

Uma excrípta da dança entre costuras de matelassê e uma joalheria eukinética

Luciana Abreu Jardim¹

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



O segundo volume da *Obra Poética* de Luís Serguilha é dedicado à escrita prismática, desmesurada, caotizadora, micelial e simultaneamente assignificante da dança. Depois de três longos poemas do volume inaugural de suas composições, no qual encontramos limiares moebianos em torno de falhas germinativas da excrípta, da experiência leitora, da (in)definição da plasticidade poética, da estranha condição do excríptor, do animal-poema na tensão com os signos de várias ciências, entre outros tópicos friccionados pelas suas múltiplas indeterminações ritmáveis de eleição afetiva, Serguilha escolhe, no segundo volume de sua *Obra Poética*, um recorte profundo e arrebatador na geografia abismada da dança, signo alvoraçado e irrefreável que atravessa todos os seus escritos, impulsionando discussões teórico-poéticas em torno de microconceitos sobre o desco-

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.

nhecido, o alógico, a crueldade verborrágica, o ininteligível, a desumanização, as passagens de forças paramnésicas, os sintomas rítmicos, as oscilações anorgânicas, o tempo do excesso, os esgotamentos-germinativos, as dobras-lahars, os contágios angulares, as gêneses delirantes, as coexistências em formação, a animalidade turbilhonar, a histeria inatual, as fabulações mutantes, os crivos da acosmicidade, as suspensões prismáticas, as reminiscências expressivas, a mobilidade informe, o movimento das errâncias e outros vínculos composicionais que atritam sua estilização flutuante, barroca, gótica, caleidoscópica, antropofágica e estranhamente cristalina.

Luís Serguilha é criador da Estética do Laharsismo, intersticial e meticulosa construção que atravessa décadas do pensamento em efervescência criativa vertida em excriptura heterotópica e terá, no próximo volume dessa coleção, um tomo exclusivamente dedicado às suas considerações filosófico-poéticas, reunindo as bases móveis desse projeto de arte e pensamento em seus percursos de exuberância e estruturação sísmica. Nesse volume sobre as deformações da dança, o excriptor põe em cena estranhezas rítmicas a compor mosaicos poético-ontológico-constelares que orbitam em torno das tendências das anomalias, dos hibridismos, das interrogações abertas e na contracorrente de respostas definitivas ao “o que é dança?”. Esse livro destina-se a criar espelhamentos nos assombros larvares e nos fascínios contraentes por dentro do pensamento poético da dança.

Nota-se que, na proposta de Serguilha, a dança se entrelaça à duração inconsciente do gesto e à escarificação do inacabado entre saltos perambulantes e gradientes das imprevisibilidades em desdobra rizosférica. Por vezes, dentro dos signos histerizados e da improvisação enciclopédica da dança, despontam dores excruciantes, enfermidades acidentais, entre-forças das línguas em migração, detalhes de equívocos, de relances acósmicos, de avessos abíssicos e de vislumbres irrefreáveis, transportando-nos para coalescências das ruínas da alucinação, a ritmizar estilizações do aformal-deformante. Esses sintomas do irrepresentável, além de absorver um acervo de manchas verbais inéditas e dentro de uma estética da transbordância-lahar, mostra-nos intervalos em dissipação de duplicidades trágicas, misturando acasos com labirintos do excesso. Durante a travessia dos tempos-larvares desse segundo volume da *Obra Poética* de Serguilha, somos relançados para cosmofonias miscigenadas, ruínas do inominável e delírios em caotização até sentirmos vertigens no corpo, irrupções ondulatórias dos sentidos, afluições de tempos simultâneos e ritmicidades de vazios que reforçam verbalizações móveis e turbulências paradoxais do criativo, já envolvidas pelo indiscernível e pelo indecifrável. Podemos dizer também que esses recomeços-lahars incessantes coalizam-se com tendências múltiplas e compositoras de diferenças. No processo de

leitura, sentimos vibrações ínfimas, impregnadas de silêncios do impensável. É como se incorporássemos intuitivamente incidências das mesclas de tapeçarias verbais através de uma intuição-leitora-animal diante dos rasgos dos flagelos e da catástrofe. Serguilha emite signos com a subversão do involuntário, o fluxo flutuante da joalheria, as vigílias da morte e da dor, as passagens paramnésicas, as durações quiasmáticas, as anomalias, os opérculos indeterminados. Serguilha, ao tornar-se atrator de mutações delicadamente cruéis, mergulha no assombroso e intraduzível silêncio de uma correnteza rítmica, captando visões-vórtices do cinema com outros rastros afetivos que atravessam os signos das ciências, das artes, entre outros processos em deriva.

