
DA TRANSGRESSÃO

EM KALAHARI*

Daniel de Oliveira Gomes**

Resumo: este texto tem como objetivo fazer um estudo da transgressividade alucinatória da criação poética de Luis Serguilha, efetivada em Kalahari. Nesse sentido, esse autor opta por uma luxúria poética que se assenta na artificialidade do pensamento, o que produz uma sobrenaturalidade que detém uma força instauradora própria e imprevista que nos remete à sobreartificialidade.

Palavras-chave: Kalahari. Luxúria poética. Híbridez imagética.

Não existe sentimento que transporte para exuberância com mais força que o sentimento do nada. Mas a exuberância não é de nenhuma forma o aniquilamento: é a superação da atitude aterrorizada, é a transgressão.

(Georges Bataille)

Ainda mais que em *Koa'e* (2011), noto a maneira como *Kalahari* (2013) varre páginas em marcas distintivas extremas, espasmos, distensões, numa espécie de autoimunidade do poético (porque o melhor alvo da transgressão parece ser o próprio *corpus* desta poética de Luis Serguilha que se dobra a si mesma). Pensando no conceito paradoxal de transgressão que Bataille propunha, observo que o mundo do discurso (e incluímos aqui, claro, o discurso poético) simula a transgres-

* Recebido em 03.06.2014. Aprovado em: 23.06.2014.

** Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e membro do grupo de Estudos Blanchotianos e de Pensamento do Fora, junto à Universidade de Brasília-UNB e Professor de Poesia Portuguesa na Universidade Estadual de Ponta Grossa.

são como simplesmente a negação da interdição, mas de fato não o ... A transgressão (como desencadeadora de um tumulto) vem a ser um conceito mais complexo, ela possui um vínculo extremo com a existência legal da interdição, de modo que o sentimento da transgressão não condiz exatamente mais com a mera liberdade das leis, normas, etc. (BATAILLE, 2004, p. 101). É assim que, neste ensaio, quero mostrar a peculiaridade da transgressão poética em Luis Serguilha, traçando de modo bataillano¹ ideias acerca de um autor contemporâneo português que, mesmo pretensamente transgredindo toda uma tradição sentimental e estilística lusitana, está, de fato, expressando, ao meu ver, a violência e o sacrifício dos limites não apenas em tal tradição no gnero poético (ainda o inserindo, o englobando). Mas, noto uma exuberância debelando toda a tradição do desejo da transcendência, inclusive até mesmo aquela que o torna possível como texto transgressor, toda representação na linguagem (como contraviolncia  animalidade primordial que nos contm). A transgressão de Serguilha, assim, não é dada como, tão somente, o profano *versus* o sagrado; a vertigem *versus* a ordem. Ela está mais notável na contrariedade à paz utilitarista de qualquer discurso especializado do saber, evidenciando uma celebração autossacrificial em combate àquilo que propusemos, primitivamente, como o ‘dentro’ objetivo do sentido moderno.

A escritura vive e morre ao adentrar-se nos itinerários dos confrontos da interrogação, no movimento instantâneo-ininterrupto, nas intensidades corpóreas-incorpóreas: uma instabilidade vertiginosa nas energias do corpo-em-exaltação onde o espelho desaparece noutro espelho e as improvisações, os gozos e os acasos cambiantes turvam-se nas distrações prismáticas do mundo: “vibrações intensas misturadoras de signos” (SERGUILHA, p. 18).

Passo, assim, a tentar pensar no passado de tamanha estilização da vertigem, da vibração intensa misturadora de signos, de onde Serguilha herdaria este desejo transgressor... esta exigência de um olhar de leitor impossível, tão alucinado quanto o poeta. Tal eu-lírico que vaga pela noite com olhos animalescos, em alucinose incompreendida *versus* o seu entorno, não me  estranho, por mais que jamais tenha lido nada tão instantâneo-ininterrupto, que me fizesse flutuar tão galacticamente, quanto *Kalahari* (estranho que seja falar assim). E já me surge  lembrança, ainda antes do futurismo e/ou do surrealismo português e/ou do sensacionismo pessoano, como que por distração, a figura de um dos ídolos de Sá Carneiro e Pessoa: Cesário Verde. Em sua época, Cesário não chamava positivamente a atenção dos literatos, jornalistas e cultos porque o que bancava em termos poéticos era uma obra transgressiva  tradição do seu tempo. Perturbadora alquimia, eu mesmo penso, a de Serguilha (como assentimento de toda fragmentação possível da pós-modernidade) remeter-me  conjuntura oposta de Cesário (como negação da fragmentação do sujeito moderno).

