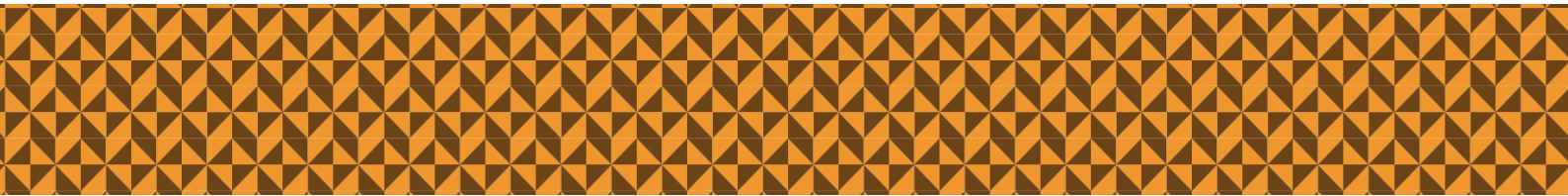
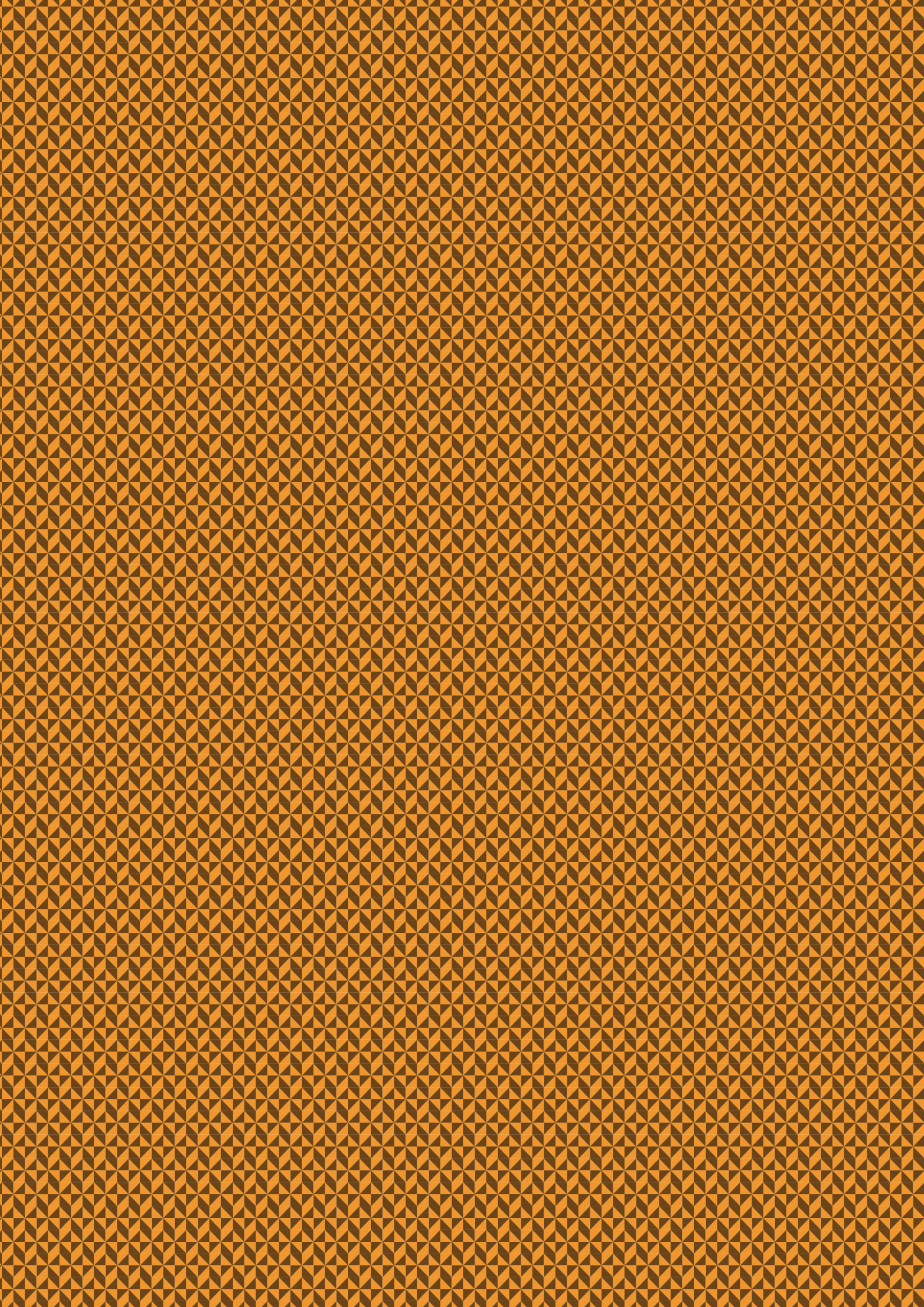


DOSSIÊ





Estética do Laharsismo em conversação com o Barroco Floral: a partilha da solidão criativa

Luciana Abreu Jardim¹

Universidade Federal do Pampa/ Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Resumo: Como curadora e crítica da obra do escritor-ensaísta Luís Serguilha, recebi, em 2022, o conjunto de suas Obras Poéticas. O primeiro volume já foi publicado. Em processo de revisão, a Estética do Laharsismo participa do terceiro volume e apresenta as bases conceituais desenvolvidas pelo escritor ao longo de sua trajetória de escrita. Assim, propomos uma conversa conceitual entre a Estética do Laharsismo e o Barroco Floral, tendo como tema de debate o afeto da solidão.

Palavras-chave: Solidão; Estética do Laharsismo; Barroco Floral

Aesthetics of Laharsism in conversation with Floral Baroque: sharing creative loneliness

Abstract: As a curator and critic of the work of writer-essayist Luís Serguilha, I received the set of his Poetic Works in 2022. The first volume has already been published. In the process of being revised, The Aesthetics of Laharsism is part of the third volume and presents the conceptual bases developed by the writer throughout his writing career. From this perspective, we propose a conceptual conversation between the Aesthetics of Laharsism and the Floral Baroque, with the affection of loneliness as the subject of debate.

Keywords: Loneliness; Aesthetics of Laharsism; Floral Baroque

Nas experiências devastadoras, somente temos acesso a fragmentos – assim acontece com a Estética do Laharsismo, de criação do poeta, escritor-ensaísta e curador de arte ibero-afro-americana Luís Serguilha. Das mais de 700 páginas em espaço simples e fontes, por vezes em negrito, em outras garrafais, que se movem ao sabor de sua escrita a tocar os movimentos de suas mãos vitiligadas, nasce essa composição poético-filosófica, urdida por décadas de pensamento criativo. Entre outras obras como *Kalahari*, *Actriz Actriz*, *Hamartía* e *falar é morder uma epidemia*, diferentes cenas escritas, conscientes e inconscientes, foram se tecendo microconceitos entrecrocados por elementos de uma vida à disposição da palavra esculpida em movimentos regerminativo-delirantes para dar corpo ao que poeta-pensador chama de Estética de Laharsismo. Trata-se de uma expressiva tessitura testemunhal-poético-filosófica de seu percurso de escrita, que é atravessado por biografemas discretos, intensivamente retrabalhados ao longo de seu conjunto de textos já publicados.

A Estética do Laharsismo apresenta sua primeira forma publicada em 2015, na *Revista Guará*. Estilhaçada, complexa, obscura, indecifrável, inacessível aos leitores em

¹ Luciana Abreu Jardim é doutora em Letras, teoria da literatura, pela PUCRS. Docente da Universidade Federal do Pampa nos cursos de Letras e Produção e Política Cultural. Participa do corpo docente permanente do PPG-Letras da FURG desde 2011. É pesquisadora do grupo de Estudos de Poéticas do Presente: literatura comparada na América Latina – UFRGS/UNIPAMPA, no CNPq.

busca de fabulação com fio de linearidade, e ao mesmo tempo magnética, a estética de Serguilha frustra expectativas da cultura livro divertimento. Sua versão modificada, revista e ampliada à luz da trajetória de escrita de seu fundador, está em reconstrução desde que finalizou seu último livro, ainda não publicado. Desde 2021, as minhas pesquisas sobre a produção textual de Serguilha têm privilegiado o recorte imagético em torno do Laharsismo, o que tem me levado a repensar constantemente o uso que o escritor faz do que chama de forças lahars, cujo empréstimo ele mesmo localiza especialmente na longínqua cultura javanesa para os falantes das raízes latinas das línguas luso-brasileiras. O que esperar de uma poética envolvida com deslocamentos de detritos de erupções vulcânicas?

Pela velocidade e violência desse evento associado à ação da natureza, pode-se pensar que o horizonte dessa escrita é catastrófico. Senão como algo incontornável, tal experiência sísmica é permeada ao menos por uma atmosfera penumbrosa que acompanha intrusivamente os diferentes espaços de escrita, a circular pelos corpos do escritor, dos narradores, dos leitores e do próprio “corpo do poema”, que flui entre os iminentes e reais destroços descritos ou indicados como vetores de cargas energéticas ainda não vertidos em palavras transcritas foneticamente.

