

MOSAICOS PARA UM PENSAMENTO VEGETAL A PARTIR DA ESTÉTICA DO LAHARSISMO

[MOSAICS FOR PLANT THINKING BASED ON THE AESTHETICS OF LAHARSISM]

LUCIANA ABREU JARDIMⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-7816-0010>

Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, RS, Brasil

Resumo: O ensaio apresenta reflexões sobre um pensamento vegetal segundo a proposta poético-teórica do escritor Luís Serguilha. A partir de fragmentos de sua *Estética do Laharsismo* e do primeiro volume de sua *Obra poética*, estabelecem-se discussões com o estilo Barroco Floral e *A vida das plantas*, de Emanuele Coccia.

Palavras-chave: Laharsismo; Barroco Floral; pensamento vegetal

Abstract: The essay presents reflections on plant thinking according to the poetic-theoretical proposal of the writer Luís Serguilha. Based on fragments of his *Aesthetics of Laharsism* and the first volume of this *Poetic Work*, discussions are established with the Floral Baroque style and *The Life of Plants*, by Emanuele Coccia.

Keywords: Laharsism; Floral Baroque; plant thinking

Depois que Heidegger, em *Os conceitos fundamentais da metafísica* (2006), abriu espaço para pensarmos o mundo a partir de alteridades não apenas constituídas de viventes portadores de cabeça, entre elas animais, plantas e minerais, novas abordagens se manifestaram nos estudos literários. Ainda que o filósofo proponha uma espécie de hierarquia entre esses entes, na qual animais e plantas são considerados pobres de mundo e supostamente inferiores em comparação ao homem, que é formador de mundo, não se pode confundir pobreza de mundo com privação de mundo, segundo apresenta o pensador em seu § 46. Esse recorte de pesquisa não irá se aprofundar no pensamento heideggeriano, incluindo seu complexo conceito de mundo e as diferenças entre pobreza e privação de mundo para esses diferentes entes. Entretanto, a formulação do filósofo retorna no pensamento derridiano, viabilizando a inclusão de heterogeneidades em sua crítica à metafísica da presença. O seminário de Jacques Derrida sobre a animalidade, *O animal que logo sou — (a seguir)* (2002) e a recente tradução para o português de *A besta e o soberano* (2016) têm contribuído para as pesquisas nacionais sobre esse outro, especialmente nos estudos inaugurais dos pesquisadores Maria Esther Maciel (*Literatura e animalidade* e *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*) e Evando Nascimento (destaque para os ensaios do volume *Clarice Lispector: uma literatura pensante*), que têm sido desenvolvidos no âmbito da crítica e teoria literária no Brasil.

Recentemente, o professor Evando Nascimento, em sua pesquisa intitulada *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas* (2021), oferece visibilidade a um fecundo campo de pesquisa de nossa crítica literária atenta a outros modos de existência não mais centrados exclusivamente no humano. Ao recuperar, a partir de Heidegger, em *Os conceitos fundamentais da metafísica*, a relação entre pobreza e privação facultada aos animais e às plantas na tese do filósofo, Nascimento põe em cena o rebaixamento desses entes quando comparados ao homem: “A pobreza animal resulta dessa privação de um relacionamento efetivo com o mundo circundante, fazendo com que esteja muito mais próximo da pedra, que é desprovida de mundo” (Nascimento, 2021, p. 51).

Nesse sentido, o que vale para os animais se estende às plantas. Ao constatar que na filosofia de Heidegger tanto animais quanto plantas estão longe do que chama de “dignidade existencial equivalente à do humano” (Nascimento, 2021, p. 52), uma vez que

não se relacionam ao ente tampouco ao Ser do ente, Nascimento irá buscar caminhos entre a teoria e diferentes expressões artísticas para dar vida ao universo vegetal. Sem cair na armadilha de pensar sobre a existência vegetal na sombra da vida animal, que poderia nos levar ao zoocentrismo, Nascimento sustenta que a existência das plantas é incomparável. Curiosamente, nem mesmo Jacques Derrida, pensador dedicado às heteronomias e às alteridades radicais, teve tempo de escrever sobre a relevância da vida vegetal para a viabilidade e/ou preservação da nossa condição humana.

Ao pensar com as plantas, Nascimento acena alguns movimentos de seu arquivo-leitor, que passa por uma vida de experiência vegetal, abarcando Alberto Caieiro, de Fernando Pessoa, Ponge e Genet com Jacques Derrida e as formas vegetais que eclodem especialmente no experimentalismo ficcional *Água viva*, de Clarice Lispector.

Assim, para me inscrever nesse tema tão vasto quanto aberto à própria experiência vegetal daquele que escreve desde uma fitografia possível, suponho que será desejável partir de minha autobiobibliografia, que encontra cruzamentos poético-teóricos com a de Evando Nascimento em autores-pensadores como Clarice Lispector e Jacques Derrida. No contato com o seu *Pensamento vegetal* (2021), há duas referências visuais que nos unem nessa estranha instituição chamada literatura. A primeira referência se manifesta diretamente a partir de seu ensaio sobre a obra de Frans Krajcberg, artista visual que desperta na minha vivência vegetal o fascínio pela planta pintada. Considerando-se a vida de Krajcberg, esculpida pelo desaparecimento da família durante a Segunda Guerra Mundial e pelo testemunho das queimadas no Pantanal, os materiais que lhe interessavam não eram os mais tradicionais; entre eles estavam gravetos, raízes, troncos, cipós e folhas variadas, os quais eram transformados para pertencerem à arte feita no Ocidente, como nos conta a pesquisa de Nascimento. O aspecto que me fascina nesse processo criativo diz respeito à técnica da pintura utilizada pelo artista, que fabricava o próprio pigmento a partir de minérios oriundos de Minas Gerais (Nascimento, 2021, p. 131).