Não há semelhança alguma a iluminar, aparentemente. Mas, vislumbro uma tradição de tal olhar em desconcerto fulgurante do sujeito-que-uiva, na poesia portuguesa, que advm desde o esgotamento do lirismo visto em *O sentimento de um ocidental* (para muitos, a principal poesia como pintura vertiginosa da modernidade lisboeta). Ces-

rio Verde apresenta o olhar da loba, no sentido maior do sangramento do uivo no olhar (SERGUILHA, p. 25), olhar sangrento do poeta-animal castigado pelo seu tempo, que não encontra leitores para seu hipotético clã de lobos, onde o eu-lírico mina os propósitos burgueses cujas transformações urbanas, técnicas, etc, impunham ao séc. XIX.

A loba já está lá, em 1880, por mais que houvesse uma ondulação emocional pastoril em seu uivo como uma flauta campesina no anoitecer, aonde de fato vemos que a Lisboa de novas vitrines e varinas não tem mais nenhum passado heroico quando fascinada por uma modernização enlatada de Londres e Paris (lembrando-me o olhar baudelariano contra todo luxo artificial ao louvar Constantin Guys).

No entanto, diferentemente de Cesário, onde o jogo das sensações (toda gama de odores, cores, sons...) mostra uma pintura movente, uma cinematografia emocional, uma cinemática (diria Horácio Costa analisando o estilo cesariano), Serguilha, por sua vez, busca uma poesia transgressiva de entusiasmo alucinado que amortiza o mundo linguístico ao pó de arroz, que afeta e prende a nossa desatenção e (des)sensibilidade propositadamente. A maquiagem é tanta que já não existe um rosto do *canis lupus* (do animal ocidental²). O rosto não existe, pois não vivemos em um tempo que se oferece após uma era chamada moderna e sim um tempo que é a apoteose convulsiva da modernidade, o suprassumo da fragmentação e da virtualização do conhecimento.

Kalahari mimetiza a própria hibridez imagética do presente, deflagrando-se em maquiagens virtuais verborrágicas, propondo uma loba das cosmogonias onde não há mais um caos íntimo nem um caos social. Há outro caos, aprimorado, a sede que sobreviveu à modernidade, um mundo bestial caótico em rede na própria elegância da artificialidade da imagem mestiça que já se tornou natural. A luz que afeta o olhar não é a dos combustores a gás da Lisboa de Cesário, nem a luz da querosene (de antes) nem mesmo a luz elétrica (de depois). Não há nem mesmo uma cidade, um tempo, a iluminar. A sede do olhar vem das luminosidades descentradas (p. 226), pó de neon fulgurante do saber dissipado. Anamorfozes fractais da palavra poética. As palavras já viradas em luminóforos: imperceptíveis cristais de fósforos de uma tela-papel que irradia excitação luminosa para distrair a ótica, a leitura. Eis a luz das fogueiras-dos-exílios (computacionais, acadêmicos, fragmentados, sismológicos, especializadores, especificadores, senhas do mundo ainda utópico e já pós-utópico) de quando o “(...) écran desflorado das naves enumera as histerias esclarecedoras dos diques meteorológicos (...)” (SERGUILHA, 2011, p. 265).

O uivo está na luz do acontecimento, do distante e da imagem/floresta que se expande e se recolhe dentro do inaudito. Os uivos estimulam os desvios dos vestígios e as multiplicidades interiores dos afluentes. Na errância reconstrói constelações de DANDANRANA-que-é-grte-em-metamorfose-em-(des)-montagem (ENGUIA ELÉTRICA) e o uivo absorve as incisões para se soltar nos centros dos gigantes violoncelos e liberta-se quase-incorporal porque é vida que incita vida, esquadilha de ângulos histéricos: eis os chifres da vida