Todas as composições de Serguilha despontam de ondas sísmicas a causar perturbações na experiência leitora. Assim, não é preciso ter lido a *Estética do Laharsismo* para entrar em contato com esses abalos que produzem sensações criativas em seus receptores. Mesmo para o escritor, essa estética demandou tempo de elaboração, pois ele possivelmente precisou viver de forma a se demorar na atividade da escrita para experienciar em profundidade os seus próprios processos de “regerminação” da palavra em desmanche pela experiência sísmica que precisa ser entalhada em geografias em permanente risco entre a realidade e a imaginação. O excriptar, construção conceitual de criação-lahar de Serguilha, diferentemente de uma escrita que passa pela exclusivamente transcrição fonética, produz esculturas móveis, bailarinas, marcando diferença substancial nesse trabalho da palavra pensada de modo criativo. No Laharsismo, o poeta se aproxima do escultor envolvido com materiais de complexo talhe. Há o imenso a ser modelado, as zonas cósmicas, por exemplo, mas há também o material imperceptível, o ínfimo, que não escapa do exercício das micro-percepções do poeta. Logo no início de sua *Estética*, o excriptador nos coloca diante desse gesto de excriptura, definindo-o, a partir de inspiração leibniziana, como uma espécie de escavação ao fundo sombrio das coisas até trazê-las à superfície por meio da palavra excripta:

EXCRIPTAR é enfrentar a imprevisibilidade de modos de fazer o impossível por meio de ritmos sígnicos que intensificam sensações geradoras de instantes plenos onde as palavras resvalam e se esculpem

na obscuridade, no fundo-sombrio por meio de um respiro silencioso de lapsos e de distâncias criadoras de tempo à volta do renascimento rítmico de uma não resposta (SERGUILHA, s/d, p. 111. [*Estética do Laharsismo*]).

Curiosa e ousadamente escrevo esse ensaio sobre uma obra em processo de finalização, que ainda não foi publicada – um gesto que advém de uma pesquisa que habita situações limítrofes onde estão envolvidas a fragilidade do corpo daquele que escreve sob dor crônica de articulações inflamadas e ulcerações provenientes dos efeitos da ileíte, que nietzscheanamente são revertidos em forças escultóricas, transformadas em excripta lávica para atratores estranhos.

A Estética do Laharsismo, na sua gestualidade antropofágica que leio como o deslocamento dos imperativos visuais da herança filosófica para outros modos sensíveis, a incluir sobretudo o paladar e suas expansões do gosto, se alimenta de variados pensamentos, produzindo regurgitações em suas sismicidades microconceituais. Pensá-la junto com a proposta do Barroco Floral, formulação conceitual de minha criação, com base na trajetória de pensadoras e pensadores que acompanho para repensar aspectos da crítica literária na interface com imagens, revela-se como uma reação sísmica da Estética-Lahar. Serguilha me devolve em seus arquivos, ainda não publicados, a responsabilidade amaldiçoada de arconte, da qual Jacques Derrida escreve sobre em *O mal de arquivo*, e, para além desse presente inesperado e de distinção honrosa para qualquer crítico literário, o excriptor inclui na sua Estética do Laharsismo referências ao Barroco Floral (p. 33; p. 78; p. 406), que se misturam a combinações de florações tais como “animal-floral”; “sintaxe floral”; “infinito-autotófrico-floral”; “vertigem-floral”; “brasa-floral”; “crueldade-floral”.

[...] aqui-agora: incisões das palavras esculpem-se com o silêncio-arpoador do inóspito e do inactual para enlaçar o obscuro de um predizer nas espessuras abstractas de um fulcro encarniçado que se acende por dentro do inominável e do intangível: EXCRITAR com uma voz germinal a verter rompeduras verbais, a criar tempo e a relançar o LAHAR-barroco-floral para forças moventes de uma esfinge paradoxal-turbilhonante que exige renascimentos contínuos entre espelhos dilacerados contra imagens já esculpidas por palavras fora de qualquer fala prévia (SERGUILHA, s/d, p. 33, [*Estética do Laharsismo*]).

O Barroco Floral também se alimenta do encontro com as composições serguelhianas, pois foi gestado nos intervalos de escrita de ensaios sobre a pesquisa, ainda em andamento, dos arquivos do escritor Luís Serguilha. No entanto, o ponto de partida do Barroco Floral liga-se a pesquisas teóricas que remontam a minha trajetória voltada es-

pecialmente aos conceitos de Julia Kristeva e ao meu interesse por um recorte imagético no campo literário-filosófico, a incluir Clarice Lispector e Antonin Artaud – esses escritores-pensadores cujos movimentos do pensar recaem sob a forma de conceitos para o universo da teoria literária. O desenvolvimento do Barroco Floral fortalece-se com a minha própria fascinação pela imagem em movimento de escritura, levando-me, já em minha tese de doutorado, intitulada *Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo* (2008), a coletar o interesse de escritores e pensadores pela cultura visual, principalmente pela imagem pintada. Desse modo, o termo floral nasce das pinturas de Georgia O’Keeffe e, obviamente, de suas imensas flores que inspiraram o polar filosófico *Possessões*, de Julia Kristeva. Reconhecer a existência de uma genealogia das florações que desembocam na arte de O’Keeffe implica percorrer algumas vidas-obras que foram costuradas pelas errâncias de Kristeva, gestos de pensamento numa busca incansável pelos infrassignificados do semiótico em codependência com o simbólico. De sua trilogia do gênio feminino, encontramos três expoentes do Barroco Floral: Hannah Arendt, Melanie Klein e Sidonie Colette; mas até chegarmos às florações evidenciadas por O’Keeffe, é preciso discorrer sobre as inestimáveis contribuições da personagem mitológica medusa e do mundo sensível escrito por santa Teresa d’Ávila, esta que sustenta o estilo barroco a compor a herança do que chamo de Barroco Floral. Ainda que nem todas essas mulheres singulares tenham contato direto com a escolha de imagens, cada uma delas se mostra atenta ao funcionamento imagético de seu tempo, sendo, em suas respectivas áreas, fundamentais para o efeito de floração que percebo no trabalho de Georgia O’Keeffe, ampliando o nosso campo de gosto e modos de escrita.

O Barroco Floral conecta-se com o fascínio de artífices da palavra escrita, escritoras, escritores e poetas, diante de imagens trabalhadas por artistas visuais. Na esteira dessa sugestão de leitura, encontraremos na poética de Serguilha um interessante repertório de gosto visual, que compreende referências diretas e alusões a pintores como Vincent van Gogh, Bruegel, Dalí, Turner, Arcimboldo, Rothko, para citar alguns. O recorte de minha pesquisa tem privilegiado o estudo dedicado à tríade Jackson Pollock, Francis Bacon e Georgia O’Keeffe. Ao escrever sobre as composições de Serguilha à luz das temáticas advindas do Barroco Floral, procurei, no ensaio intitulado “O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O’Keeffe”, percorrer cada item de minha proposta de investigação. Essa estética barroca compreende os seguintes temas, que se diferenciam em expansões criativas para cada encontro entre texto e imagens: a condição estrangeira; a relação entre linguagem poética e o nascimento das imagens no cruzamento com possíveis discursos sobre a maternidade;

a animalidade escrita; o cruzamento dos afetos nas florações; as composições escritas que desabrocham na contracorrente da herança filosófica do imperativo visual.

No ensaio dedicado à análise da poética serguilhiana, cada item seguiu um curso de desenvolvimento que, obviamente, está em constante processo de releitura e expansão. Por isso, abordar o tema da solidão nos leva ao tópico “o cruzamento dos afetos nas florações”, de nosso Barroco Floral, apresentado inicialmente na revista *Palavra comum*. Ao discutir as referências que articulam os afetos em torno desse barroco aberto ao que chamo de florações, alusão ao trabalho de pintura de Georgia O’Keeffe, sobretudo de suas exuberantes flores, escrevi sobre a necessidade de retomar as camadas afetivas que se manifestam nos quadros de vidas-obras de expoentes desse barroco (Melanie Klein, Hannah Arendt, Sidonie Colette, Georgia O’Keeffe, Julia Kristeva), que inclui os êxtases místicos de santa Teresa d’Ávila. Em O’Keeffe, o universo cromático de suas flores gigantescas modela, nas artes visuais, a relação entre a cor e o acesso a profundas camadas do sentir. Segundo uma carta da pintora que é reproduzida por Kristeva, reconhecemos a importância da cor e seus efeitos criativos para a criação de atmosferas e de afetos cromáticos nesse universo criativo de pintura: “A cor é uma das grandes coisas desse mundo que faz com que a vida valha a pena ser vivida, e desde que eu comecei a pensar em pintura, me esforço a criar com os tubos de cor um equivalente para o mundo – a vida como eu a vejo” (O’Keeffe apud Kristeva, 2005, p. 494).

O fato de O’Keeffe ter se refugiado em paisagens desérticas para fazer nascer a intensificação de seu profundo contato com as cores não pode estar dissociado de um magnético estado de solidão que a afasta da convivência com humanos, substituindo-a pelos tremores de uma natureza sob um sol escaldante, que na velhice a levará à cegueira. As fotografias de Todd Webb retratam uma mulher sozinha, entre montanhas ou numa estrada vazia, despertando, em seus espectadores, sensações que já não são de desamparo, mas de eclosão de forças da natureza. Uma das vias de acesso à solidão na Estética do Laharsismo (sigo pelas obliquidades dos textos) está em buscá-la por uma experiência que a nós, leitoras e leitores, soa incontornável. Recorro ao Barroco Floral, que propõe a leitura a partir da perturbação por meio da escolha de imagens da cultura visual, a fim de chamar a atenção para alguns fragmentos de estado de solidão no primeiro volume da *Obra Poética*, de Serguilha. Antes de referir esse estado em sua Estética do Laharsismo, podemos encontrar nesse primeiro volume já publicado o contato com a condição solitária que dará corpo ao que ele chamará, em sua Estética, de solidão regenerativa. No primeiro volume de suas obras, as forças lahars narradoras somam-se às forças O’Keeffeanas em algumas passagens que levam a títulos de telas de O’Keeffe. No exemplo a seguir, a força lahar

Leitora é jogada às *Papoulas vermelhas*, de O’Keeffe, obra de 1928, e, na sequência, o excriptador nos expõe ao fascínio de *Crânio de vaca com rosas de algodão*, de 1931:

**[...] há sensíveis dos sensíveis nas pigmentações dos intervalos amnióticos das palavras onde violências silenciosas dos ritornelos re-
lançam uma LEITORA para lavadouros alaranjados das expan-
sões térmicas do animal-poema:** combativos resvalos sígnicos por
detrás dos descentramentos das lógicas absurdas que espalham ovula-
ções nos vespeiros das palavras envidraçadas por dicionários escorbú-
ticos: fundir vida com a palavra FORA-Georgia O’Keeffe constituída
por entrevistados-anorgânicos dentro de arrastaduras de rosas sanguíneas
envolvidas por algodão babelesco (SERGUILHA, 2024, p. 343).