A definição permanentemente por fazer e inalcançável da dança, urdida pelo excriptor, emaranha-se a cada um desses temas em esbarro intervalar, que são também reelaborados pelos leitores à luz de suas próprias construções sobre as nuances de uma arqueologia-futurível da dança. A despeito de suas diferenças e minúcias, todos os elementos que acompanham a dança-laharsista e suas especificidades complexas, deslocam-se de suas áreas de origem, para se contaminar nessa trama móvel na qual algumas indagações sempre em recomeço podem ser repensadas pelos esgrimistas conceituais da dança e da poesia, pois o livro dialoga especialmente com esses espectadores de piruetas multifocais, saltos conectivos e intermitentes, coreografias sempre em rasura, cenários angulares, palcos-moventes e dançarinas destemidas, oferecendo-lhes algo precioso, descentrado e ininterrupto, que parecia, antes desse texto mosaicista, não estar nessa cena. Em algum momento da leitura, perguntas aparentemente simples nos assaltam e se dissolvem para, no jorro dos movimentos, formar desenhos abstratos e em fissura cubista, entrecruzando-vazando visões: Mas o que é a dança? Quem dança? Por que seguir dançando num “palco” ontogenético e demasiadamente hostil? – questões notáveis, indiscutivelmente, mas que se permitem respostas inusuais durante a experiência leitora.

Não há intenção de dar respostas a essas questões-fraturas que, durante a leitura gémica, vidente, expressiva, emaranhada e trágica do livro, adquirem outros estremecimentos e transbordâncias inatuais, se recompondo freneticamente no instante que despontam entrechocadas com tramas e argumentos que para o senso comum parecem distanciados do universo da dança. Alguma curiosidade inicial sobre a tentativa devaneadora da designação e alcance de dança norteia o horizonte de expectativa de leitores, e a força-lahar narradora de Serguilha nos lança um passo inicial, a saber:

DANÇAR é lacerar polimentos demoníacos, rasgar as cabeças autotróficas com o obscuro incendiário dos GESTOS quase-fora do corpo: DANÇAR as hiemações dos policristais do oculto, as capturas dos

sombreamentos do intraduzível entre espaços da segura eólica e agudezas das periferias dos lacraus² (Serguilha, 2025, p. 31-32).

Entre os mais variados fios a serem desfiados por essa poética, proponho aquele que me impulsionou durante a leitura da obra, que foi acompanhada pelo estudo filosófico da dança segundo o ensaio *Movimento total. O corpo e o movimento*, de José Gil. Em minhas pesquisas sobre o acervo literário de Serguilha, tenho me dedicado especialmente à relação entre a pintura e a escrita experimental desse excriptor, que, desde o primeiro volume de sua *Obra Poética*, tem inserido interlocuções imagéticas, especialmente com as telas de Francis Bacon, Jackson Pollock e de Georgia O’Keeffe.

Ao comparar as mudanças nas áreas da dança e da pintura, José Gil reconhece contraste entre essas artes e seus caminhos para a abstração. Enquanto Kandinsky, Malevitch e Mondrian despontaram no primeiro decênio do século XX, a coreografia de Cunningham, na linha não expressionista, acontecerá somente quarenta anos mais tarde. Ao pensar sobre esse tardio rumo da abstração na dança, Gil nos deixa a pergunta: “Como pôde Cunningham negar radicalmente as formas miméticas sem rejeitar toda a forma de movimento?” (Gil, 2002, p. 25). Poderíamos sugerir uma pergunta análoga em relação à abstração literária advinda da Estética de Serguilha. Como o Laharsismo rechaça a representação e ao mesmo tempo se inscreve numa narratividade ou na arte poética ou mesmo no gênero ensaístico? A resposta pode seguir as indagações de Gil sobre as séries abstratas de Cunningham. Para Gil, trata-se de pensar sobre o movimento que envolve a definição de dança – movimento que, segundo a leitura do filósofo, entra em comparação com as artes da pintura, levando-nos a perceber algo da dança nas artes visuais, especialmente na pintura. Fazer dançar a pintura, ou reconhecer a sua experiência-bailarina nas gestualidades de pintoras e pintores, para também dar dança aos traçados, cromatismos, ao uso dos pincéis e aos diferentes suportes, implica repensar a dança no corpo desde essas técnicas, ou seja, repensar o corpo dançarino. Por essa aproximação entre dança e pintura, e seu caminho rumo à abstração, podemos localizar por onde transita a poética de Serguilha. E assim abre-se uma fresta para compreendermos a recusa do excriptor à ordem da representação na literatura, que envolve a noção de personagem, de diegese, das categorias muitas vezes demarcadas de tempo e espaço. Algo parecido se manifesta se partimos da hipótese do gênero poético, à qual pode se conectar essa composição que, em outros estudos, já foi comparada ao experimentalismo de James Joyce. Os textos poéticos de Serguilha fogem tanto da noção de personagem quanto da de sujeito lírico; no entanto,