*no naufrágio-que-é-construção ou dínamo desmanchado: tudo se desenca-
deia numa viagem experimental, no ventre do esgotamento, do impossível,
da monstruosa devoção das casa centrífugas. O uivo cântico-dos-escritos
a defrontar-se na autonomia-da-arraia-de-fogo, criando resistências, matérias
e sensações onde o invisível-acústico se transforma no visível-que-vem-da-di-
versidade-e-e-todas-os-centros-inexistentes como um espaço de transformação
gongórica, de fendas respiratórias (núcleos dos idiomas vergados pela inér-
cia) (KALAHARI, p. 131).*

Mas, se tudo isto, tão vibrantemente caleidoscópico neste uivo da loba já não é a poesia portuguesa como o deserto íntimo e cinemático de Cesário Verde; ou o sensationismo de Álvaro de Campos; ou o futurismo sá-carneirano; ou o surrealismo de Cesariny ou Helder; o que seria a poesia tentando ser agora? Lemos poesia portuguesa? Poesia? Leitura? O que é o uivo, em Serguilha, senão já nada a ver com o Portugal de ontem e de hoje, ou com qualquer topos, ou qualquer gênero literário, ou qualquer processo de leitura, nada que não seja o repotencializar virtual da sensação do abandono original? Falo, então, da orfandade de qualquer pátria, a orfandade experimentada desde, por exemplo, a dramática imagem bíblica de Babel (naufrágio-que-é-construção ou dínamo desmanchado, diria o poeta).

Noto a poesia portuguesa - desde o séc. XIX, mesmo que seja impossível ler-lhe panoramicamente a partir do enlace (baudelariano) de Cesário - como uma poesia que sempre buscou chamar a atenção pelo inconformismo uivante e pelo entusiasmo alucinado. O problema herdado desta autorreferência lírica de uma identidade colonialista, superlativa, de Portugal que vai se perdendo desde muito antes à modernização. A plasticidade excessiva, o cromatismo, a inadaptação ao mundo, e algumas outras características que podemos vislumbrar em Serguilha, podem ser sobrevividas da literatura portuguesa não apenas desde a geração de Orfeu, mas desde a chamada geração de 70, onde os poetas passavam a denotar o próprio conservadorismo linguístico, tecnológico, cultural em relação à Europa e a toda sua tradicional identidade inspiradora. A reminiscência sinestésica simbolista e o mergulho alegórico da geração Orfeu devem sua eficácia de renovação a esta plasticidade e ao inconformismo revolucionário onde o caos íntimo e neurotizantemente individualista suplanta o passado coletivo. Assim o suplanta em prol de um entre-lugar expressionista-impressionista. [E aqui, neste parágrafo, noto como estou pervertido pela leitura de *Kalahari!* Vou tendendo a fazer ouvir uma prosa acadêmica interseccionista em sua hibridez máxima e também no nível semiológico que é possível captar babelicamente ali. Vou hipnotizado pelo olhar explosivo pliométrico que alonga ao máximo a musculatura linguística para recair na “sabedoria dos olhos de sangue-pliométricos” (SERGUILHA, p. 339)]. Noto que tal não-lugar (de Cesário) acabará evoluindo até o surrealismo (o delírio de olhos abertos desta estética). Porém, este delírio lúcido já promulgado por Cesário, aliado à sombria lucidez de Antero de Quental (seu transcendentalismo metafísico paradoxal)

abrirá todo um caminho de excentricidade pós-metafísica na poesia portuguesa. Eis um hipotético histórico da excentricidade sentimental que resulta no holomovimento (des)sentimental de Serguilha, hoje.