O fora de O’Keeffe alude ao fora de Blanchot e não podemos perder de vista que o excriptador opta por caminho linguístico significativamente diferente do kafkiano, que inspirará as tensões entre vida e morte tensionadas por Blanchot. No lugar de um quarto fechado e de Gregor Samsa, Serguilha elege personagens vertidos em forças, já para além do hibridismo homem/animal; composições em avançado estado de desumanização, que atravessam regiões desérticas, as vilosidades do mangue, além de outras paisagens nem sempre localizadas em geografias familiares ou tangíveis. É dito algo da solidão da força lahar LL, essa personagem que percorre o deserto numa espécie de encontro da palavra parida pelo excriptador: “(há uma gusa sígnica a hibernar no vazio globular em electrochoques sígnicos, capturando a mobilidade cortante de uma espera onde a palavra experimenta a solidão nas levantaduras da injúria e da vergonha no deserto de LL)” (Serguilha, 2024, p.30).

Entrar no tema da solidão por meio de imagens nesse caso implica um retorno à impotência corajosa do humano diante do fluxo do tempo. Uma mulher que pinta um crânio de vaca nos dá a visão da ambiguidade da condição feminina – fundamental para a vida, mas também inoperante diante do destino da mortalidade. As forças lahars narradoras mostram-se sensíveis ao desgaste do tempo, deixando-nos expostos à ritmização dos ossuários pélvicos pintados por O’Keeffe na série chamada *Pélvis*, que na passagem a seguir se conectam a uma força lahar Leitora que atravessa, em plena fase lútea, aquela da ovulação, a osteopenia do poema-animal:

[...] uma entretela ulcera-se como os dicionários inconfessáveis dos estóicos que avisam a LEITORA da aglossia intumesciente hibridizada pelos macrófagos da homaloza onde todas as exfoliações de uma FALA advêm do crime zurzido pelos crânios orquidários de uma vaca de Georgia O’Keeffe enformigada pelos apodrecimentos da cor ovariana (SERGUILHA, 2024, p. 318).

A luta do excriptor assemelha-se a de uma mulher em situação de parto difícil – o que fica explícito em sua tese poética que reaparece ao longo de fragmentos do primeiro volume de sua *Obra Poética*, a saber, “O poema advém de uma episiotomia”. O que nasce nas composições lahars encontra no nosso dicionário a forma de palavra, que inclusive atravessa como uma complexa e inquietante questão problematizada pelo excriptor. Valendo-se também do uso do senso comum do significante “palavra”, Serguilha, por meio de sua forma caleidoscópica de dar vida aos fluxos que atravessam o seu próprio corpo à espreita do impensável, esculpe palavras como se fossem lascas recuperadas de ruínas da pós-catástrofe seguida dos efeitos de uma avalanche. Daí se manifesta a estratégia de retirada do excriptor, que, no lugar de tomar para si a paridura do texto, desloca esse poder para a “mãe”, no exemplo dos fragmentos sobre o significante mãe e referências à paridura em *Actriz Actriz* (2019), ou das alienígenas mães crias, no texto homônimo, que não se restringem à anatomia feminina, mas salvaguardam um resto de discurso sobre a maternidade, que acena para uma possível resposta à reivindicação de Kristeva, que observou, em “Stabat Mater”, estar na Virgem Maria o último discurso sobre esse tema em nossa sociedade secularizada (Kristeva, 1983, p. 326). Em sua *Estética do Laharsismo*, encontramos uma passagem tocante sobre um discurso-lahar acerca da maternidade. No poema serguilhiano, aquela que dá a vida sintoniza profundamente com a mortalidade, o efêmero da existência – e o excriptor, no retorno biografemático de sua mão vitiligada, faz nascer a palavra junto com uma série de pietàs de diferentes tempos. O excriptor, junto com as forças lahars maternas, especialmente aquelas cujos filhos já não mais existem, recria o movimento das vozes insonoras desses entes desaparecidos, misturando-os a planos moventes de tudo que está apto a nascer enquanto escuta o “som placentário” do que está por vir: uma vida humana, uma palavra excripta.

[...] imagens dançam cruelmente o diáfano e uma voz-anciã ressuscita por dentro das Pietàs das praças de maio, das Faixas de Gaza, das Pietàs de Villeneuve-lès-Avignon, das Pietàs de Steinbrunn-le-Bas, das Pietàs de Bellini, das Pietàs das favelas a doar o seu respiro à encarnação dos filhos-mortos, fazendo da episiotomia-gérmica-mosaicista um rasto de uma mão-vitiligada a irromper dos escombros desfeita mas abrindo, fendendo a infinidade visceral do esquecimento por meio dos rastos de um grito eterno que devolve o filho ao seu καρπός-constelar defronte ao terror a decepar a outra mão que vem de alhures: um filho rebenta sempre fragilmente pela carne de cima a baixo como um bisturi dentro do gesto-do-poema a RÉ-existir por meio de imagens-respiratórias que roubam desabaladamente tempo ao inferno, à dor, aos deuses, ao crime e à morte: dizem: escutar as tonalidades da carnagem, o invisível de outra mão que recomeça sem pavor, escutar o ar visível das bocas-das-mães e a aceleração-lenta das vozes da inocência por vir até ao asso-

pro insaciável de uma palavra que levanta écrans enigmáticos contra a lascívia e a repulsa a envolver a alteridade de uma mão-vitiligada do EXCRIPTOR ainda insubmissa ao espelhamento da barbárie. Uma mão esbulha-se, desvalija-se para ver e amar libertadoramente com o som placentário da mãe: uma mão-vitiligada do EXCRIPTOR é a imagem sanguínea da mãe sobre o olhar virginal e incompreensível onde um gesto se desregra e se torna visiva pulmonar a expelir o desconhecido, a expelir inscrições quase-desabitadas e com luzências suspensas na própria visibilidade, recriando até ao arranco dos gritos do mundo: uma passagem táctil da mãe na mão-vitiligada gera uma imagem do seu próprio golpe a alcançar o distante: uma mão-vitiligada do EXCRIPTOR se faz justa medida do grito da paridura que arroja, regurgita e aspira a dor contra a deformação delicada e cruel do POEMA-LAHAR (SER-GUILHA, s/d, p. 17-18).

Antes de entrar em contato com essa formulação de sua Estética do Laharsismo, argumentei, na seção “O nascimento da palavra”, do ensaio “O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O’Keeffe”, acerca da estratégia do excriptador de criação de alguns deslocamentos para dar conta de um corpo cuja anatomia não está apta à gestação – e essa perplexidade também invadiu autores como Lautréamont, Mallarmé, Nietzsche e Artaud, que são lidos por ele. O excriptador, curiosamente, busca na biologia de Varela e Maturana, como ele próprio sinaliza em *Kalahari*, o empréstimo do termo autopoietico, que faz coro a outros conceitos referidos por ele, como autotóxico e autotômico. Para fazer desaparecer de vez os fantasmas do nome da mãe ou de uma filiação? Para dar ao leitor liberdade desmedida em sua travessia, na medida em que a longa extensão do poema instiga a ilusão de que seu conteúdo existe apenas enquanto está sendo lido? Para consolidar na ciência a ideia de um poema autogerado (o que daria ao poema status científico ferindo a autonomia da Arte)? Diferente de um autoparto ao estilo de Artaud, a Estética do Laharsismo nos revela, por meio de uma mulher solitária e de sua “Abstração da rosa branca”, 1927, que algo do leite invisível da herança da kenose da Virgem Maria² (ver ensaio Barroco Floral) jorra entre a excriptura dessas palavras até microacoagular nas mãos solitárias e vitiligadas do excriptador.

As forças lahars narradoras procuram encarnações no universo feminino, que não necessariamente se fecha no legado da anatomia da mulher, pois o autor prefere se expandir a partir da solidão daquelas que geram e da solidão daquele que excripta – algo do nascimento do entre parece mais forte do que as obras individuais desses parturientes. Os narradores lahars praticam partos difíceis, a rasgar os diferentes corpos envolvidos no

² Desenvolvi o ponto na seção “Retorno à episiotomia com passagem pelo deserto: nascimentos da imagem serguilhiana”, do ensaio “O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O’Keeffe”.

corpo do poema, que é codependente dos corpos do excriptador, das próprias forças lahars narradoras, de suas “personagens” e dos imprevisíveis corpos de seus leitores e leitoras. Sem duelar com o legado genealógico de invisibilidades encarnacionais no encontro com a Virgem Maria, mas antes dela a medusa e depois delas Santa Teresa d’Ávila e Clarice Lispector, para citar algumas, as forças narradoras lahars, reconhecendo esses mistérios do feminino, excriptam o parto das palavras em um estado solitário: “solidão de micropariduras barrocas” (Serguilha, 2024, p. 86).