A segunda referência visual está em *Água viva*, de Clarice Lispector. Sua protagonista-narradora é também uma pintora. Ao referir uma crônica para o *Jornal do Brasil*, intitulada “De natura florum”, que teria inspirado um fragmento de *Água viva* selecionado por Nascimento, encontramos um comentário sobre essa escrita pintada:

Nesse éden, reinventado pelo “sexo vegetal”, que é o texto ramificado de *Água viva*, pintam-se rosas, cravos, girassóis, violetas, sempre-vivas, margaridas, orquídeas, tulipas, flores do trigo, angélicas, jasmims, estrelicias, damas-da-noite, edelvais, gerânios, vitórias-

régias, crisântemos e, por fim, tajãs, “uma planta fala” (AV, p. 66) da Amazônia. Utilizei propositalmente o verbo “pintar” em vez de “descrever”, pois a narradora-autora é de fato uma pintora, e o aspecto visual das imagens é fortemente explorado no texto. (Nascimento, 2021, p. 216)

As duas referências que localizo na pesquisa de Evando Nascimento dialogam com a minha experiência de leitora da vida vegetal, que tem, desde *Água viva*, mobilizado os caminhos de minhas escolhas acadêmico-literárias. Recentemente, publiquei o ensaio intitulado “Barroco Floral”, para as revistas *Palavra Comum* (2024) e *Qorpus* (2025). A última, enviesadamente, toca numa proposta de contato com o pensamento vegetal. O Barroco Floral nasce do meu fascínio pelas imagens, especialmente pelas imagens pintadas, pertencentes ao repertório de gosto de artistas da palavra escrita, que, movidos pelo arrebatamento despertado pelo signo não verbal, por meio do gesto de transcrição, transformam essa experiência em texto poético. Curiosamente, a primeira referência dessa fascinação imagética, de acordo com a minha vida-leitora, aconteceu com a pintora-narradora de *Água viva*, que nos oferece, a cada fugidio instante-já, uma tela aquarelada que vai se transformando ao longo de sua travessia caótica pelo fluxo de uma escrita pintada. Logo na epígrafe do livro, fui levada a buscar o ensaio do pintor Michel Seuphour e, nesses deslizamentos entre texto e imagem, encontrei no ensaio *Abstract painting* a perturbadora tela de Alberto Burri, intitulada “Red Plastic Combustion”, de 1957. Reli aquela pintora-narradora e seu fluxo à luz de um vermelho-sangue, cor de uma personagem desprovida do invólucro pele. A tela de Burri, com seus tons de preto e vermelho alaranjado, produz sensações disfóricas que acompanham a sugestão de mal-estar presente já no título do quadro. Ao mesmo tempo, em *Água viva*, somos invadidos pelas florações dessa pintora, que reenviam ao universo pictórico de Georgia O’Keeffe, com suas imensas flores e intensidade das formas amplas que excedem os limites do que pode ser abarcado pela visão, gerando aproximação com o extravasamento da ordem do translinguístico produzido pela sintaxe de Clarice.

As flores escritas de Clarice Lispector evocam o lado da natureza na tensão do par opositivo natureza *versus* técnica. Poderíamos contrapô-las aos efeitos potencialmente devastadores contidos na técnica. Por um lado, a oposição se legitima, pois estamos num tempo de vetores de destruição de massa e de aniquilamento de nossa exuberante natureza. Por outro lado, a própria atividade da escrita advém de recursos da técnica; ainda que não fique restrita a essa influência, alguma materialidade se impõe a essa

atividade. A descrição que a pintora-narradora tece acerca de uma rosa que demora mais de uma semana para morrer oferece um espaço e destaque ao que é da ordem da necessidade de preservação de um pensamento vegetal, mas não significa o apagamento do outro termo do par antitético, tampouco diminui a sua presença que oscila entre a preservação da vida e a sua destruição.

Sei da história de uma rosa. Parece-te estranho falar em rosa quando estou me ocupando com bichos? Mas ela agiu de um modo tal que lembra os mistérios animais. E dois em dois dias eu comprava uma rosa e colocava-a na água dentro da jarra feita especialmente estreita para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e eu a trocava por outra. Cor-de-rosa sem corante ou enxerto, porém do mais vivo rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. Parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta e das próprias pétalas que era com uma altivez que se mantinha quase erecta. Porque não ficava totalmente erecta: com graciosidade inclinava-se sobre o talo que era fino e quebradiço. Uma relação íntima estabeleceu-se entre mim e a flor: eu a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou na sua assombração e com tanto amor era observada que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida, fresca como flor nascida. Durou em beleza e vida uma semana inteira. Só então começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que a troquei por outra. (Lispector, 1973, p. 59-60)

Nota sobre o Barroco Floral

Nessa perspectiva de retorno afetivo da vida-leitora, o Barroco Floral se inscreve no complexo par opositivo natureza *versus* técnica, uma vez que a fascinação pelas imagens e sua escrita se revela mediada por materiais formados pelas mãos humanas, à exceção do apelo aquiopoético da fotografia, o que está em estreita conexão com o retorno etimológico da atividade poética.

Se retorno à flor clariciana é para poder apresentar a formação de flolescências, a ser lida também como genealogia, que compõe o Barroco Floral. Georgia O’Keeffe está entre outras manifestações do pensamento florescente que a antecedeu, entre elas estão a figura mitológica da medusa, a Virgem Maria, Santa Teresa d’Ávila, Melanie Klein, Hannah Arendt, Sidonie Colette, Julia Kristeva e Clarice Lispector. Nessa teia feminina sobre a qual escrevo no ensaio “Barroco Floral” (2024), a pintora Georgia O’Keeffe está presente tanto no romance policial *Possessões* (2003), de Julia Kristeva, quanto em ensaios do volume *La haine et le pardon* (2005) e na troca de cartas da teórica com a antropóloga Catherine Clément (2001). Kristeva, que dedicou um curso ao tema da

revolta (em *Sentido e contra-senso da revolta*, 2000), aprofunda esse termo para além do seu sentido político. Na busca etimológica, revolta reenvia a uma volta no tempo e no espaço. Ao propor uma revolta do íntimo (cf. *La révolte intime* [*A revolta íntima*], 1997), as referências espaciais se fragilizam com o imperativo visual, intrínseco ao pensamento filosófico. Assim, a revolta íntima proposta por Kristeva abre-se para o arcaico sentido do paladar, por meio de referências que a teórica localiza no sabor pelo saber de Roland Barthes e nas transsubstanciações proustianas da fugacidade do tempo na experiência da desgustação da *madeleine*. O sentido do gosto, para Kristeva, se inscreve na modalidade do semiótico, que atravessa posteriormente a linguagem propriamente dita.