Mas, nele, toda uma possibilidade ou impossibilidade de sincronização (harmônica e dissonante ao mesmo tempo) de expressões em fluxo que vão da mecânica quântica à qualquer maquinismo; da farmacologia à medicina; da botânica à zoologia; da astrofísica à bioquímica; da termodinâmica à meteorologia; da oceanografia à geoquímica... Enfim, produz um acumulado cintilante de palavras unidirecionais antes adequadas de departamentalizações prévias, especificidades técnicas, porém retiradas de seus subcampos e amoldamentos, a fim de retransformar o fazer poético no ato de bordar uma infinita colcha de retalhos terminológicos, uma grande nuvem fractal. Retalhos terminológicos impossíveis, no caso. Muitas destas expressões estão ligadas com hífen, associadas a imagens descontínuas, deflagrando uma perturbação nervosa tanto no que poderíamos considerar propriamente poético quanto naquilo que poderíamos considerar propriamente científico. A linguagem do sábio, do especialista, do poeta, do literato, que confiamos sob uma geometria dada do discurso, a linguagem crível do perito, assim como qualquer palavra advinda de qualquer possível ordem do discurso, não passa de gaguejo incrível. Invento sonoro-imagético-sensível. O vocabulário do perito contemporâneo serve de alimento para a sede do olhar ultraprofanador. (Cúpula-de-ciclos-epidérmicos; anéis-das-garras topográficas; diadema-de-arsênicos-funâmbulos; gigantescas chávenas-de-gelatina-granítica; cataventos-de-satélites; xadrez-dos-fósseis; tapeçarias-geológicas; guardador confidencial-magmático das artilharias-bilíngues; ruptura-zoológica-valvular-sanguínea; absintos geopolíticos na febre dos narradores-escorbúticos; estacas-ciclópicas: Fisioterapia-Botânica; golpes-dos-archotes-do-patafísico; óvulos-das-estrebarias; placentários-devoradores-de-sermões-giratórios; punhos-dos-luxímetros; etc...). Nisso tudo, nesta estética da avalanche (LAHARSISMO), ele cria sua própria mitologia sem mitos, ou melhor, seu próprio eco sistemático sem ecossistema. Tal como o poeta mesmo considerava que: (...) a loba-é-a-força-do-olhar-sem-ecossistema (SERGUILHA, p. 120).

Como não perceber a rixa que Serguilha assenta ante toda uma reminiscência nacional, vernácula, e que, ao mesmo tempo não deixa de ser, quer queira ou não, sempre o efeito de uma tradição, por mais que rarefeito? Refiro-me à tradição do uivo sentimental. Percebo, agora, em Serguilha, uma semelhante soberba suicida que ouvíamos em Mário de Sá Carneiro, mas em outro nível caótico, evidentemente, muito mais transtético (suicídio de toda voz) que subjetivado (suicídio do poeta em específico), menos doirado, futurista, solar, e mais policromático, transcósmico, pulverizado, dançarino... Aliás, Serguilha é mais sacro que profano, nada tem a ver com Sá Carneiro ou Pessoa, tal como nada teria a ver com Cesário. Serguilha se colocaria para cima de todos, gesto suicida, acima da Torre, para lançar-se com seu uivo lá de cima (junto com o leitor). Lança-se com o sentimento exuberante do nada como marca da transgressão (remetendo a Bataille).

O eu-lírico imaginemos que ele realmente existisse em *Kalahari*, em sua hipersensibilidade bailarina, visaria despregar-se desta influência do uivo resultante de um delírio de olhos abertos, em redemoinho (holomovente) infinito em direção ao (in)existente. A loba/Serguilha sobeja o seu próprio sentimento de um ocidental, seu uivo-delírio de olhos abertos para dentro e para fora do artificialismo das heranças. Se o uivo cesariano era lúcido em seu delírio, era sábio de sua dissonância transgressiva, Serguilha nada tendo com isto, transborda um desvario de luz sem lucidez alguma, como cinematográfica do absurdo delirante universal, buscando arrogantemente escapar dos “flocos de pó de arroz que pairam sufocadores” (de Cesário) para tornar ainda mais abstrata, marmorizada e virtual toda textura e coloração do jogo do discurso sentimental desde sempre até sempre. O faz sobredivinizando a artificialidade pós-moderna, tornando efêmero o já efêmero, desfalcando o rosto-estátua de qualquer tradição, inclusive a lusitana, uma vez empastada de mais e mais abstração maquiadora.

Então, a minha pergunta baudelairiana (ou pós) seria: Conteremos aqui, escondido em *Kalahari*, um caloroso *flâneur* pós-utópico? (Explico melhor a questão: teremos um observador apaixonado, em tempos da pós-modernidade, seduzido em todo seu embaraço alucinante discursivo que maquia obsessivamente o mundo segmentado? Pois há uma louca contaminante paixão ardente pela palavra que a coloca no *phatos* do inacabamento, na doença do transitório, na deslustrada vitrine poética.) Ou, minha outra pergunta dissonantemente baudelairiana seria: ao contrário, teremos uma nova espécie de frieza dândi, metamorfoseada em suas indumentárias pseudoelegantes-arrogantes? (Explico: teríamos, nesta transgressão *dândi*, a instauração de uma nova discursividade que só nos tira a atenção? A invenção de uma nova língua jamais operada por ninguém? Na arrogante - digo, nietzschiana - produção de sua própria Babel maquiada, esta maquiagem sobre a maquiagem já não seria apenas uma máscara da sociedade burguesa, aliás nunca é uma máscara realista de nada, sendo antes aquilo que desvela e desliza o próprio semblante de pó de arroz da linguagem³). Como proferiu Nilson Oliveira: “Serguilha escreve como quem desliza na intensidade do estilo, ou seja, como quem gagueja em sua própria língua” (OLIVEIRA, 2011, p. 1).