O Laharsismo, no seu pacto com animalidade, que se tece na noção do animal-poema, está imbuído de uma paridura que trará à mão daquele que escreve vestígios de tempos imemoriais, apagados e adormecidos pela nossa civilização dromocrática. Ao lado da tradição da genealogia da Virgem Maria, muito bem articulada pela referência e releituras das pietàs na Estética Lahar, o excriptador nos expõe ao choque do par antitético natureza x técnica, que atravessa a nossa linguagem e seus diferentes suportes. Dar à luz ao animal no meio dessa excriptura envolve um outro, o bicho, implica despir-se de um dos próprios da humanidade, que está no vestuário, a tocar no animalizar-se pela nudez do animal, que não precisa desses artefatos, ainda que muitos apareçam revestidos de peles e pelos. O excriptador nos expõe a esse despojamento ao mesmo tempo em que nos joga para o interior desses corpos, partilhando estilhaços de sua solidão ao capturar movimentos lentos de células, cílios, vértebras, batimentos que acomodam por vezes exoesqueletos distantes de uma vida semelhante à dos humanos, com olhos, boca, dentes e a parafernália ao redor de sua voz. O excriptador toca o limiar grito-voz, por meio de uma solidão que sua força lahar narradora buscará nesse outro, sem vestes, que, no entanto, como já referimos no ensaio dedicado à *Hamartía*³, flerta com abismo. Em *A besta e o soberano*, Derrida retorna à tese deleuziana, de *Diferença e repetição*, na qual as formas específicas dos animais marcam uma separação entre eles e os homens. Assim, o atributo da bestice seria um dos próprios da humanidade, de modo a implicar também a impossibilidade facultada aos animais de experienciar o fundo sem fundo, que foi pensado por Schelling, em *Investigações sobre a natureza da liberdade humana*, no intuito de dar à condição humana a sua eticidade envolvida com temas como o mal e a liberdade diante do abismo. Para marcar a diferença do par homem/animal, Deleuze sustenta a seguinte tese: “[...] os animais estão de algum modo protegidos contra esse fundo, por suas formas explícitas” (2016, p. 260). Derrida, no entanto, chama a atenção para o fato de que no gesto dessa proteção está embutida já algum vínculo com esse fundo. Assim, o filósofo, que amplia a

³ “Limiares do animal-poema em Hamartía”. *Revista Sphera*, Belo Horizonte, 2022.

alteridade centrada na semelhança com rosto humano e seu léxico com a devoração rumo à noção ampliada da cabeça, abre caminho não apenas para outros modos de vida, mas também para as sensações dos animais, que, a partir dessa leitura, me levam a pensar que os animais poderiam experimentar algo da solidão nesse fundo sem fundo. Nesse primeiro fragmento sobre a animalidade, o excriptor, em sua Estética, pontua a nudez do animal, levando o homem a despir-se para ser iniciado numa poética da animalidade ou no que no excriptor chama de animal-poema, na qual navega pelo fundo sem fundo vertiginoso de forma a deixar em evidência a sua solidão:

[...] bainhas rizosféricas do animal vibram cheias de órbitas com excripturas de sangue e sugam as vestimentas do homem empuxado pelos melanócitos de deuses loucos que ELE-desconhece: um animal torna-se numa gravidade sensitiva-elíptica da solidão com a roupagem do homem a desfazer-se nos dentes mielinizados de uma catástrofe-canina: uma solidão nos indícios dos músculos erectores do pêlo com pulsões deslizantes a dilatarem o ofício de uma sobrevivência vacuolizada pela ascese-divulsiva de uma membrana vítrea das palavras mais silenciosas rés à devastação-corporal: dizem: uma repetição gradual e carnívora por dentro da barbárie criativa a mostrar o vazio intrincado na nudez-animal que diz toda a subtileza violenta de um respiro com trajectórias interrompidas por uma possível fala-humana: com as terminações livres da animalidade a ferida-encarnada e circum-anal do mundo transmuta-se em laçada irreconhecível dentro da voragem idiomática: [...] (SERGUILHA, s/d, p. 18-19. [*Estética do Laharsismo*]).

Em *Hamartía*, Serguilha circula pelos animais minúsculos, aqueles que sequer dispõem de uma cabeça, o que causa um curto-circuito até mesmo na expansão do léxico da devoração de Derrida. Ao incluir os invertebrados e as estruturas parasitas, invisíveis para a nossa sensibilidade treinada a valorizar a presencialidade do que está aí no mundo, o excriptor mobiliza a nossa atenção para o disforme, o dessemelhante, o infamiliar. Na Estética do Laharismo, ele exacerba esse recurso das micropercepções. Ao entrar nos movimentos interiores de parasitas, por exemplo, sua força lahar narradora deixa à mostra rastros do que será chamado de solidão – rastejamentos de entes pequeninos, por vezes desprezíveis, mas que estão por toda parte, assim como aquele verso do fecho de *falar é morder uma epidemia*, que insiste atravessar a escrita desse ensaio para me lembrar que “o poema está aí”. Nesses fragmentos de sua Estética Lahar, o poema se animaliza para nos animalizar. Aqui as jaulas rilkeanas da pantera já foram rompidas e nos resta sintonizar com o abismo solitário de amebas que invadiram as entranhas das palavras para nos preencher com o fascínio da solidão de toda sorte dos parasitas dessa avalanche:

[...] a solidão se faz fenda bucal, greta fusiforme, lúmen e espelho hepatóide a zichar sangue contra pelos lanugos com rastos de cutículas a exalar a uma quase-morte: uma solidão a expelir substâncias halócrinas, mucosas, oleentas à volta de uma dança-urupígia no limite de uma voz ainda com centelhas rítmicas do silêncio das palavras: um animal faz da solidão a sua ceratina de enxofre, o seu envoltório cornificado, o seu estilhaço denso, a sua sublâmina feita de amebas e parameciuns difractivos, o seu tecido nérveo, a sua ancoragem perivascular, o seu revestimento arremessado contra a sua própria pele entrançada para o ritmo de uma captura mineradora, de uma caça-traqueal onde o ar da lesma, dos forameníferos e dos cílios das esponjas sintomatizam as espículas da palavra que um homem esqueceu para se acolher terrivelmente na elastina de uma voz-muda [...] (SERGUILHA, s/d, p. 19).

O excripto e suas forças lahars narradoras nos metamorfoseiam em intensidades animalizantes. É oportuno chamar à cena o pequeno porte de animais elencados por Deleuze, que, como ele mesmo enfatiza em conversa com Claire Parnet, não acenam para a sabedoria escolhida amiúde pela filosofia e seu legado hegeliano com a paradigmática ave de Minerva, símbolo da sabedoria. Nesse sentido, os animais deleuzianos se encontram com escolhas que estão na poética laharsista. Deleuze chama a atenção para o carrapato, para a aranha, para o piolho, que seriam ainda mais filosóficos do que os da tradição da área do pensamento, uma vez que nos levariam tanto a redes de afetos quanto ao que chama de “uma vida desconhecida, forte, obscura, obstinada” (Deleuze, 1998, p. 58). Nessa perspectiva deleuziana, os afetos, que são devires (Deleuze, 1998, p. 74), estão em conexão com essas existências minúsculas – o que se assemelha à proposta do excripto lahar e sua busca de alteridades radicais, sem cair nas armadilhas de humanização dos bichos. Mesmo sendo “protegidos” do abismo do fundo sem fundo, eles mantêm, no pensamento de Deleuze, redes afetivas a respeito das quais suponho ser desejável incluir os estados solitários. A considerar que a solidão laharsista me levará por caminhos oblíquos, fugindo da representação, das suas formas instituídas e de sua aproximação com os chamados afetos tristes, o seu vínculo com o vasculhar profundo da subjetividade, no entanto, não pode ser ignorado. Por que as forças lahars narradoras preservam o termo solidão em suas composições poético-filosóficas?

Pensar sobre os afetos, não apenas no âmbito da influência conceitual deleuziana que remonta à herança de Spinoza, mas também de sua inserção pela teoria da linguagem e pela psicanálise, é uma tarefa para além desse estudo. Contudo, alguns apontamentos podem nos auxiliar na compreensão da escolha de Serguilha pela preservação da palavra solidão. Antes de desdobrar algumas manifestações da solidão-lahar, proponho um corte para o legado heideggeriano. Em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, o filósofo tece

considerações sobre o tema das tonalidades afetivas, e no centro dessa discussão que diz respeito ao filosofar e à metafísica haverá um imprevisível encontro com o pensamento poético de Novalis. Heidegger recorta o fragmento 21 dos *Escritos* de Novalis no qual é dito o seguinte: “A filosofia é propriamente uma saudade da pátria, um impulso para se estar por toda parte em casa” (apud Heidegger, 2006, p. 6). Até mesmo para Heidegger, essa afirmação soa romântica e pode ser lida como incompreensível. No entanto, o pensador articula conceitos como mundo, finitude e a própria solidão, problematizada em torno da referência a tonalidades afetivas, com base na sugestão da imagem de uma morada. O convite que ele faz não deve ser entendido como a recusa de sair de casa, mas o de levar a ideia de casa para toda parte. O que significa a escolha dessa metáfora de um espaço supostamente familiar e protetor? Talvez algo na contracorrente da permanência da casa aconteça na Estética do Laharsismo – algo que ambicionamos no item chamado “a condição estrangeira”, de nosso Barroco Floral, que se constitui pelas vidas obras de não pertencidos que precisaram ao mesmo tempo se impor (sentir-se em casa?) a partir de suas obras singulares, mas ao mesmo tempo foram levados a profundas experiências de aberturas a atmosferas frequentemente hostis e distantes da sugestão do sentir-se em casa de inspiração heideggeriana. Julia Kristeva é um exemplo desse deslocamento radical, o que a leva até mesmo a escrever um ensaio intitulado *Estrangeiros para nós mesmos*, a ser lido junto com *Sol negro: depressão e melancolia*. Apesar das diferenças entre esses pensadores, ambos se encontram na importância de uma tonalidade afetiva. Qual seria essa tonalidade? Em *Conceitos fundamentais da metafísica*, Heidegger dirá que “a filosofia acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva” (Heidegger, 2006, p. 9). Partindo da escolha da tese poética de Novalis, Heidegger sustentará, no início de sua argumentação, que “a saudade da pátria” é a tonalidade afetiva fundamental do filosofar (Heidegger, 2006, p. 11). Mais adiante, ao resumir suas ideias no § 44, Heidegger dirá que tonalidades afetivas implicam o surgimento de outras tonalidades. Em busca de uma tonalidade afetiva fundamental, o filósofo reconhece o que chama até esse momento de disposição de “um tédio profundo no fundo do nosso ser-aí”. Depreende-se desse tédio que há alguma conexão com estados de solidão, embora não tenha localizado essa palavra no desenvolvimento da discussão. Em seguida, o filósofo confere à melancolia, e a sua ação criadora, o *status* de tonalidade afetiva fundamental da metafísica, o que reenvia à herança aristotélica, que via nessa tonalidade o vínculo com a criação (Heidegger, 2006, p. 212-213). Por aqui também se pode estabelecer vínculo entre o estado de solidão e a melancolia. Heidegger desmembra o termo melancolia para nos dizer que em alemão significa ânimo pesado. Ainda que nem todo melancólico possa ser considerado criador,

como o filósofo recupera de Aristóteles, toda a ação criadora carrega o ânimo pesado. Somos levados a imaginar que a criação é, portanto, acompanhada de estados de concentração, ensimesmamento e, acrescento, de serenidade turbulenta – implicando algo que envolve a condição solitária.