Quando Kristeva recupera a vida-obra de Georgia O’Keeffe, pintora que trabalhava intensamente elementos semiotizáveis por meio do uso das cores, o imperativo do sentido visual é abalado. Pensar sobre a imagem, a partir de O’Keeffe, significa retornar a estados arcaicos, infralinguísticos, nos quais os sabores do tempo perdido na relação mãe-bebê voltam sob formas coloridas e carregados de afetos a serem atravessados poeticamente pelo simbólico. Ao analisar as cartas da pintora ao companheiro Alfred Stieglitz, Kristeva observa que ela pretendia contato com o que chama de “matéria vivida” (Kristeva, 2005, p. 492). Nesse sentido, a teórica refere o exercício da “fascinação-fusão com a cor”, o que a leva a reconhecer um considerável trabalho de escrita na troca epistolar de O’Keeffe. Trata-se, portanto, de uma escrita “costurada à mão” (Kristeva, 2005, p. 492). A natureza capturada pelas telas de O’Keeffe se mostra retrabalhada pelo uso de tubos de tinta, que, para ela, constitui algo “das grandes coisas desse mundo”: “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 trabalho de Georgia O’Keeffe dialoga com as vidas-obras de suas antecessoras. Colette, em seus livros, retrata uma natureza na qual flores ganham contornos sinestésicos — o paladar e a visão podem trocar de lugar em suas construções poéticas. Kristeva dá um nome ao estilo de Colette, a sugerir conexão literária com a vida vegetal. O gênero colettiano chama-se gavinhas, inspirado no título da obra da própria escritora, a saber, *Gavinhas da vinha*, sendo constituído de “mistura de narração elíptica e de poemas em prosa”, sugerindo, segundo a teórica, uma “memória retorcida” (Kristeva, 2007, p. 116; 2002, p. 138). Importante considerar, a partir dessas reflexões, que a minha inscrição no

pensamento vegetal acontece entrelaçada às vidas pintadas e escritas de artistas como Georgia O’Keeffe, Sidonie Colette e Clarice Lispector. Trata-se de um contato indireto com a natureza, que se manifesta nas fricções do par natureza *versus* técnica, mediado pelas transcrições dessas artistas que, em algum momento, foram levadas pela necessidade criativa de marcar esse espaço vegetal diferente da existência exclusivamente humana. A investigação do nascimento das imagens, sob a forma de pintura ou de figuras de linguagem para a expressão poética, irá entrelaçar ao par antitético natureza x técnica discussões em torno dos afetos na elaboração das obras dessas artistas.

Ao referir a complexa temática dos afetos, não me conecto apenas à melancolia, que, desde Aristóteles, anima as criações artísticas, retornando na tese de Kristeva em *Sol negro* (1987/1989), para nos dizer que, em toda criação, há, ainda que secretamente, algo de melancólico (Kristeva, 1989, p. 13; 1987, p. 15). A teórica, que buscou, na sua trilogia do gênio feminino, outras manifestações dos afetos nas vidas desafiadoras e repletas de adversidades de Arendt, Klein e Colette, a incluir posteriormente as investigações acerca das vidas-obras de Santa Teresa d’Ávila e Georgia O’Keeffe, acenou para a diversidade de ricas sensações experienciadas por elas. Ultrapassando a tristeza, que encontraremos no desenvolvimento da simbolização do sujeito, Kristeva localiza os afetos, os quais dispõem do que ela reconhece sob a condição de “qualidade móvel de investimentos energéticos flutuantes”, que, no âmbito da consciência, podem estimular “rupturas energéticas” (Kristeva, 1989, p. 27; 1987, p. 32) na linguagem. Kristeva sempre retorna aos infrassignificados, por ela chamados de modalidade linguística do semiótico, que atravessam o simbólico, criando, nessa relação de codependência, ritmicidade a se misturar com a ação de transverbalidade inerente ao afeto.

Seria possível chamar à cena aspectos da natureza para pensar junto nessa trama que aparentemente se centra na soberania do sujeito falante? Um caminho possível para essa questão será traçado na próxima seção.

Todas as existências singulares que formam o Barroco Floral contribuíram para a inclusão de temas que foram retomados em quase todas as vidas-obras das mulheres inspiradoras desse estilo. Assim, apresento resumidamente os seguintes movimentos que compõem o Barroco Floral, desenvolvidos ao longo do ensaio para a revista *Palavra Comum*: 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.

O Laharsismo de Luís Serguilha: para uma Estética em floração e sismicidade

O pensamento vegetal que eclode no estilo Barroco Floral inicia com a força protagônica de *Água viva*, de Clarice Lispector, expande-se com as experiências florais de Julia Kristeva, especialmente no cruzamento com as pinturas de Georgia O’Keeffe, alcançando sismos de sua fitografia no encontro com a poética de Luís Serguilha.

O poeta-ensaísta lançou o primeiro volume de sua *Obra poética* no Brasil em 2022 e, recentemente, em 2024, o livro, contendo três longos poemas, foi lançado em Portugal. Nascido em Vila Nova de Famalicão-Braga, e morando no Brasil por mais de 17 anos, a maior parte deles vividos no Recife, Serguilha escreve e reescreve seus textos de inspiração barroca há aproximadamente 30 anos. Seus temas retornam de forma obsessiva em sua escrita, evocando ritornelos, que se repetem diferentemente, a criar, em leitoras e leitores movidos pela tenacidade da leitura difícil, uma disposição ramificada por questões que circulam no âmbito da teoria da literatura, incluindo um radiante interesse pela (in)definição do poema, da experiência da leitura e dos leitores, de sua própria atividade de escrita, dos corpos dessa tríade envolvida nas tramas de palavras que despontam das diversas geografias habitadas pelo escritor em atrito com a sua imaginação esculpida, sobretudo, pelo mangue-cerrado-pampa-triângulo mineiro e a Península Ibérica.