ON TRANSGRESSION IN KALAHARI

Abstract: the purpose of this text is to study the hallucinatory and transgressive nature of poetic creation in Luis Serguilha, as demonstrated in his work Kalahari. As such, this author opts for poetic lust nestled in the artificiality of thought, which produces an overly natural quality that withholds an unpredictable and restoring force of its own, and invokes excessive artificiality.

Keywords: *Kalahari. Poetic lust. Imagetic hybridity.*

Notas

- 1 “(...) A filosofia de Georges Bataille procede, assim, de uma obnubilação esclarecida face à origem do mundo, de uma perseverança quase vital que tateia suas constâncias ontológicas traduzidas em angústia, em um estado de derrelição do homem, abandonado às suas impotências. Uma origem pela qual - ou contra a qual - nós tentamos erigir um saber: um saber de combate e de ignorância. Mas este saber não chega a clarear as respostas. No limite, quanto ao saber absoluto, só podemos esperar um não-saber, aquele que “não suprime os conhecimentos particulares, mas seus sentidos” (BATAILLE, 1986, p. 67), aquele pelo qual “a consciência cessa de ser consciência de alguma coisa” (BATAILLE, 1967 [1949], p. 224). Assim, segundo G. Bataille, é rejeitando o desejo aprisionado de uma razão que salvaguarda sem explorar, tentando libertá-la, sufocando seu desejo de transcendência e de supremacia paranóica na distinção guerreira entre o sujeito e o objeto, é que o homem pode aproximar este sentimento de continuidade, de soberania, de comunicação suprema da qual ele se dissociou com sua nascerça e seus aprendizados da moralidade: “A comunicação é o contrário da coisa, que se define pelo isolamento do que é possível fazer” (BATAILLE, 1967 [1949], p. 301). Tal é a proposição angustiante e soberana de uma intimidade perdida (JORON, 2006a, p. 122-134) que só a experiência do extremo pode ainda recordar através da consumação erótica, estática, poética, comunicacional: encontrar-se pela indistinção e a fusão, o esquecimento e o não-sentido; encontrar sua perda na aceitação da parte maldita; comungar, enfim, com os outros na irresponsabilidade e na inocência culpável. No silêncio que as palavras inauguram por sua presença laboriosa, Georges Bataille penetra, depois de Friedrich Nietzsche, na hipocrisia de um mundo que se esconde e se evita. A crítica elaborada por Bataille porta, essencialmente, a indulgência, a indulgência exagerada que evoca a sociedade burguesa diante de suas próprias fraquezas, de suas conformidades não menos desenvoltas, sob o manto de um moralismo restritivo: um moralismo que, além de suas funções puramente utilitárias e, certamente, necessárias, ao lado da elegibilidade contratual e ética de sua propensão à ordem, estimula a transgressão (ultrapassando os limites), a negação pura ou mediana de práticas comumente admitidas. (...)” (JORON, 2008, p. 22).