² As páginas referidas dessa obra não coincidem com o volume impresso porque as referências consultadas para o prefácio seguem o formato anterior à diagramação da obra.

ao fundo desse tecido inventivo, híbrido e estranho, não resistimos em classificá-lo entre aqueles criadores da atividade escrita que ousaram rupturas substanciais. O que pretende Serguilha ao exceder demasiadamente o tempo de leitura de suas robustas construções? Certamente não é apenas estar na contracorrente de uma herança da atualidade assujeitada às condições biográficas e históricas.

O projeto do escritor parece mais ambicioso, uma vez que o caminho de vida excripta de Serguilha encontra desafios semelhantes àqueles enfrentados por Cunningham. Esse coreógrafo buscou algo além do que a dança moderna, que já era uma estética de ruptura. Diferenciando-se até mesmo de Martha Graham, coreógrafa que, segundo José Gil, associava movimentos a “expressões de emoções”, de modo a condicionar os movimentos para o alto, o céu, reproduzindo o primado do inteligível sobre a camada sensível (Gil, 2002, p. 26), Cunningham, por sua vez, promoverá uma ruptura dos “modelos de coordenação do movimento” (Gil, 2002, p. 27), o que implicará a introdução do acaso, motivada pelo desconhecimento dos bailarinos a respeito das partituras musicais a serem performadas (apenas conhecidas no momento da estreia) e a “multiplicação de articulação de movimentos”, o que abria aos bailarinos possibilidades do corpo para outros usos de seus corpos dançantes, de acordo com o filósofo, “ainda não explorados” (Gil, 2002, p. 27-28). Pensar sobre o por vir do movimento não padronizado que está tanto na dança quanto na escrita, especialmente na excripta serguilhiana, implica reconhecer a relevância do gesto para essas áreas. A força narradora lahar, em vários momentos, ensaia dizer o que pode ser um gesto, deixando-se escrever através de uma gestualidade cuja memória se revela fugidia, de modo a abarcar os reinos animal, vegetal e mineral, além de tempos imemoriais:

GESTOS flagelados por uma memória sem conhecimento e fora dos veladores da usança, uma memória em epirogenia, uma memória-paramnésica, uma memória-protista, uma memória-fúngica, espermatófito, angiospérmica, uma memória-quartzo-olho-de-gato, uma memória de esporângios, de escamas refractárias, de polinizações abrasivas, de forças agâmicas e gâmicas entre erupções cutâneas e vertedouros onomatopaicos: [...] (Serguilha, 2025, p. 96).

No terreno dessas expressões-gésticas que contribuem para a dança-lahar, localizo o impacto das telas de Jackson Pollock, que serviram de inspiração para Cunningham, frequentador das festas e da galeria de Peggy Guggenheim (conforme conversas com Jacqueline Lesschaeve, 2014, p. 43), misturando-se à admiração que coreógrafo nutria por pintores inovadores como Marcel Duchamp, Max Ernst e Piet Mondrian. Pensar a

dança na sua gestualidade pollockiana significa buscar os elementos que dialogam com as forças (de)formadoras da dança. Diante das rupturas evidenciadas pelos estudiosos depois de Martha Graham, haveria uma designação da dança? Para José Gil, os bailarinos precisam manter conexão com a terra para a executar seus movimentos (Gil, 2002, p. 17). Assim, até mesmo a almejada leveza do corpo dançarino necessita da gravidade para se manifestar. Antes de buscar na poética de Serguilha a articulação entre terra-dança-pintura pollockiana, gostaria de propor um salto para a leitura de André Lepecki, cujos argumentos podem enriquecer o aspecto da terra na dança.