Serguilha escreve desde uma condição estrangeira, que constitui um movimento de leitura do Barroco Floral. No ensaio intitulado “O encontro do Barroco Floral com a Estética do Laharsismo: fragmentos das errâncias das florações de Georgia O’Keeffe”, percorri cada item referido pelo Barroco Floral. Na perspectiva do pensamento vegetal, essa leitura poderá se repetir, expandindo alguns apontamentos do ensaio citado, como sugerem as florações O’Keeffianas do Barroco Floral em conversa com a Estética do Laharsismo de Serguilha.

Nessa perspectiva de leitura, escrever sobre as florações nessa escrita deve levar em consideração o meu interesse inicial pelo outro que ocupa o lugar da animalidade. A pensar que o animal é o primeiro outro da tríade heideggeriana que ganha espaço teórico

em nossa crítica literária brasileira. De forma análoga ao que Evando Nascimento sustenta em seu ensaio dedicado à Clarice Lispector, animal e planta vivem juntos, um convívio que compreende a “solidariedade entre as espécies” (Nascimento, 2021, p. 219), na poética de Serguilha também é possível encontrar essa partilha entre animais, plantas e até mesmo minerais. No entanto, é preciso chamar a atenção para o permanente sismo que acompanha essa experiência que recebe o nome de Estética do Laharsismo, cuja inspiração estrangeira do javanês traduzido para o português como avalanche, entre o lírico e o jocosos, produz efeitos de estrangeiridade. Nessa Estética, todos os elementos abruptamente interrompidos pelo estremecimento de uma queda-derrocada buscam a sobrevivência, o que não significa que as diferentes espécies sobrevivam em constante estado de luta e/ou extermínio da outra, já que não necessariamente o heterogêneo se opõe na Estética do Laharsismo. Assim como acontece na Desconstrução, o heterogêneo pode abrir caminho para outras relações no mundo. No caso da poética serguilhiana, encontramos a opção pelos interstícios expressivos.

Na intenção de sair do antropocentrismo, o poeta busca alternativas pelas alteridades demarcadas por Heidegger. Nos caminhos da animalidade, localizamos uma importante noção criada por ele, qual seja, a do animal-poema, que pode ser sintetizada pela radicalização da busca desumanizadora ambicionada pelos seus narradores, a ser tenazmente trabalhada pelo poeta-pensador por intermédio da deformação dos entes. No exemplo dos animais, escrevi um ensaio intitulado “Limiares do animal poema em *Hamartía*” (2022), no qual essa deformação se marca por dessemelhanças com o humano, especialmente com o rosto humano. Por essa ótica, percorri, em *Hamartía*, alguns animais de grande, médio e pequeno porte até chegar a invertebrados microscópicos, a fim de pontuar nessa poética o que é defendido por Jacques Derrida, em *A besta e o soberano* (2016), acerca de uma abertura da ética do cuidado a todos os seres vivos, para além das semelhanças que giram em torno daquelas ligadas a um rosto ou mesmo a uma cabeça:

Será que uma ética, uma prescrição moral nos obriga apenas em relação aos nossos semelhantes [...] ou seja, ao homem, ou será inversamente que ela nos obriga em relação a qualquer um, a qualquer vivo que seja e, portanto, em relação ao animal? (Derrida, 2016, p. 349)

Na poética avalanche, o jogo das dessemelhanças dá-se ao limite, pois somos permanentemente expostos a fragmentos de cenas nos quais predominam deformações, dismorfozes, anamorfozes, ou seja, estratégias dos narradores lahars para flagrar

instersticialmente o informe. Os narradores de Serguilha almejam o impossível — o aformal. As forças lahars serguilhianas nos expõem ao que é difícil, da ordem do inimaginável, ao que nos é distante, ao usualmente inalcançável. Na esteira dessa experiência singular, ele cria o conceito excripto, esculpindo formas enigmáticas de flagrantes estilhaçados de mundos que brilham na experiência do que chama de excripta — oriunda das criptas com segredos guardados de antigas câmaras de pedra. Ao escrever sobre essas camadas empoeiradas que escapam do tempo cronológico, ele produz nos leitores estranhas sensações desde um fluxo de destroços em perturbador estado vertiginoso de paradoxal distração-concentrada. Na esfera da animalidade, os opérculos e os epifragmas constituem formas de ler os interstícios, os quais tentam se aproximar da secreta deformidade radical ambicionada pelos seus narradores lahars. Ao percebermos essa retirada das formas, até mesmo a leitura ganha o *status* de uma experiência de transleitura, que tenta se apoiar em restos de membranas, revestimentos transparentes, invisíveis aos imperativos visuais formadores das imagens poéticas.

Se retomo a importância da noção do animal-poema para pontuar a deformação esculpida pelo poeta, é porque, em sua Estética do Laharsismo e no conjunto de sua obra, os animais andam ao lado das plantas. Há várias passagens de sua Estética nas quais encontramos o sintagma “animal-floral”:

EXCRIPTAR ao acontecer na diferença-ao-fundo-do-animal-floral que me impulsiona e deforma no esquecimento que testemunha inconscientemente o lahar de uma indeterminação: um lahar-respiro flutua em disjunção-intersticial, em vórtice-vislumbre e em esgotamento-incorporal a coexistir no tempo-delirante que rebenta cronicamente nas imagens-barrocas: por vezes: uma alucinação heteronímica a emergir da dança babélica de forças-florais-LONGSORAN. **EXCRIPTAR por meio de um processo expressivo e rítmico que mergulha nas forças caóticas do assombro e nos fundos obscuros do impossível com personagens-artistas e autómatos incorpóreos a reinventarem-se no momento em que atravessam geografias do infinito pleno de partículas de um corpo a palpitarem no imemorial:** dizem: tragicidade que se autodevasta para se germinar e parir verbos geradores de uma duração-acontecimental por dentro do indiscernível de uma imagem onde ressonâncias de palavras e de vozes não param de pervagar e resvalar, recriando-se a si-mesmas através de um olho em acto ensimesmado na sua própria ofuscação e indigência: dizem: uma epiderme verbal em demudança-impiedosamente-indeterminada vibra na incógnita temporal de uma visão que transmonta a cabeça do EXCRIPTOR anojada contra o seu próprio renascimento que a torna por vezes em rudimento espectral, algumas vezes em fundo-a-diferenciar-se, outras vezes numa convocação vertiginosa: [...]. (Serguilha, s/d)

A deformação da Estética do Laharsismo no encontro com as plantas ganha contornos ainda mais desumanizadores, pois não há mais uma cabeça como referência comparativa com a soberania humana. Nesse sentido, pode-se argumentar que as plantas potencializam o projeto de deformação instigado por essa Estética.

No cruzamento com o Barroco Floral, a Estética do Laharsismo, ao longo da *Obra poética I*, encontra Georgia O’Keeffe. Serguilha dá vida excripta a algumas telas dessa pintora, como o “Crânio de vaca com rosas de algodão”. No lugar de oferecer tradutibilidade a essa impactante construção do feminino em sua delicada porosidade que tanto flerta com a vida quanto com a passagem para morte, sua força lahar narradora produz ritmizações excriptas ao nos expor a um fragmento de osso desse animal-floral, inserindo na cena uma leitora:

as captações do anti-nome com tendências rendilhadas por rosas de Georgia Totto O’Keeffe onde os mapas putrefactos pelas vacas hécticas alavancam um cráneo de uma LEITORA trapaceada por luzes-excessivas entre pictogramas sumérios e carminas figuratas: o turbilhonar de açodadas imutações verbais autonomiza e rouba os choques-imagéticos-insondáveis ao estilhaçamento dos itinerários-ZAÚM com tempos alegóricos das ossaturas quebradiças e porosas de um animal-poema (uma LEITORA traça cartografias incapturáveis e imprevisíveis rés aos colapsos insectívoros das palavras: [...]). (Serguilha, 2024, p. 294)

A tela de O’Keeffe intitulada “Abstração da rosa branca” gerou um longo comentário no ensaio dedicado à análise dos movimentos do Barroco Floral. A desmesurada rosa branca da pintora dialoga com o item chamado “a relação entre linguagem poética e o nascimento das imagens no cruzamento com possíveis discursos sobre a maternidade”, de nosso Barroco. Para tanto, busquei na *khora* platônica, segundo a leitura de Kristeva para a formação da modalidade do semiótico, apoio para o nascimento da palavra poética, que se avoluma pelas camadas de tinta branca, semelhante ao alimento do leite materno. No ensaio “Une digression: économie, figure, visage” (Kristeva, 1998, p. 62), Kristeva propõe uma analogia entre a *khora* platônica, a ser lida como uma espécie de protoespaço e a sugestão nutriz da imagem da Virgem Maria. A kénosis atribuída à Virgem também pode ser encontrada na pesquisa *Imagem, ícone, economia* (2013 [1996]), de Marie-José Mondzain.

Essa analogia de Kristeva combina com a imagem tecida por Serguilha, na qual é dito o seguinte, na voz da força lahar LL:

LL diz: **o rigor do poema advém da episiotomia que faz do respiro cruel a vernação da existência:** ritmos em variância anorgânica capturam interstícios anônimos que se dilatam em relação a si-mesmos, fazem das fugas anamórficas uma obscuridade incriada com animais indecifráveis-móviles que pertransem, se desfibram e fortalecem os esgrimistas de Á-peiron. (Serguilha, 2024, p. 57)

A rosa branca de O’Keeffe, cujos contornos com tons levemente amarelados evocam expressivo deslocamento do imperativo visual para o sentido do gosto, atíça uma saída do logocentrismo, dando à flor uma conexão de alimento que encontro na teoria da imagem proposta por Marie-José Mondzain, o que confere visibilidade incomum à Virgem Maria.

O universo vegetal, entretanto, permite ampliar esse nascimento simbólico incrustado em nossa cultura ocidental para uma experiência com a natureza. Não se trata de desmanchar essa herança religiosa sustentada sobretudo pela trindade masculina, mas de pontuar a inscrição paradoxal da Virgem, essa mãe não fecundada, e de ampliá-la para gestações que envolvem o alimento no mundo das plantas. Em *A vida das plantas* (2016), Emanuele Coccia reconhece na autotrofia de plantas algo que vai além de lhes conferir autonomia alimentar. Para o pensador, “a autotrofia — é o nome dado a esse poder de Midas que permite transformar em alimento tudo o que se toca e tudo o que se é” (Coccia, 2018, p. 15).

O gesto cirúrgico do nascimento do poema, episiotomia, esse corte traumático para partos difíceis, pode ser estendido a um nascimento de ordem cósmica, no qual as plantas, na filosofia vegetal de Coccia, mais do que fazer parte do mundo, fazem o mundo que habitamos. Por isso esse potencial autotrófico não é indiferente ao poeta, que, no que chama de “vidência cinematográfica”, faz nascer fragmentos da voz-lahar, por autotrofia vegetal, sem com isso tirar da cena o sangue e a dor da episiotomia:

ao lado: um tronco flutua e espelha o infinito-autotrófico-floral: uma voz-LAHAR deriva-se dos entalhes pulmonares da sua própria fala com suspenses tensionados a fender os cutelos da língua em esgotamento espiralado: uma voz-LAHAR foge desabaladamente dos arrancos da zootomia de uma boca e o corpo do poeta torna-se um enervamento de mosaicos imprevisíveis, um vocabulário anicónico em combustão inominável, uma mancha acósmica nas necrotomias germinativas do tempo: dizem que há um tremendo retorno de lâminas sanguíneas a envolver, a bifurcar e a cerzir cariátides ínfimas de carne esquelhada à volta de um deslizamento ósseo do poema: [...]. (Serguilha, s.d., p. 535)