- 2 Gostaria de explicar um pouco sobre um tópico que eu chamaria de “sobreartificialidade” n(d)esta face do autor. A face pó de arroz de Serguilha dá-se precisamente por ordem de não estar ele a imitar a natureza ou a cultura, não mimetizar nenhuma linguagem, estilo, referência, beleza, que se fascine com qualquer ordem prévia. Pois não se embeleza a feiura, a feitura, com pó de arroz. Como dizia Baudelaire, referência máxima de Cesário Verde, o artifício da maquiagem não pode suplantam a natureza. O que o pó de arroz faz, modernamente, é artificializar o natural. Já Serguilha, em tempos pós-modernos, tecendo a artificialidade, com poesia escandalizadora, luxúria poética sobre a própria artificialidade do pensamento, produz uma sobrenaturalidade que não deixa de ser ao mesmo tempo uma “sobreartificialidade”. É que ele artificializa o já artificial, para mim. Ao invés de buscar uma poesia econômica ou o próprio silêncio, o autor resolve implodir uma torre de pó de arroz, resolve sentir-se nietzschianamente superior pela arrogância da palavra sobre a palavra. Eleva-se, portanto, acima da própria artificialidade linguística que fazia desaparecer o real, o natural. Cria, sozinho, egoísta, uma torre de pó de arroz que muitos críticos poderiam destruir com um simples sopro... A coragem transgressiva em produzir uma sobreartificialidade que pode ser desmontada pela simples afirmativa “isto não é belo, é uma arrogância”. O rosto maquiado é divino, superior, ocupa o lugar de Deus porque se aproxima da arrogância da estátua (diria Baudelaire). Logo, empastar de pó de arroz - de imagens pulverulentas - o próprio rosto já sublimemente mascarado de maquiagem, significa sobredivinizar a linguagem em direção ao Fora da estética, da pele, da imagem poética. Plumagens majestosas arrogantes que podem ser dessacralizadas pela crítica, pelo leitor comum, ou, ao menos, não receber nenhuma atenção. Ou um ou outro. A fragilidade imperfeita da natureza é, então, realçada por outro lado na distancia noturna, posto que seu empastamento de iluminações alucinantes fazem o rosto-estátua (rostro maquiado) não ter mais nenhum rosto. Assim, não temos mais nenhum autor e nenhum leitor em *Kalahari*. A palavra ultrama-

quiada torna-se uma sobrenaturalidade sobreartificial. Poesia como indumentária selvagem, empastamento do pó de arroz. A busca da sedução é exagerada pela LOBA/Serguilha.

- 3 Divago aqui, lembrando de “O moinho” de Eça – conto que prefigura “O Primo Basílio” - em certa cena, Adrião beija arrogantemente Maria da Piedade, achando-a rústica, considerando absurdo o fato de poder tocar os seus lábios numa face onde não havia pó de arroz. É como se não houvesse rosto, é uma decepção. O pó de arroz é, em muitos momentos da literatura portuguesa, um elemento sublimado do moderno, assim como a artificialidade é o requerimento do belo. Nesta passagem, interpreto apenas um exemplo do absurdo baudelairiano que seria estabelecer o sentimento ocidental sem a simbologia da maquilagem. Pois a maquilagem não exatamente mascara o rosto, o real, o natural, o mundo, quero vê-la no momento em que ela dá lugar ao sentimento que proporciona o rosto, o semblante. Toda natureza é efeito sublime da artificialidade linguística, isto é o que leio em *Kalahari*. Agora, em uma sociedade transestética, de virtualização extrema, o sentimento ocidental aparece e desaparece neste Serguilha beijando e divinizando o pó de arroz que ainda reside na artificialidade do belo, impressionando a pós-modernidade tal como antes impressionara a modernidade.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*, trad. Cláudia Fares, São Paulo: ARX, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

JORON, Philippe. Georges Bataille e a comunicação soberana. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 35, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/5362/4881>>. Acesso em: 25 set. 2013.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Luis Serguilha um transgressor do sentido e dos sentidos*. Disponível em: <<http://luisserguilha.wordpress.com/critica-14/>>. Acesso em: 19 set. 2013.

MOTA, Leda Tenório da. *Palavra e sombra*. Disponível em: <<http://luisserguilha.wordpress.com/2011/02/08/palavra-e-sombra/>>. Acesso em: 10 set. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. Trad. Paulo César de Souza. *Aurora. Reflexões sobre os preconceitos morais*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Nilson. *A insubordinação da palavra: uma escrita do desastre*. Disponível em: <<http://www.meiotom.art.br/nilsonoliveiraser.htm>>. Acesso em: 01 set. 2013.

SERGUILHA, Luis. *Kalahari*. São Paulo: Ofício das palavras, 2013.

_____. *Koa 'E*. Belo Horizonte: Anome Livros, 2011.

_____. *Anga ibiisi*. Santos: Caiçara, 2013.

VERDE, Cesário. *A obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*. (Org.). Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006.