Lepecki nos atropela com perguntas que dialogam com as questões também abordadas por José Gil, por exemplo: “Que força estranha no cerne do coreógrafo submete o bailarino a seguir rigorosamente uma série de passos predeterminados, mesmo na ausência do coreógrafo?” (Lepecki, 2023, p. 112). Analogamente, poderíamos questionar os condicionamentos que mobilizam escritores e poetisas a preservarem determinadas regras acordadas esteticamente em cada gênero, ainda que tenhamos testemunhado há muitas décadas a abertura para o crescimento de hibridismos. Para melhor entender essa obediência do bailarino, demasiadamente próxima daquelas da escrita poética, Lepecki localiza os elementos da coreografia, que são constituídos por um “espaço fechado com um chão plano e liso; um corpo, pelo menos, devidamente disciplinado; uma disposição desse corpo em se submeter aos comandos para se mover; um tornar-se visível sob as condições do teatral (perspectiva, distância, ilusão); e a crença numa unidade estável entre a visibilidade do corpo, a sua presença e a sua subjetividade” (Lepecki, 2023, p. 112). Não são poucos os itens que limitam a mobilidade daquele que pretende dançar. A investigação filosófico-arqueológica de Lepecki irá buscar mais longe as raízes dessa obediência até chegar ao neologismo que reúne movimento e escrita no termo “*orchestographie*”, criado, em 1589, pelo padre jesuíta Thoinot Arbeau, com a finalidade de “‘anotar os movimentos’ para que não nos esqueçamos deles” (Lepecki, 2023, p. 124). Essa ligação entre dança e escrita na orientação da filosofia derridiana da Desconstrução irá balizar o pensamento de Lepecki, chamando para a cena os limites e impasses do representável. A crítica de Lepecki aos imperativos e contornos da representação que leva à estrutura de uma tecnologia, visando ao corpo disciplinado e à necessidade da permanente mobilidade, encontra no pensamento do filósofo Peter Sloterdijk, em *A mobilização infinita*, um ponto de argumentação cujo eixo coincide com a sua crítica ao apelo cinético característico da modernidade. A sugestão de Lepecki propõe modos de dançar contra o que ele chama de “fantasias hegemônicas da modernidade” (Lepecki, 2023, p. 40), as quais estariam a serviço do constante estado de exibição da mobilidade percebido por ele e problematizado

filosoficamente por Sloterdijk. As escolhas de coreógrafos da investigação de Lepecki concentram-se nos expoentes da dança contemporânea que pensam sobre estratégias para escapar desse imperativo cinético. No lugar de um movimento sem pausas, o pesquisador chamará a atenção para a proposta de atos-parados, no intuito de oferecer outras formas de pensar a questão da ação e da mobilidade. Na contracorrente do cinetismo, Lepecki oferece um capítulo sobre o trabalho realizado pelo coreógrafo francês Jérôme Bel e suas táticas de lentidão coreográfica. No entanto, é a partir do diálogo com a coreógrafa Trisha Brown que estabelecemos conversas a entrelaçar uma crítica à mobilidade contínua, a relação entre escrita e a dança e a Estética do Laharsismo. Curiosamente, está em Pollock nosso ponto de contato.

A partir da recuperação realizada por Lepecki do ensaio de Rosalind Krauss (Lepecki, 2023, p. 151), intitulado “Horizontalidade”, a forma de pintar de Pollock ganha estatuto subversivo, pois, ao mudar a orientação comum da tela de uma posição vertical para a horizontal, acontece um corte na gestualidade da pintura, gerando um duplo efeito, qual seja, o de mudança radical dessa correnteza artística, que viabiliza inclusive a técnica de gotejamento (*dripping*) e ao mesmo tempo a eclosão de críticas em direção a leituras disfóricas diante da atitude fálica do pintor. Embora Lepecki reconheça a legitimidade da crítica de Krauss, o pesquisador também traz à cena a leitura dessa teórica que conversa com o ensaio de Walter Benjamin, “Pintura e gravura”, de modo a reconhecer que Pollock subverte o plano vertical tradicionalmente designado ao plano da pintura. No entanto, a “eretibilidade fálica” promovida pelo gesto de Pollock é apontada por Krauss como um gesto falocrático, próprio da posição vertical, e a horizontalidade da pintura pollockiana é vista sobretudo como um momento na trajetória de sua produção, que, para a pensadora, retorna em seguida à sua verticalidade inserida no mercado da arte. A leitura de Lepecki, por sua vez, leva em consideração, sem apagar as críticas fálicas, o trabalho de ruptura desencadeado por Pollock: “À observação de Krauss eu gostaria de acrescentar que esse derrube permitiu ainda a Pollock transformar a tela, literalmente, em chão, em território vazio onde o artista pode caminhar à sua vontade e imprimir os traços das suas deambulações” (Lepecki, 2023, p. 151).