Outra tela fundamental de Georgia O’Keeffe, intitulada “Papoulas orientais”, que nos possibilita estremecer diante de crenças cristalizadas pelo senso comum, leva-nos ao

quarto movimento do Barroco Floral, chamado de “o cruzamento dos afetos nas florações”, no qual tenho me dedicado a buscar a experiência sensível, incluindo os afetos, na escrita de artistas da palavra fascinados pela cultura visual, em especial a pintura. Na poética de Serguilha, perdemos a relação de semelhanças com a cabeça humana e animal por meio da radicalização das deformações da vida vegetal. No exemplo das manifestações afetivas invisíveis da Estética do Laharsismo, a nomeação dos afetos, tal como acontece nas narrativas tradicionais, considerando a descrição de personagens portadores de um corpo, se esboroa. Em vez de personagens, somos instigados a pensar a partir de forças lahars, ao estilo do que propôs Clarice com sua força protogonal de *Água viva*, que, não por acaso, era uma pintora. Serguilha, na maior parte de suas construções poéticas, mais ainda do que Clarice, deixa o campo dos afetos livre de nomeações ou mesmo de referências familiares da experiência sensível. Entre as poucas ocorrências afetivas nomeadas em suas obras, localizo uma perturbadora releitura do amor em *A Actriz, A Actriz* (2020), além de alusões disseminadas ao intermitente estado de dor. Na contracorrente dessa escassez da nomeação da experiência sensível, destaca-se a trabalhada referência à solidão, a explodir em variações criativas, em sua Estética do Laharsismo. Sobre o tema da solidão na poética de Serguilha, escrevi um ensaio publicado pela *Revista Qorpus*. Adianto que advém de sua solidão criativa a necessidade de compartilhamento dessa espécie de “vazio” para a recriação afetiva dos leitores, ou, nas palavras laharsistas, “regerminação” de um mundo no qual o tempo crônico ultrapassa as sensações do cotidiano.

O poeta trabalha em seus leitores, a partir do entrelaçamento dos diferentes corpos (do autor, do poema e do leitor), a paridura, termo dele que compreende esse gesto episiotômico de seus narradores lahars para dar à luz, através da escrita de seus leitores pesquisadores, a estados por vir das múltiplas vozes que atravessam inicialmente os corpos do poeta e do poema. Na minha experiência leitora, já atravessada pela angústia da liberdade oferecida por Clarice, com os tons de sua alegria no fluxo de *Água viva*, fui desafiada a dar nome a essas manifestações que os imensos poemas de Serguilha despertam durante a experiência da leitura sísmica. Eis o mosaico de sensações que nasceu a partir da minha leitura com base nessa poética-avalanche: 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. Tenho retornado à nomeação desses estados afetivos em diferentes ensaios sobre Serguilha, reconhecendo o convite interior de escrever separadamente sobre cada um deles.

Ainda estou atada ao deslumbramento do que chamo de “o alaranjado da RÉ-existência diastólica nos interstícios da tapeçaria geodésica”, cuja inspiração floral localizo na tela “Papoulas orientais”, de O’Keeffe. A pintora, assim como o poeta, ultrapassa o suporte de sua tela de trabalho. Os poemas de Serguilha excedem a extensão de um poema convencional, porque, conscientemente ou não, o poeta é um gerador de flutuações e por isso precisa ampliar o seu campo de excripta em muitas páginas, a fim de criar uma espécie de atmosfera. Daí chegamos à atmosfera, termo do pensamento vegetal, expandindo a experiência sensível para além de nossa rica herança psicanalítica, moldada pela tradição greco-judaico-cristã. Eis um fragmento do alaranjado serguilhiano:

há sensíveis dos sensíveis nas pigmentações dos intervalos amnióticos das palavras onde violências silenciosas dos ritornelos relançam uma LEITORA para lavadouros alaranjados das expansões térmicas do animal-poema: combativos resvalos sígnicos por detrás dos descentramentos das lógicas absurdas que espalham ovulações nos vespeiros das palavras envidraçadas por dicionários escurbúticos: 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. 353)

Pensar a flor na sua dimensão afetiva implica voltar a algumas noções propostas por Coccia em fricção com as do Laharsismo. Diferentemente do pensamento de Heidegger, que postula o estar-lançado ou estar-dentro-mundo, segundo a síntese do pensamento vegetal de Coccia (2018, p. 68), o ponto de vista desse filósofo defende a noção imersão, que é movida pela noção de sopro, associada ao ato de respirar, do qual as plantas são indispensáveis para a preservação do que se chama mundo. Em linhas gerais, a imersão defende a copenetração — movimento no qual “tudo deve estar em tudo” (Coccia, 2018, p. 69), não havendo “nenhuma distinção material entre nós e o resto do mundo” (Coccia, 2018, p. 36). Desse modo, para que exista imersão, deve haver interpenetração ativa entre sujeito e objeto (Coccia, 2018, p. 41). Nas misturas serguilhianas (misturação é um micronceito trabalhado pelo poeta), temos essa ilusão de uma contínua copenetração; por outro lado, somos colocados em contato com os limites, com as diferenças entre os entes e as extremidades que permitem uma leitura de contiguidade dos corpos, por meio de marcadores espaciais que entram em desalinho com

a sugestão de copenetração. A poesia de Serguilha mantém alguns advérbios de espaço e tempo — “aqui e agora”, “rés”, “embaixo”, “ao lado”, por exemplo. O primeiro deles pode levar o tempo para fora do tempo cronológico, que é a ambição do poeta, mas também pode fortalecer uma espacilidade demarcada, induzindo, assim, um recorte temporal. Ademais, a Estética do Laharsismo pontua a separação dos signos das artes e das ciências e suas diferenças, tais como a Filosofia, a Botânica, a Geologia, a Zoologia, a História, a Paleontologia, a Matemática, a Fisiologia, a Ecologia etc. Assim, a sugestão de que tudo se copenetra se fragiliza?