Em *Sol negro: depressão e melancolia*, Julia Kristeva sustentará uma tese segundo a qual “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente melancólica (Kristeva, 1989, p. 13; 1987, p. 15), na esteira de Aristóteles –, de modo a concordar com a formulação que também está em Heidegger, ainda que eles tenham enfoques e abordagens diferenciadas. Ao percorrer a melancolia em obras das artes verbal e visual, a questão vai se expandir para a teoria de linguagem de Kristeva e a posição dos afetos na linguagem. Kristeva volta à melancolia, lendo-a como um afeto. Segundo a teórica: “os afetos não passam pela linguagem, e quando esta se refere a ele, este não se liga à linguagem como se liga a uma ideia. A verbalização dos afetos (inconscientes ou não) não tem a mesma economia que a das ideias (inconscientes ou não)” (Kristeva, 1987, p. 188; 1989, p. 164). Considerando a camada de infrassignificados do semiótico, essa modalidade linguística que acomoda aspectos como sensações que não estão na linguagem propriamente dita, mas a atravessam, pode-se ampliar a economia dos afetos para criações de linguagem poética que não foram catalogadas pela inspeção dos filósofos. Cabe destacar uma diferença substancial na comparação com o pensamento de Heidegger. A escolha da *chora*, cuja inspiração remonta ao diálogo platônico do *Timeu*, base da *chora* semiótica e dos infrassignificados que atravessam a linguagem, em especial a linguagem poética que nos interessa, apresenta uma notável característica, a saber, a de ser anterior à espacialidade e à temporalidade, estando privada da ideia de Deus e de unidade. Conforme sustenta Kristeva: “a *chora* caracteriza-se por uma “articulação provisória”, “essencialmente móvel”, constituída de movimentos e de estases efêmeros” (Kristeva, 1974, p. 23). Nesse sentido, a teórica limita analogias e interpretações sobre a *chora*, reconhecendo-a como uma “articulação” caracterizada como “incerta” e “indeterminada”, de modo a evitar vínculos com a representação e sua proximidade de uma intuição fenomenológica espacial (Kristeva, 1974, p. 23). Nessa perspectiva, a teoria da linguagem de Kristeva permite essa falta de “casa” nos seus infrassignificados, o que a distancia do pensamento heideggeriano. O filósofo, no entanto, elege um poeta-pensador, Novalis, para estremecer as bases da própria filosofia, podendo, nessa medida, ser lido como um incentivador da perda da morada do gesto de pensar. Não podemos excluí-lo de uma interessante condição estrangeira a impregnar de poeticidade o ato de pensar.

Apesar dessas sinuosidades, foi sobretudo a partir da errância do pensamento de Kristeva, que acompanha também a sua vida de mudança cultural e geográfica, que essa condição estrangeira se torna um item do Barroco Floral. No entanto, a poética de Serguilha, cuja vida-obra é pautada por um deslocamento radical – de Portugal para o Brasil –, guarda um vínculo com Heidegger, na medida em que o excriptor, por meio da criação de microconceitos contaminados pelos seus estudos de diferentes áreas do conhecimento, a incluir a filosofia, rompe uma adesão intertextual estritamente de viés ficcional para se lançar no hibridismo que faz perder o vínculo com os gêneros literários, ainda que encontremos formas de escrita cada vez mais fluidas na atualidade. Serguilha inscreve-se no que chama de excripta e sua Estética do Laharsismo é o testemunho de que o excriptor produz estremecimentos na experiência literária, fazendo-a pensar criativamente junto com noções ora sinteticamente retomadas por ele, ora rearranjadas para nos desacomodar de uma humanização protegida por vidas capturadas pela padronização afetiva ditada pelo mercado. O excriptor-pensador da palavra em movimento, diferente de Novalis, nos faz perder a morada, abolindo a saudade, que é da nossa herança afetiva lusa, de sua rede aberta de afetos. No Laharsismo, experiencia-se o inexperienciável, à semelhança do que acontece em *O instante de minha morte*, de Blanchot – segundo a leitura de Derrida em *Demorar*. O filósofo da desconstrução nos mostra que há sempre alguma ficcionalidade no gênero testemunho, cujo pacto seria supostamente com a “verdade”. Assim, a casa da literatura se mostra tão desabrigada quanto indefinida, sendo portanto a literatura distante de seu próprio, o que nos ajuda até mesmo a entender a entrada de Novalis no interior da metafísica. Pode-se ler a Estética do Laharsismo como um testemunho de um tempo em estilhaços e cercado de vetores de destruição de massa, estando nas forças lahars narradoras fragmentos biografemáticos desse excriptor de vida errante, que leva as ulcerações de sua ileíte a compor, por meio de suas mãos vitiligadas, as bases conceituais de sua excriptura. O nascimento da palavra laharsista, no fragmento a seguir, acontece nesse afeto que recebe o nome de solidão testemunhal:

[...] o silêncio pode ser uma guerrilha intraduzível a bater nos lapsos da linguagem rasgadoras das mãos-vitiligadas do poeta, uma dobra fissurada na passagem do espírito cruel do pensamento, um chamamento do vazio quase-cifrado por uma voz autotrófica envolvida pela vidência, um exercício gístico na consistência de um desvio aberto à ulceração que anterioriza um dizer intuitivo e acósmico, uma solidão testemunhal a criar uma geografia do real entre vozes densas entranhadas no sombrio inesgotável do poema (SERGUILHA, s/d, p. 312. [*Estética do Laharsismo*]).

Muitos que escrevem encontram nas próprias mãos um fascínio assombroso pela gestualidade dessa parte do corpo. Nessa Estética, como se tivesse uma existência à parte, a mão do excriptor carrega a narrativa de parte de sua própria história com uma condição autoimune a atingir a sua excriptura. Não se sabe se a criação da Estética da avalanche desencadeia a ileíte do excriptor ou se está nessa excriptura de complexo urdimento o que se poderia chamar, sem cair em sentimentalismo, em sobrevivência do frágil corpo daquele que anima a perturbadora a atmosfera lahar. Essa fragilidade do corpo daquele que escreve precisa ser questionada, pois há evidente desproporção entre a densidade dos elementos formadores da poética, signos de diversas áreas do conhecimento, e as limitações naturais do corpo daquele que está a esculpir os contínuos fluxos desses planos vibráteis. Seria necessário dispor de excesso de vitalidade, ao estilo nietzschiano, para se aventurar nos interstícios da intensidade desses planos por onde despontam palavras entre permanente vida-morte-em-regerminação. Daí a mão vitiligada nomeia também uma solidão homônima:

[...] uma solidão vitiligada com rupturas, convulsões, movências inconscientes, desequilíbrios retardados onde cada respiro-olhante absorve a queda interrogativa, o falhanço-em-cesura e desliza no próprio rasgo em si fremente até se estaquear na fluência estranha da palavra, no vazio secretor de tempo intensivo e vibrátil: [...] (SERGUILHA, s/d, p. 19, [*Estética do Laharsismo*]).

A solidão melancólica de base aristotélica, referida tanto por Heidegger quanto por Kristeva, também eclode na poética-avalanche. Em *Hamartía*, ela se manifesta por meio de uma borboleta, na sugestão de um poético e inusitado estado melancólico: “borboleta merencória”. O desafio do Laharsismo, a diferenciar-se da melancolia de herança aristotélica, cujo foco recai sobre a humanidade e seus estados afetivos, se expande para os animais e a animalidade que nos atravessa, de modo a produzir desdobramentos imprevisíveis. Importante realçar que a melancolia na sua possível relação com a animalidade não se estende como um atributo do animal na filosofia heideggeriana ou mesmo se apresenta na teoria de linguagem proposta por Kristeva. Embora Heidegger tenha referido alteridades radicais em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, que inclusive estimulam essa discussão, não se encontra *Dasein* no animal. A questão surge exposta obliquamente por Derrida ao comparar a temporalidade humana a uma cena do filme sobre a sua vida-obra, intitulada *D’ailleurs*, de Safaa Fathy, na qual a lente da câmera acompanha a vida de peixes em um aquário: “estamos vivendo no mesmo instante, eu e os peixes, mas eles têm uma experiência do tempo incomensurável com a minha, e eu me pergunto todo o tempo

como eles suportam o tempo que os fazemos viver dentro daquele vidro, que se assemelha à lente de uma câmera” (Derrida, 2012, p. 104). No filme, o filósofo menciona a paciência dos peixes naquele aquário – o que é diferente, segundo a história do pensamento ocidental, da solidão humana, seu vínculo com a consciência da mortalidade e da experiência vertiginosa diante do fundo sem fundo. No diálogo “Rastro e arquivo, imagem e arte”, Derrida, ao falar sobre essa cena do filme de Fathy, reconhece não ter tido tempo para discorrer sobre o que chama de “temporalização do ser vivo”, “do ser vivo animal” e do “ser vivo humano” (Derrida, 2012, p. 104). Seus livros sobre animalidade, em especial *A besta e o soberano*, procuram desenvolver essas diferentes temporalidades. Para efeito de nosso tema de pesquisa, a questão do tempo parece uma chave de leitura para pensarmos a melancolia que atravessa os animais do Laharsismo. Em sua *Estética*, Serguilha escreve sobre uma melancolia etológica – o que não é pouco para um excriptor fora dos salões literários e pensador não institucionalizado que transita pelas heranças do pensamento a buscar forças do impensado.