É justamente nessa pegada, nesse rastro de herança derridiana, que se inscreve a excripta de Serguilha. A força-lahar narradora de Serguilha evoca a dança pollockiana para nos narrar com palavras-imagens-dançadas sobre os micromovimentos que acontecem quando se solta o cavalete e o chão se transforma em suporte para os deslizamentos gestuais:

[...] o intempestivo da DANÇA infiltra a hipnagogia-aiónica-háptica nos poros do corpo como uma miríade de impulsos da lucidez incomensurável rés ao rigor cruel das arrancaduras ectoplasmáticas de Pollock que experimentaram amígdalas caotizadoras da loucura, romperam arcabouços lógicos com gárgulas de vespeiros de uma cura gongórica, tornaram sensíveis-sonoros-testemunhais-visíveis gestos que não se espelham a si próprios, não experimentam suas traqueias multizonais, gestos do vazio em difracção, gestos de mundos possíveis, gestos das centopeias, gestos das alimárias salíferas, gestos das levedurinas ígneas que sobem pelas tonalidades pulmonares imprevisíveis, gestos das microfísicas que penetram o inconsciente, gestos das neonatologias auscultadas pela paixão mais brusca, gestos de um geometral de hibridizações, gestos dos últimos respiros de Piripikura, gestos dos espelhamentos das rosáceas demoníacas, gestos dos fotogramas delirantes, gestos dos aventais antropofágicos, gestos insuflados pelas herbolárias, gestos da DANÇARINA entre acelerações diastólicas contra fagocitoses serpentárias, gestos nos ventrículos a trepar pelas geologias das almas vulvares, gestos em profligação intempestiva, gestos no arrasto de uma língua em deciframento fundente por dentro de um animal: [...] (Serguilha, 2025, p. 130).

A força-lahar narradora, ao escrever “gestos no arrasto de uma língua”, marca o seu espaço de excripta, que, apesar de não ser o do palco ou da tela, vive desses desabamentos experienciados por Pollock e por coreógrafas como Trisha Brown e La Ribot, que fizeram do plano horizontal e de seus rastejamentos no solo o seu ponto de inventividade. Os gestos de Trisha Brown, que misturam dança improvisada e desenho automático, apresentam aspectos que são diferentes e até mesmo considerados por Lepecki contrários ao uso pollockiano da tinta gotejada. A coreógrafa rechaça a fixação da tinta, optando pelas sobreposições de camadas “informes” pelo crítico (Lepecki, 2023, p. 163). Nesse amplo espectro do informe que reenvia aos conceitos de Georges Bataille, despertamos para as experiências estéticas que giram em torno de deformações e, nesse caminho, podemos considerar alguns atritos com a Estética de Serguilha, que insiste na excripta de distorções, ambicionando chegar próximo do inatingível e diferido “aformal”. As evocações ao trabalho de Pollock percorrem o projeto de Serguilha, sendo referidas em todos os volumes de seu acervo. Embora Pollock não tenha radicalizado tanto a sua tinta pingada como acontece na gestualidade esguichada de Trisha Brown, se manifesta em seus movimentos algo que retorna tanto nos trabalhos da coreógrafa quanto nas composições do criador do Laharsismo.

Serguilha e suas forças-lahars são invadidos por um desejo de liberdade que encontrará nessa pintura que abandona o cavalete e faz dar vida dançante ao chão. Trata-se de uma vida que encontro em fotografias de Pollock registradas por Hans Namuth, nas quais o pintor desliza como um bailarino que foge aos passos predeterminados por um coreógrafo exigente, mas sem com esse gesto subversivo recusar os pliês, que compõem

a alma do balé tradicional. A vida excripta lahar também não refuta os elementos da sintaxe e até mesmo sua organização gramatical com alguns desvios – esse chão que permite inserir o texto experimental de Serguilha na esfera poética carregada de hibridismo. A sua ruptura encontra no esgarçamento da palavra-pingada imensos espaços de suspensão nos quais são criados instantes-eternos entrecortados pela cegueira que encontra os diferentes corpos dessa trama: o corpo de Pollock enquanto pinta sem ver a extensão de seu traço; o corpo do excriptor, que tenta ultrapassar a dança imposta pela forma de seus variados signos sobrepostos, que escreve em suportes a cobrir as invaginações das letras com as espessuras vitilgadas das mãos; os corpos dos leitores e leitoras, que levantam dessa página bem mais do que cabeça; uma página já transformada em outra coisa, algo entre livro/tela-palco-quadro de pintura ou fotograma de cinema. Daí surge a sensação de um tempo crônico de adoção proustiana, referido pelo excriptor – aquele que não obedece à temporalidade fixada pelos relógios e pelos calendários.