Apesar de a copenetração não se excluir, tampouco se aplicar sem ressalvas à Estética do Laharsismo, podemos pensar, a partir de algumas noções de Coccia sobre aspectos do pensamento vegetal desse filósofo, de modo a perceber ressonâncias com o Laharsismo, contribuindo para ampliar a complexidade acerca do tema dos afetos.

Podemos relacionar a experiência sensível, que é desencadeada pela poética de Serguilha, com a noção de atmosfera, de Coccia, sem com isso excluir as contribuições psicanalíticas sobre as quais apontamos fecundas aproximações em outros ensaios dedicados a essa poética. Coccia nos apresenta a diferentes pensadores que liam na ideia de atmosfera e seu caráter não humano e dinâmico a origem da nossa socialização. Assim, sobre esse aspecto, Coccia observa que tal abordagem está em Herder, em Kant, podendo ser percebida na sociologia de Simmel e recentemente se manifesta na filosofia de Peter Sloterdijk (Coccia, 2018, p. 65).

Ao buscar as bases dessa atmosfera, Coccia menciona a pesquisa de vários cientistas dedicados à descoberta e aos estudos em torno da fotossíntese (Priestley e Ingenhousz; J.R. Mayer; Robin Hill entre outros), para nos dizer que eles avançaram não apenas nos estudos da fisiologia vegetal, mas propuseram o que chama de “uma mudança radical de nosso olhar sobre a atmosfera” (Coccia, 2018, p. 50). A partir dessas pesquisas, o pensador introduz a ideia de sopro para sustentar a tese de que o ar que respiramos compreende algo que não se restringe a elementos da terra, mas abarca o “sopro de outros seres vivos” (Coccia, 2018, p. 50). Nessa perspectiva, encontramos a noção de sopro ligada ao sentido do paladar, que desacomoda o imperativo visual do logocentrismo e se conecta ao movimento do nosso Barroco Floral, atravessando a Estética do Laharsismo no pneumático sintagma vegetalizado “flavor-sincárpico” (Serguilha, 2024, p. 128) e na sugestão do leite materno nas formas fluidas e circulares e alusões do poeta à tela

“Abstração da rosa branca”, de O’Keeffe. Para Coccia, o sopro constitui uma “primeira forma de canibalismo”, na medida em que “alimentamo-nos diariamente da excreção gasosa dos vegetais, só podemos viver da vida dos outros” (Coccia, 2018, p. 50). Serguilha, por inspiração de Artaud, escreve desde uma palavra que chama de “palavra soprada”. A partir de Coccia e de sua pneumatologia, a respiração que envolve o sopro implica “saborear o mundo”: “O mundo tem o sabor do sopro” (Coccia, 2018, p. 74). No Laharsismo, a forma dos pneumas é uma constante, desafiando, no fragmento a seguir, a petrificação da violência do olhar da medusa, ligada ao imperativo visual:

é aqui que a elasticidade da diferença expressionista embate nos andamentos sonoros dos pneumas do poema e desponta arrebatada capturando estilhaços de vertigens com esmeriladeiras de fracturas verbais a revestir vazios freáticos através de assombros de redes orogénicas com volumetrias medusantes: [...]. (Serguilha, s.d., p. 372)

Em outra passagem da Estética do Laharsismo, a respiração se manifesta desde o tempo crônico, sem com isso descartar a geografia do mangue: “pneumas em tempos crônicos: dizem: impulsionar ziguezagueantemente forças irrefreáveis e sincicais entre espaços acústicos foliculares e tramas-mangues” (Serguilha, s.d., p. 416).

Na espécie humana, recebemos o sabor na relação arcaica com a mãe, que nos nutre. A tela de O’Keeffe “Abstração da rosa branca” emblematiza esse cuidado, nosso sopro para a vida e inscrição na linguagem, sendo ritmizada pela Estética do Laharsismo, especialmente no primeiro volume da *Obra poética*.

A abertura dos afetos para a noção de atmosfera, segundo o pensamento vegetal de Coccia, passa pela crítica ao geocentrismo, que mobilizou a história da filosofia para marcar a necessidade de um chão. Segundo Coccia, mesmo o modelo deleuziano do rizoma não produz a alteração almejada de mudança paradigmática, já que a noção segue propagando termos que giram em torno da terra, do território, desdobrando-se em verbos como territorializar e desterritorializar, por exemplo (Coccia, 2018, p. 90). A saída seria olhar para os astros: “O céu não é mais uma atmosfera accidental que envolve o chão. [...]. O céu está em toda parte” (Coccia, 2018, p. 92). Ainda que na Estética do Laharsismo encontremos atmosferas cósmicas em diferentes momentos de leitura nos quais somos movidos por flutuações astrais, há também muito da terra, sobretudo a brasileira (amazônia-pampa-cerrado-mangue). Temos que considerar o trabalho do poeta com os signos celestiais e relê-los numa terra que é também céu — sem perder o sismo:

uma palavra arranca seu exórdio em ruína no lapso de uma presença obscura onde o distante é um dentro movente e disseminado à volta de um apoastro que entranha a visão no fundo luminoso de uma subtileza em ruptura com qualquer adjacência rostificada: há um sopro cruel a percorrer um poema-LAHAR envolvido por uma visão esfomeada: dizem: embate-constelar das reminiscências contra alvoroços do contemporâneo. (Serguilha, s.d., p. 416)

Estivemos até então envolvidos poeticamente com a exuberância de flores O’Keeffianas e suas trocas afetivo-criativas na experiência dos corpos do poema, do poeta e dos leitores. No pensamento vegetal de Coccia, cabe à flor a função da racionalidade. Mas de que razão se trata? Percebe-se que a razão-flor proposta pelo pensador guarda semelhanças com a Estética do Laharsismo quando defende a multiplicação e diferenciação dos sujeitos, defendendo a existência de “experiências incomparáveis” (Coccia, 2018, p. 105). Não é o que experienciamos ao ler os longos poemas de Serguilha? Cada leitor nomeia e recria afetivamente os momentos de sua leitura sísmica à luz de suas escolhas, heranças, fantasmas, terra, atmosfera e repertório de gosto.