[...] um texto-poema diz desabaladamente, porque dizer se torna um delírio diagramático, uma coalescência cinemacromática, um ritornelo diáfano e intrusivo na maior das incertezas e na dança do desconhecido que se abre através de uma epiderme topológica desabaladamente afetiva e com ecos impiedosos das palavras onde o sangramento de uma melancolia etológica como desvio háptico-animalizante se faz exercício problemático da exaltação do insituável e fuga ininterrupta espiritualizadora do real (SERGUILHA, s/d, p. 475, [*Estética do Laharsismo*]).

Em *Hamartía*, há uma cena que está sempre a retornar em minha memória leitora, assemelhando-se à cena dos peixes do filme de Fathy. As forças narradoras lahars dizem: “um corpo tenta ficar de pé, procurando visões que deixam de acontecer porque desconhecem as mensurações das distâncias do gado Mithan” (Serguilha, 2020, p. 157). Como leitora lahar, reconstruo essa cena em minha imaginação, me vejo em campo aberto e, enquanto busco sem sucesso a cabeça desse gado, sinto até mesmo a experiência de engeguecimento envergonhado num relance em que o animal se vira desencadeando entre nós o mal-estar de que somos perecíveis, mas, mudamente, ele esboça no ar que nossa mortalidade será diferente, já que ele parece destinado a seguir o gado de corte. Na *Estética do Laharsismo*, a intradutibilidade do animal, outra forma de afirmar o respeito advindo da diferença desse outro, parece rompida quando se apresenta a melancolia etológica, a ser preenchida pela experiência leitora em cenas fugidias, esculpidas pelos fragmentos dessa avalanche.

O projeto serguilhiano do animal-poema ambiciona animalizar o humano, na esteira de uma animalização que localizo na força protagônica de *Água viva* e dos animais

escritos por Guimarães Rosa – referências que desafiaram a tendência da limiaridade característica do legado do pensamento filosófico. Serguilha reconhecerá a anterioridade temporal dos animais sobre a nossa espécie – aqueles que estão na terra antes da humanidade –, argumento que já foi sinalizado por Derrida em *O animal que logo sou* (Derrida, 2002, p. 28). O excriptador, que na adolescência participou de jornadas arqueológicas sobre a época Castreja no norte de Portugal, escreve atravessado pela sobreposição de camadas geológicas que compuseram nossos espaços, dando-nos a sugestão de “misturações” que produzem efeitos policromáticos em seus receptores, envolvidos ora por tempos concomitantes, ora pela excripta do falhanço de um tempo crônico. É como se as vozes humanas de suas forças lahars, personagens inscritas na linguagem, estivessem em equivalência com formações arcaicas de nossa geologia e dos animais de tempos remotos. Nesse sentido, seria oportuno retornar à noção deleuziana de plano de consistência, no qual a relação com os afetos se sobressai em oposição ao plano de organização, onde encontramos personagens e sentimentos (Deleuze, 1998, p. 107). No lugar dos sujeitos, o plano de consistência ocupa-se de hecceidades, que constituem “graus de potência que se compõem, às quais correspondem um poder de afetar e ser afetado, afetos ativos e passivos, intensidades” (Deleuze, 1998, p. 108). O excriptador esculpe essas intensidades por meio de palavras, daí podemos encontrar as forças lahars narradoras em planos de consistências, nos quais algo de melancólico e animal se faz fluxo, mas aqui o animal não é protegido da vertigem do fundo sem fundo:

[...] uma solidão quase-inaudível, quase-musical, extrema, insurrecta e a impulsionar o auspício esboçado pela deformação onde uma cabeça em metacrose e através de outra cabeça disjuntiva mescla a alteridade sutil e cruel do impossível: uma solidão-animal que faz desviar os painéis do corpo por dentro de plasticidades micropereceptivas: dizem: subtilezas do vazio a expelir minúsculos roubos de um respiro vindo de sentidos exagerados, a transbordar feixes do pensamento que mestiçam e fortalecem manticamente as vozes que resistem à solidão dentro da solidão como uma calandragem a pontilhar o silêncio de uma sombra já animalizada pelo espírito impiedoso do tempo (SERGUILHA, s/d, p. 19, [*Estética do Laharsismo*]).

Deleuze retorna à Virginia Woolf para falar que o passeio que atravessa uma de suas personagens constitui uma hecceidade nesse plano de consistência (Deleuze, 1998, p. 108). Na Estética de Serguilha, o gesto de excriptar, cujo verbo infinitivo marca um acontecimento, liga-se ao que o filósofo reconhece como um devir ou processo nesse plano de consistência. Excriptar só acontece em estado de solidão. E a própria solidão excripta por suas forças narradoras não se encaixa nas atribuições amiúde disfóricas con-

feridas a esse estado. Excriptar caminha junto com o escrever deleuziano – gesto que acompanha fluxos. Deleuze define fluxo como “algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição” (Deleuze, 1998, p. 63). Sendo semelhante aos movimentos da excripta-avalanche, que vive de destruições e regenerações, no escrever deleuziano há um devir-animal, no qual acontece o que ele chama de conjugação homem e animal, que não pode ser confundido com um jogo de semelhanças ou de imitações entre esse par, mas de desterritorializações desse outro (Deleuze, 1998, p. 63). Note-se que os movimentos conceituais territorializar-desterritorializar, em torno da categoria espaço, embora distantes das cristalizações de poder que usualmente envolvem a noção de espaço, preservam algum vínculo com forças geográficas e geopolíticas e reforçam a ideia de que a animalidade se conecta a um território. Não à toa, Lapoujade recupera, em fragmentos de *Diferença e repetição* e *O que é a filosofia?*, o vínculo do pensamento e a relação entre conceitos referidos por Deleuze nesse livros, a saber, o território e terra (Lapoujade, 2015, p. 38), uma vez que ele desenvolve a partir desse pensador o fato de a filosofia estar envolvida numa questão *quid juris?* Indagações como “a quem pertence o conceito?” ou a exclusividade ou não da filosofia diante do conceito são recuperadas do pensamento deleuziano e, segundo a abordagem que proponho nesse estudo, contribuem para essa literatura esculpida pelas misturas de uma avalanche. Para não cairmos em simplificações, Lapoujade contribui para a nossa leitura ao escrever sobre essa terra, segundo o pensamento deleuziano: “Não é a terra dos geógrafos nem dos geólogos, é uma terra abstrata que difere incessantemente de si, que, conseqüentemente se “desterritorializa” o tempo todo em relação a si mesma, que nasce dessa mesma desterritorialização” (Lapoujade, 2015, p. 39). Assim, os planos, mesmo sendo inumeráveis e moventes, enfatizando nesse estudo o plano de consistência, também participam de uma questão *quid juris?* Nessa medida, o conceito terra proposto por Deleuze, segundo a leitura de Lapoujade, é também “infinitamente movediça, sem fundo nem base” (Lapoujade, 2015, p. 41), sendo um “conjunto de relações entre multiplicidades”, onde encontramos, por exemplo, “populações animais do neodarwinismo”, das “populações moleculares do inconsciente”, dos povos sedentários e também dos povos nômades (Lapoujade, 2015, p. 41). A questão de direito, sagazmente lançada por Lapoujade, diz respeito à distribuição da terra: “Quem pode, quem deve ocupar toda a terra? E o sentido da palavra “terra” permanece o mesmo em todos os casos” (Lapoujade, 2015, p. 43).

Defendo que essa questão do *quid juris?* deveria estar presente nos estudos literários e sua “terra” ficcional repleta de fantasmas, incluindo reflexões em torno de temáticas dos escreventes, dos leitores, dos críticos, dos professores de literatura, a considerar

especialmente os agentes literários e jornalistas culturais. Afinal, nessas práticas estamos a disseminar modos de existências a envolver noções, conceitos, formas estéticas e possíveis modificações de retornos fantasmiais, muitas vezes cristalizados em retornos que rechaçam diferenças na contracorrente do *establishment*.

Retornando à Estética do Laharsismo e às obras publicadas de Serguilha, logo percebemos que as relações entre multiplicidades e as povoações que formam essa “terra” ficcional encontram inspiração nas formulações de Deleuze e Guattari. Um dos fragmentos desse estudo menciona uma “geografia do real” a entranhar-se numa espécie de fundo sem fundo (Serguilha, s/d, p. 312). Mais do que o cerrado, o pampa ou o próprio mangue e a alusão as suas marcas regionais complexas, o excriptador conecta-se a uma espacialidade imaginativa onde explodem avalanches nas quais a animalidade se preserva para não desaparecer num mundo em transformação tecnológica acelerada, que não foge ao teclado de Serguilha. Uma lente de aumento sobre o tema dos afetos, recorte desse estudo a partir do estado de solidão nessa pesquisa sobre a Estética Lahars, nos leva a algumas indagações, a pensar, por exemplo, na hipótese de que a relação dos afetos nessa noção por vir de “terra” contribuiria para uma ampla reformulação criativa. Essa investigação demandaria uma extensa pesquisa em torno do conceito terra, de acordo com o pensamento deleuziano e, posteriormente, no próprio espaço deslizante criado por Serguilha. Na minha hipótese, estaria no quarto volume de *Mil platôs* a sugestão de terra que mais bem dialoga com a Estética do Laharsismo. Segundo Deleuze e Guattari, que nesse fragmento se aproximam da filosofia-cosmo nietzschiana, quando se pensa a partir de material molecular, já não está mais em questão a captura de forças da terra, mas aquelas que eles irão chamar de um “cosmo energético, informal e imaterial” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 139): “É a virada pós romântica: o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 140). Nessa perspectiva, temos que buscar os conceitos nietzschianos que envolvem essa virada do conceito terra, levando em conta a necessidade de percorrer outras noções como força, intensidade, que, na Estética do Laharsismo, dialogam com camadas afetivas, as quais estão misturadas a sugestões dessa teia de sensações a envolver elementos diversos tais como os supracitados e, se não bastasse a complexidade, também é preciso considerar a noção de ritmo, especialmente nessa poética. Assim como o pensamento de Deleuze e Guattari, as composições de Serguilha ambicionam captar forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis. A considerar a hipótese segundo a qual tais forças estão atravessadas por afetos, essa pesquisa optou por um recorte do estado de solidão, que também está enredado nessa teia conceitual.