Lepecki observa que as performances de Trisha Brown causam tontura nos espectadores, pois esse efeito desacomoda a ideia de hierarquia entre os gêneros da dança e do desenho, insistindo na simultaneidade dos atos de dançar e de desenhar. Essa sensação de estonteamento revela-se familiar aos leitores de Serguilha. Foi por meio desse abalo que propus um caminho de leitura à luz do que chamo de Barroco Floral³, que percorre muitos momentos dessa avalanche.

A arquitetura barroca, segundo atestam as pesquisas de Wölflin, contribui para direcionar, conjuntamente, o olho a diferentes ângulos, causando vertigem aos elementos envolvidos (Wölflin, 2012, p. 77). A excripta dançante de Serguilha constrói-se, em larga medida, com base em edificações barrocas e góticas. Há, portanto, desses solos trabalhados por minuciosas construções arquitetônicas, a intenção do excriptor de gerar estados de atordoamento àqueles experienciados pelos dervixes rodopiantes. No exemplo de Pollock, segundo a leitura de Deleuze, em a *Lógica da sensação*, a tontura que podemos perceber nessa dança vem do que ele chama de “abandono de toda soberania visual e mesmo de todo controle visual sobre o quadro que está sendo feito (cegueira do pintor)” (Deleuze, 2007, p. 108), oriunda de uma mudança na posição do suporte-tela, dando espaço para o que filósofo caracteriza pelo nome de “dança frenética”. Assim, o domínio do “horizonte óptico” se transforma em “chão tátil” (Deleuze, 2007, p. 108).

Note-se que a dança e o seu atributo de horizontalidade geram nas telas de Pollock algo que, na argumentação deleuziana, é heterogêneo à “transformação da forma”,

3 O ensaio “Barroco Floral” está disponível no site da Revista *Palavra Comum*.

devendo ser chamado de “decomposição da matéria”, de modo a evidenciar lineamentos e granulações (Deleuze, 2007, p. 108).

Nessa dança pictórica pollockiana de cegueiras construídas barrocamente, os lineamentos podem ser encontrados nas tapeçarias e diversas tramas, tecelagens, tecidos onde são confeccionados o “tear-jacquard”, os “bordados auríferos”, a “costura-matellassê” (Serguilha, 2025, p. 26), mas também os tecidos que constituem o próprio corpo humano. Nessas misturações, os dançarinos se movimentam entre variados fluxos laharsistas:

[...] uma DANÇARINA estende-se rés à catástrofe da calandragem gesto-espelhamento-reminiscência, alarga teares de sùmulas alcalinas e solta tuberosidades de compêndios videntes com ressonâncias gástricas dos acasos: há múltiplos rasgos rítmicos a lapidar solavancos das cabeças acentradas: [...] (Serguilha, 2025, p. 196).

E as granulações da dança pollockiana despontam nas tesselas, essas micropeças formadas por materiais tão diversos como porções de areia, vidros, azulejos, pedras preciosas, entre outros recortes, que compõem os mosaicos. No fragmento a seguir, a referência à técnica evidencia o cuidado da força lahar narradora com o corte dessas peças, que, na antiguidade seguia os materiais de recorte, chamados de martellina e tagliolo:

[...] aqui-agora: saltos-câmaras esculpem-se nos esporângios e na carniça das palavras com o ritmo episiotômico do pensamento: um DOM do abrir-se ao dar-se como desmesura elipsoidal, plasmogamia, preensão silenciosa e destroços constelares à volta de martellina e tagliolo: uma dança-RHIZOPUS (Serguilha, 2025, p. 46).

As granulações pollockianas também se revestem da mistura de diferentes acessórios, que saltam dessa tela-excripta-dançada como uma textura a indicar o romantismo de brincos de princesa (Serguilha, 2025, p. 26), a rebeldia dos piercings (Serguilha, 2025, p. 241) e referências esparsas como a “joalheria mineral” (2025, p. 316), a “joalheria eukinética” (Serguilha, 2025, p. 403), “bijuterias escurbúticas” (Serguilha, 2025, p. 260) ou “guarda-joias máfico” (Serguilha, 2025, p. 621), que também se transformam em amuletos de apoio à avassaladora experiência dessa excripta: “metamorfose de contacto de amuletos espalhados pelo infinito-caleidoscópio” (Serguilha, 2025, p. 101). O solo serguilhiano, a despeito de sua arquitetura rebuscada, está sempre a desabar sobre os diferentes corpos envolvidos nessa joalheria cujas filigranas envolvem tramas delicadas,

sopraduras de fios frágeis em materiais fossilizados e vozes manchadas pela herança dos gotejamentos de Pollock:

[...] dizem: prismas de forças pélvicas, ósseas, viscerais, aórticas e laringeas à volta de ritmicidades de sopros-respiros que os explode adentrados nas travessias de uma matéria violentamente dançada por manchas sonoras e insonoras das vozes-lahars: anéis, alianças, pulseiras, pingentes colares, tiaras, abotoaduras, brincos e broches na efervescência das passagens de um corpo a abrir-se às posturas acidentais da heteronomia já-extremada por uma composição sinteticamente caótica: [...] (Serguilha, 2025, p. 39).