A razão-flor de Coccia se inscreve nesse pensamento vegetal para nos ajudar a perceber que tal razão “nunca poderá ser um órgão de formas bem definidas, estáveis” (Coccia, 2018, p. 107), características que combinam com o projeto de desumanização do Laharsismo, que, como argumentei, encontra na flor, especialmente a de O’Keeffe, o seu ponto alto de deformação. Pensar desde a flor, segundo Coccia, implica “risco, invenção, experimentação”, por ser uma “estrutura efêmera, sazonal”, dependente do “clima, da atmosfera, do mundo em que se está” (Coccia, 2018, p. 107). Serguilha, no seu projeto-lahar, anuncia o seu comprometimento ético-estético, sintonizando uma nova geometria na transição do plano e da esfera, que é referida pelo pensador da vida vegetal. No entanto, o excriptor ainda se ocupa da terra como ela se apresenta, sem assim romantizar o pensamento vegetal. O poeta-lahar abre a sua Estética do Laharsismo com aspectos sombrios e enigmáticos da língua das plantas, sem esconder o veneno das flores do mal:

uma LÍNGUA exuvial-ecdisona em metacrose: uma língua morfogenética: uma LÍNGUA-DRÓSERA, uma Língua-Cobra-Branca, uma Língua-Mamona-Ricina, uma Língua-Caja-Lobo, uma Língua-Taxus-Baccata, uma Língua-Mamona, uma Língua-Abrus-Precatorius, uma Língua-Aconitum, uma Língua-Cicuta, uma Língua-Voz-Vômica, uma Língua-Olho-de-Boneca, uma Língua-Oleandro-Ageratina, uma Língua-Alamanda-Lantana, uma Língua-Cerbera-Odollam, uma Língua-Beladona, uma Língua-Trompete-de-Anjo, uma Língua-Espirradeira, uma Língua-Manchineel e uma Língua-Chirívia entre palpitações, rasgos vasculares, abrinas e glicosídeos do FASCÍNIO. (Serguilha, s.d., p. 7)

Para Coccia, a flor é um “atrator”, o que significa que ela atrai o mundo para si, transformando-o numa “explosão inédita de cores e de formas” (Coccia, 2018, p. 98). Na poética-avalanche, acontece o gesto de atrair o mundo para si. No sismo, a flor atrai manchas afetivas e circula pelos entes. A considerar que, na esteira de Holderlin, o poeta-lahar observa na natureza e na arte da pintura que o que mata também pode salvar. E devemos acrescentar a esse pensamento a regeneração sísmica do Laharsismo. Ao escrever sobre a tela “O semeador ao pôr do sol”, de 1888, de Vincent van Gogh, Coccia nos diz que “pintar a agricultura oferece a possibilidade de conhecer a sua natureza espiritual” (Coccia, 2022, p. 34). Percebemos que a regeneração já estava lá, assim como a fascinação pela escrita de imagens pintadas. Georgia O’Keeffe atualiza episiotomicamente essa semeadura, e Serguilha a ritmiza por pariduras excriptas. Vem das cores, de suas paisagens e de suas flores em expansão, ou seja, na pegada de uma vida vegetal, o caminho para novos sentidos respiratórios e afetivos.

Referências

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. *O feminino e o sagrado*. Tradução: Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro: Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COCCIA, Emanuele. *O semeador: Da natureza contemporânea*. Tradução: Fernando Scheibe. Desterro: Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

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

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

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

JARDIM, Luciana Abreu. Limiares do animal-poema em Hamartía. *Revista Sphera*, Belo Horizonte, 27 dez. 2022. Disponível em:
<https://www.revistasphera.com/post/limiares-do-animal-poema-em-hamart%C3%ADa>.

JARDIM, Luciana Abreu. Barroco Floral. *Palavra Comum*, Galiza, 8 fev. 2024. Disponível em: <https://palavracomum.com/barroco-floral-luciana-abreu-jardim/>.

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, v. 13, n. 2, p. 261–305, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.18224/gua.v13i2.14077>.

KRISTEVA, Julia. *Soleil noir: dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Possessions*. Paris: Fayard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Sens et non-sens de la révolte: pouvoirs et limites de la psychanalyse I*. Paris: Fayard, 1996.

KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites da psychanalyse II*. Paris: Fayard, 1997.

KRISTEVA, Julia. Une digression: économie, figure, visage. In: *Visions Capitales* (avec Liudvig Feïerbakh). Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

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. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes de limites da psicanálise I*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 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 2: Melanie Klein*. Tradução: José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Possessões*. Tradução: Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

KRISTEVA, Julia. La forme inévitable. In: *La haine et le pardon: pouvoirs et limites de la psychanalyse III*. Paris: Fayard, 2005.

KRISTEVA, Julia. *O gênio feminino: a vida a loucura e as palavras 3: Colette*. Tradução: Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Thérèse mon amour*. Paris: Fayard, 2008.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MACIEL, Maria Esther. *Animalidades: zooliteratura e os limites do humano*. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NASCIMENTO, Evando. *O pensamento vegetal: a literatura e as plantas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SERGUILHA, Luís. *Estética do laharsismo*. [do acervo do escritor], s.d. Acesso em: jul. 2024.

SERGUILHA, Luís. *A Actriz, A Actriz: o palco do esquecimento e do vazio*. Curitiba: Kotter, 2020.

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

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

SEUPHOUR, Michel. *Abstract painting: fifty years of accomplishment from Kandinsky to Jackson Pollock*. New York: Laurel, 1964/1967.

Recebido em: 24/10/2024

Aceito em: 08/04/2025

ⁱ **Luciana Abreu Jardim** é professora de Literatura da Universidade Federal do Pampa e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Furg. Coordenadora dos projetos de pesquisa Barroco Floral e Laharsismo e País de pintura. **E-mail:** lucianajardim@unipampa.edu.br