Interessante pensar que, mesmo nas relações entre multiplicidades, a solidão, em *Mil platôs*, abre espaço para nos dizer que “todo Animal tem o seu Anômalo” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 21). Haverá, portanto, um indivíduo excepcional com quem se fará aliança para um devir-animal: “Não um lobo sozinho talvez, mas há o chefe de bando, o senhor de matilha, ou então o antigo chefe destituído que vive agora sozinho, há o Solitário, ou ainda o Demônio” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 21). O aspecto demoníaco da solidão do devir-baleia também encontra o capitão Ahab, personagem do romance *Moby Dick*, de Melville: “o capitão Ahab tem um devir-baleia irresistível, mas que justamente contorna a matilha ou o cardume, e passa diretamente por uma aliança monstruosa com o Único, com o Leviatã, Moby Dick” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 21). Curiosamente, o capitão Ahab se manifesta no primeiro volume da *Obra Poética* de Serguilha para marcar essa anomalia do “solitário do bando”, que, no fragmento a seguir do primeiro volume da *Obra Poética*, prepara os leitores para uma desleitura:

[...] um **EXCRIPTOR** adivinha, intui a encadeação copuladora da vertigem das brânquias e das diastrofias sincopadas pelo pavor panteístico rés à de-composição melvilleana perante uma palavra freática que espera no aceno-cutelo de Ahab a desleitura do poema já-escarificada pelas larvas acrobatas de uma LEITORA que converge a um só tempo bosquejador de espaços de uma pré-catástrofe (SERGUILHA, 2024, p. 185).

Deleuze e Guattari nos apresentam a brancura como um devir-animal, que tanto está no gesto daquele que pinta quanto no capitão Ahab, a partir do seu devir-animal. Nesse cruzamento da cor com o afeto, encontramos a solidão e processos de desterritorialização: “A brancura de Moby Dick é o índice especial de seu devir-solitário” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 95). Serguilha nos dá a ler a brancura por meio das florações de uma pintora. A tela *A abstração da rosa branca*, de Georgia O’Keeffe, e sua sugestão de camadas que sugerem o leite materno dialogam com a kenose, esse vazio que participa da formação paradoxal da Virgem Maria, conforme mencionado nesse estudo e desenvolvido no longo ensaio dedicado a pensar os itens de nosso Barroco Floral, no qual uma leitora solitária e voraz destaca-se do bando de leitores para uma LEITORA-LL, que, de forma anômala, “azuleja-se com as combustões de orquídeas nas mãos para beijar as fotopsias das suas membranas: uma gigantesca boca-FLAVOR” (Serguilha, 2024, p. 249).

A despeito das variações do conceito terra e da importância das forças na virada pós-romântica, mantém-se a pergunta *quid juris?*, que, na investigação contemporânea sobre aquele que escreve não pode estar dissociada de uma inspeção da subjetividade (a contemplar a de seus leitores inseridos na linguagem e seus afetos) e de contribuições

dos estudos de base psicanalítica que envolvem a temática dos afetos. Como estamos em diálogo com a formulação teórica do Barroco Floral, na qual dedico um item aos afetos, a saber, “o cruzamento dos afetos nas florações”, parece desejável expor as fontes que o mobilizam e em que medida podem estabelecer fricções com aspectos da herança conceitual afetiva deleuziana, que retorna nas composições de Serguilha. A primeira parte desse trabalho já foi iniciada e, no que diz respeito ao Barroco Floral, o tema dos afetos no recorte da solidão ganha espaço de maior destaque com as contribuições do pensamento de Melanie Klein⁴.

No Barroco Floral, percorri o tema dos afetos, incluindo as pesquisas de Kristeva desde a sua teoria freudiana da linguagem ao par copresente semiótico/simbólico e mencionei diversos estados afetivos daquelas que compõem a trilogia do gênio feminino (Arendt, Klein e Colette), referindo alternativas afetivas, criativas e luminosas diante de circunstâncias de vida que poderiam tê-las levado a sucumbir diante das sucessivas crises que essas existências singulares experienciaram. O estado de solidão ganha destaque porque não está diretamente associado à exultação e ao mesmo tempo se mostra indispensável para a relevância da criatividade manifesta nas contribuições dessas mulheres em suas respectivas áreas. No volume dedicado à Klein, Kristeva recupera os textos de *Inveja e gratidão* e o último texto da psicanalista, intitulado “Sentir-se só”, que reflete sobre o que chamará de “tonalidade de desolação” (Kristeva, 2002, p. 134; 2000, p. 183), que é nesse fragmento ligado à solidão e às suas sombras. Como pontua Kristeva, a posição de Klein não pode ser comparada à de Winnicott, em “A capacidade de estar só”, que via na solidão caminho para o êxtase. Em linhas gerais, ao retomar as posições esquizoparanoide e depressiva, segundo a teoria kleiniana, restará sempre um sentimento de nostalgia no rompimento com esse laço materno, espécie de matricídio simbólico oriundo do mito de Orestes, que é mencionado e defendido por Kristeva como necessário para nos tornarmos sujeitos falantes. Devemos, portanto, muito à solidão, mesmo que seja uma experiência marcada pelo drama modelado pela ilusão de um paraíso:

A experiência dramática da solidão se encurva, para concluir, num sentimento onipresente de isolamento que se mostra ser quase um conhecimento lúcido de nossa condição de seres separados, rejeitados de um paraíso que era, no entanto, um inferno, mas que nosso superego não cessa de idealizar para melhor nos convencer de que estamos em dívida com o impossível” (KRISTEVA, 2002, p. 131).

⁴ Desenvolvi o ponto na seção “Trilogia do feminino: Hannah Arendt, Melanie Klein e Sidonie Colette, do ensaio *Barroco Floral*.”

Diante de um mundo interior que é solitário, Kristeva lê na formulação da solidão kleiniana o que chama de “oportunidade”, que não irá influenciar na nossa felicidade, mas entrar em contato e reconhecer esse estado poderá nos tornar mais serenos e acolhedores (Kristeva, 2002, p. 132) – o que, embora não apague o nosso estar sozinho, não parece pouco. A escritora Sidonie Colette faz dessa oportunidade um estilo de escrita que Kristeva nomeia “gavinhas da vinha”. Pensar sobre os afetos no Barroco Floral implica voltar a essas vidas obras que o compuseram nos seus variados modos de sentir. No exemplo de Colette, a solidão e a capacidade de estar só para escrever desenharam a sua escritura singular.

Pensar sobre os afetos a partir do Barroco Floral implica buscar relações entre imagens e diferentes afetos, uma vez que a escolha imagética norteia esse barroco, e por isso a noção de fantasia kleiniana⁵ e seu conjunto heteróclito contribui para o início de um debate no qual emoções, sentimentos e afetos envolvem diferentes experiências de escritas motivadas por um repertório de imagens escolhidas por escritoras, escritores e poetas. Mesmo composições afastadas dos elementos da narratividade tradicional devem levar em conta o entrançamento de sensações despertado pelo conceito de fantasia kleiniano, no qual há misturas um tanto indiscerníveis entre sensação-sentimento-emoção, restando ao afeto e a sua tentativa de “tradução”, sempre deslocada e limitada pelo corpo e subjetividade daquele escreve, o privilégio de que algo atravessou com ousadia o corpo do próprio poema ou texto ficcional. Com base na análise do Barroco Floral, no exemplo da poética de Serguilha, que se conecta expressivamente com a herança do conceito de afeto do pensamento filosófico, que encontrará em Espinosa, Nietzsche e Deleuze aliados em oposição a defensores das manifestações de emoções e sentimentos, também somos levados a complexificar essa rede já densa de sensações. O que está em jogo na escolha da escrita de imagens dos pintores escolhidos pelo excriptor? E quando ele refere a solidão na sua *Estética do Laharsismo*, será que a herança de Espinosa e a nossa potência de agir, segundo relações de tristeza e alegria, são suficientes para abarcar o trabalho literário ou, em particular, o Laharsismo e suas misturações de sensações inusitadas e muitas vezes não nomeadas? Ao acompanhar o diálogo entre Deleuze e Claire Parnet, que expõem aspectos dos afetos segundo o pensamento de Espinosa, recebemos a tese sintética de que “afetos são devires” (Deleuze, 1998, p.73). Serguilha trabalha ritmicamente suas composições poéticas e nesse sentido podemos reconhecer que o fato de não nomear afetos atua

⁵ Segundo Kristeva, a fantasia para Klein pode constituir-se de “representações verbais e não verbais”, de “sensações”, de “afetos”, de “emoções”, de “movimentos”, de “ações” e também de “objetos concretos” (Kristeva, 2002, p. 163; 2000, p. 225).

na sugestão desses devires, despertando nos leitores sensações fluidas e abertas a formulações criativas. No ensaio dedicado à análise de sua obra à luz do Barroco Floral, fui levada a nomear afetos a partir da minha experiência leitora, gerando estranhas sensações tais como a solidão-mangue; a ternura pós-catástrofe; o inebriamento da dor intestinal; a alegria-êxtase da destruição regenerativa; as granulações Beach Birds delirantes; o alaranjado da RÉ-existência diastólica nos interstícios da tapeçaria geodésica.