Não se dança na poética de Serguilha sem o desafio de saltar constantemente. Para sobreviver a uma avalanche, tradução de Laharsismo, termo adaptado do japonês, o excriptador cria estratégias estéticas de movimento dançante. É preciso não apenas sair com vida da experiência de restar entre os escombros, mas escapar dos destroços com vivacidade regerminativa, além de atrair forças de persistência, durante essa trajetória repleta de adversidades, para extrair sensações estrangeiras desviando-se de categorias prévias. E saltar constitui um dos elementos dessa dança. A obra compõe-se de 55 saltos, que se escrevem em permanente recomposição. Como se nunca tocassem o solo, ou a folha de papel, os saltos serguilhianos se aproximam da tinta gotejada por Pollock antes de atingir a superfície horizontal onde a tela está depositada. Na esteira dessa gestualidade em suspensão, a nota de José Gil sobre os saltos de Nijinski fisga algo do interstício que encontramos na escrita de Serguilha: “Os saltos de um Nijinski impressionavam mais pela impressão de suspensão do corpo que provocavam do que pela proeza acrobática que consistia em saltar muito alto no ar” (Gil, 2002, p. 16). De forma análoga, o importante no salto laharsista não está na amplitude, no atletismo competitivo (que não pode ser confundido com atletismo afectivo de orientação artaudiana), pois do salto a força lahar serguilhiana deposita no testemunho do delírio os labirintos de alteridades dos três reinos: animal, vegetal e mineral. O excriptador entra no sinuoso terreno de escrever sobre alteridades radicais:

O SALTO é uma confluência inconsciente de GESTOS a dançar a alteridade dos testemunhos larvares do espaço. O SALTO é uma passagem de fendas que disseminam velocidades bifurcadas contra o irreconhecível, demudando a FALA do corpo com energias informes do silêncio. O SALTO é uma tremenda precisão da errância artista cingida pelas forças do inacabamento que se avizinham das obscuras e vibram no interior epidérmico de distâncias alógicas (um pulmão dipnóico esmagado por confrontos e atritos de imagens do impossível rés às reminiscências do esquecimento estilizado por composições abstratas: trespassar a pele do outro em si, desfazer leis, suspender atitudes e curvaturas na subversão e no delírio) (Serguilha, 2025, p. 202).

O que se carrega ou, em outras palavras, se encontra em suspensão, no salto dessa dança-lahar? Entre muitas respostas a essa pergunta provocativa, há três abordagens que dão corpo a esse movimento intervalar-delirante de retorno misterioso inerente ao salto. Uma delas está na animalidade, e Serguilha desenvolve, desde seus escritos de adolescência, a noção de animal-poema. Pesquisei sobre o tema no ensaio “Limiares do animal-poema em Hamartía”, disponível na *Revista Sphera*, chamando para o debate questões que desafiam a nossa humanidade alicerçada sobre o rosto e seus elementos logocêntricos (boca e olhos), transformados em parâmetros comparativos para medir os entes que seriam merecedores de empatia desses seres inseridos no *logos*. A poética de Serguilha amplia a necessidade de alteridade, e seus desdobramentos empáticos, para os entes que não são semelhantes aos humanos – seres destituídos até mesmo de cabeça recebem o cuidado narrativo de existência genuína em sua excripta de avalanche demolidora. No volume sobre a dança, os animais retornam, com ou sem cabeças, para estreitar o convite ao exercício do (des)encontro de nossa suposta humanidade, adquirindo, em alguns saltos, a sugestão de quimera, mesmo que muitos dos animais referidos pelas forças lahars tenham a sua existência documentada pelos zoólogos, estando em seus nomes exóticos a suspeita de que pertencem à categoria da imaginação. Nesse volume sobre a dança, saltamos já animalizados, acompanhando a sugestão de José Gil de que o espaço do corpo dançarino guarda semelhança com o território dos etólogos (Gil, 2002, p. 46).