A Estética do Laharsismo estimula essas criações de ordem afetiva e delirante. Vivê-la por meio da linguagem significa levar em conta a indiscutível inspiração de conceitos deleuzianos em torno dos afetos na sua relação com os corpos. O Barroco Floral busca em fontes da linguagem, segundo a camada de infrassignificados da modalidade linguística do semiótico, além de conceitos psicanalíticos que estão sobretudo em Melanie Klein (em especial a noção de fantasia), um diálogo possível com a escrita literária, cuja morada das sensações jamais é fixa. A poética de Serguilha busca permanentemente, por meio da incorporação de microconceitos, retornar aos leitores formas poéticas e pensantes de fragmentos filosóficos retrabalhados pelo excriptor. Assim, não se trata de rechaçar diferentes modos de ler os afetos. Nessa medida, temos que considerar as microcoagulações afetivas, que saem por vezes da perturbação não-nomeada de planos moventes para gradações excriptas da experiência sensível. A lembrar o que sente a pintora-narradora acerca das variações da alegria em *Água viva*, observa-se que, na Estética do Laharsismo, Serguilha nos expõe a explosões da solidão: solidão-de-molusco-hermafrodita (p. 9); solidão animal (p. 19; p. 93; p. 197; p. 231); solidão randomizada (p. 19); solidão quase-inaudível (p. 19); solidão vitiligada (p. 19); solidão espontânea (p. 20); solidão agramatical (p. 20); solidão quase-inexpresível (p. 54); solidão molecular (p. 84); solidão ondeante (p. 89); solidão escultora (p. 91); solidão acidental e escultora (p. 92); solidão etológica (p. 94); solidão do assombro (p. 96); solidão-mangue (p. 117); solidão-impessoal (p. 127); solidão-cósmica (p. 130); solidão pré-babélica (p. 133); solidão ovulatória (p. 207); solidão sem fisionomia (p. 230); solidão-rítmica (p. 232); solidão de um olhar a desfazer o seu próprio rosto (p. 239); solidão testemunhal (p. 282); solidão mandibular (p. 398); solidão háptica (p. 399); solidão da presbiopia paradoxal (p. 421); solidão indefinida e cruel (p. 434); solidão-disruptiva-LAHAR (p. 435); solidão membranar entumescida (p. 454); solidão movente (p. 458); solidão das gaivagens intermitentes (p. 460); solidão aracnídea, do delírio-eidético e dos silêncios dos brilhos sígnicos (p. 463); solidão paradoxal (p. 469); solidão epitelial (p. 493); solidão radial (p. 533); solidão de fosfenos (p. 541); solidão inconsciente (p. 555).

A poética de Serguilha trabalha a explosão criativa de solidões, seus leitores são transformados em forças protagonistas, ao estilo da personagem Macabéa, que reaparece em

falar é morder uma epidemia para nos dizer da fome e da gestualidade para uma vida criativa: “Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão” (Lispector, 1999, p. 41). Essas explosões retornam nos afetos da literatura brasileira por meio de uma escritora de condição estrangeira sob delicadas variações da alegria em *Água viva*: “Sinta-se bem. Eu na minha solidão quase vou explodir” (Lispector, 1973, p. 99). O caminho de Serguilha, excriptor marcado pela estrangeiridade, guarda algumas semelhanças com o de Clarice. O excriptor expande o estado de solidão, conversando com a herança conceitual afetiva de filósofos (Espinosa-Nietzsche-Heidegger-Deleuze-Derrida) que mobilizam noções como intensidade, força, ritmo, de forma a cruzar a temática dos afetos, sobre a qual se inscreve o estado de solidão. Portanto, pensar sobre os afetos na literatura passa por uma teoria da linguagem e por conceitos filosóficos, ainda que transversalmente. Nesse sentido, a abordagem de Kristeva, que trabalha com a possibilidade de investigação dos afetos por meio da modalidade linguística do semiótico, torna viável escrever sobre os afetos, desde que observemos as suas manifestações transverbais, que são tangíveis segundo análise da modalidade do simbólico. Resta-nos incluir a análise de manifestações linguísticas de noções como intensidade, força e até mesmo a de ritmo. Pela teoria de linguagem de Kristeva, sabe-se que o ritmo anima a camada dos infrassignificados, conectando-se, obliquamente, à sugestão e nomeação dos afetos. Nas composições de Serguilha, a tríade intensidade-força-ritmo, pela nossa hipótese intuitiva, desponta em misturas aglutinadoras dessas noções por meio da análise da noção afeto. Entretanto, seria oportuno tentar dissecar cada um desses funcionamentos, acompanhando suas heranças conceituais, as quais estão em consonância com os deslocamentos para os signos das ciências, que, desde a publicação do primeiro volume da *Obra Poética* de Serguilha, configuram a morada flutuante dessa Estética movida por uma avalanche. Reconhecer a manifestação da tríade em copresença com a nomeação de afetos é uma hipótese que gostaria de defender. Antes disso, seria necessário buscar ocorrências individuais de cada uma das noções elencadas nessa trama delicada, reconhecendo suas heranças, suas respectivas áreas de conhecimento, seu deslocamento até chegar à apropriação pelo pensamento filosófico e posterior uso poético.

Na proposta do Barroco Floral, o enfoque é imagético e por isso a experiência sensível elege a noção de fantasia, cuja orientação conceitual envolve a sugestão de uma imagem em formação e a nossa relação afetiva diante do aparecer desse outro na linguagem do sujeito. Mais ampla do que o recorte conceitual do afecto segundo Deleuze, que rechaça sentimentos subjetivados, e no entanto nos oferece as forças da pintura em *Lógica da sensação*, o conjunto heteróclito kleiniano não é suficiente para a experiência sensível

quando ela se manifesta na experiência poético-literária, sobretudo a dos séculos XX e XXI. Na investigação do Barroco Floral, é preciso “traduzir” as imagens que fascinam os escreventes também com as forças da pintura e os afectos que dão vida movimento às criações de poetas e escritores.

As composições de Serguilha constituem um capítulo à parte, pois estimulam fricções com diferentes áreas das ciências, tornando o nosso trabalho em busca da experiência sensível uma tarefa gigantesca e ao mesmo tempo comprometida com a questão da *quid juris*? O excriptor, no lugar de traduzir imagens de seu repertório de gosto, as ritmiza com uma terra e o seu fora terra adentrado, onde intensidade, força, ritmo, elementos que percorrem a fisiologia, a botânica, a geologia, a paleontologia etc se aglutinam em suas mãos vitiligadas até alcançar a palavra perfurada por camadas de afeto a condensar o impensável dessa tríade quase imperceptível aos modelos de linguagem: “as palavras tentam sair dos fulcros e se arrastam nas metamorfoses inapreensíveis até às travessias desérticas-intraduzíveis rés às vibrações do meio extremo da solidão que atravessa estranhamente a VIDA, o CORPO, a ARTE, a FALA” (Serguilha, 2024, p. 272-273)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2ª ed., 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Trad. Suely Rolnik São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A besta e o soberano (Seminário): vol I (2001-2002)*; edição estabelecida por Michel Lisse, Marie-Louise Mallet e Ginette Michaud. Rio de Janeiro: Via Verita, 2016.

DERRIDA, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot/Jacques Derrida*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. In: MICHAUD, Ginette; MASÓ, Joana; BASSAS, Javier (Org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 91-144.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

JARDIM, Luciana Abreu. *Barroco Floral*. *Revista Palavra Comum*, Galiza, 2023.

- JARDIM, Luciana Abreu. *Clarice Lispector e Julia Kristeva: dois discursos sobre o corpo*. Orientador: Maria Eunice Moreira. 2008. 565 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- JARDIM, Luciana Abreu. Limiares do animal-poema em Hamartía. *Revista Sphera*, Belo Horizonte, 2022.
- JARDIM, Luciana Abreu. O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O’Keeffe. *Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura*, Goiânia, Brasil, v. 13, n. 2, p. 261-305, 2024.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d’Amour*. Paris: Seuil, 1983.
- KRISTEVA, Julia. La forme inévitable. In: *La haine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome I) Hannah Arendt. Paris: Fayard, 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome II), Mélanie Klein. Paris: Fayard, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Le génie féminin: la vie, la folie, les mots*. (Tome III), Colette. Paris: Fayard, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras: Hannah Arendt*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras 2: Melanie Klein*. Trad. José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras 3: Colette*. Trad. Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Possessions*. Paris: Fayard, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Possessões*. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAPOUJADE, David. *Os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- SCHELLING, Friedrich W. J. *Investigações filosóficas sobre a essência da liberdade humana: e os assuntos com ela relacionados*. Portugal: Edições 70, 2018.
- SERGUILHA, Luís. *A Actriz, A Actriz: o palco do esquecimento e do vazio*. Curitiba: Kotter, 2020.
- SERGUILHA, Luís. *Estética do laharsismo*. [do acervo do escritor], s/d, recebido em julho de 2023, consulta em maio de 2024.

SERGUILHA, Luís. *falar é morder uma epidemia*. São Paulo: Reformatório, 2019.

SERGUILHA, Luís. Fragmentos da Estética do Laharsismo. *Revista Guará - Revista de Linguagem e Literatura*, Goiânia, Brasil, v. 4, n. 1, p. 92–198, 2015.

SERGUILHA, Luís. *Hamartía*. Recife: Cepe, 2020.

SERGUILHA, Luís. *Kalahari*. Porto: Ed. Esgotadas, 2016.

SERGUILHA, Luís. *Obra poética I*. Arcoboleta (uma Rosa, uma Leitora, uma Barbárie). V. N. Famalicão: Ed. Húmus, 2024.