O SALTO é uma insânia entre pensamentos em fuga, provocando uma incógnita intempestiva dentro de um GESTO aberto à duração absoluta. O SALTO é uma aprendizagem da estranheza de uma passagem inconsciente com espelhamentos imprevisíveis. O SALTO é uma força do múltiplo da criação de si, é um signo da incerteza por dentro das latências dos acasos de sapos-roxos e à volta da fluidez autotrófica do desconhecido: **musaranho-elefante somali dança a sua quase-extinção com caudas tufadas: noutra lente: assomam pinguins com olhos amarelos-brilhantes, zebras com melanismo, cangurus-albinos e veados brancos: por vezes, despontam colibris-abelha-cubanos a ritmizar uma língua pontiaguda, píleos verdes, foles vermelhos e plumas azulíneas-brancas-acizentadas por cima de casas-de-aranha** (Serguilha, 2025, p. 175).

Outro encontro que se manifesta na suspensão do salto está na experiência da dor – uma micropeça densa do mosaico de Serguilha cuja exposição cruelmente delicada, longe de discursos matizados por sentimentalismos e vitimizações dos entes dançarinos, expõe um lado da experiência-lahar a ser lido nos cruzamentos da animalidade e suas aberturas desconhecidas para dar movimento dançante ao que o excriptor chama de “dores das artérias do mundo”:

[...] uma DANÇARINA escava o que ainda não adveio, mistura-se obsessivamente com as dores das artérias do mundo, ultrapassa-se para além das mensurações sonoras e das capacidades de dizer-GESTO porque cria vazios esofágicos e faz a tragédia topológica reemergir dentro de uma travessia nervina arremessada pelos cruzamentos anarquistas do corpo: [...] (Serguilha, 2025, p. 121).

Estamos habituados a escutar sobre as dores físicas que acompanham os corpos dos bailarinos. A poética laharsista estende essa dor a todos os seres vivos, uma vez que todos estamos nessa dança de sobrevivência aos escombros. A coreógrafa Martha Graham, em sua autobiografia, nos conta que o poeta Saint-John Perse lhe disse: “você tem muito pouco tempo para nascer para o instante” (apud Graham, 1993, p. 19), e em seguida ela defende o seguinte em suas memórias: “A fim de trabalhar, a fim de ficar estimulado, a fim de simplesmente ser, deve-se renascer para o instante. A pessoa tem de se permitir sentir, tem de se permitir ser vulnerável” (Graham, 1993, p. 20). A vulnerabilidade dessa poética reconhece na experiência da dor uma das definições abertas do salto: “O SALTO é uma espreita da dor bifurcada no espaço obscuro onde o jorro da reminiscência se reforça por meio de hipnagogias barrocas e de guinadas estoicas do esquecimento que ensina a morrer pleno de testemunhos nômadas e de geografias renovadas por espíritos futuríveis em velocidade infinita” (Serguilha, 2025, p. 352).

Essa lenta aprendizagem da morte que entra nos hospitais, percorre as patogenias, sem o receio de dar excripta a enfermidades crônicas, acompanha o assunto salto que, no ato de suspensão, toca na partilha comum da dor – categoria amiúde problematizada a partir da individualidade dessa afecção. Encontramos também a abordagem individual de uma dançarina, que atravessa o enredo-lahar performando a própria dor de seu corpo enfermo. Trata-se de um gesto que dialoga com a sugestão do *Bondelos*, referida pelo excriptor (Serguilha, 2025, p. 28), cuja inspiração pode indicar afinidade com a condição estrangeira do pensador Vilém Flusser em sua autobiografia filosófica, na qual se tece uma vida escrita a partir do contato com escolhas afetivas oriundas de seus deslocamentos. Podemos ler a dor escrita por Serguilha na esteira da imagem que é lançada por Flusser, aquela das “flores sem raiz” (Flusser, 2007, p. 19) para dar o que pensador chama de “clima” a essa falta de fundamento que atravessa os que são levados a mudar de geografia. Na dança lahar, a força narradora faz ligações com a dor da estrangeiridade: “[...] há uma DOR anficrina por dentro dos apátridas, dos desertores, dos apaixonados, dos esfomeados, dos enfermos que vivem nas distâncias dos vazios catabólicos” (Serguilha, 2025, p. 506).

Escrevi sobre o tema em meu Barroco Floral, no qual elenco, entre outros itens, a condição estrangeira à luz das contribuições de Julia Kristeva, teórica sensível à

problemática da estranheza e do estranho ao elucidar que estamos todos na condição em que “o rosto do estrangeiro queima a felicidade” (Kristeva, 1994, p. 11). A dor do corpo da dançarina é também a expressão de uma dor coletiva diante do flagrante da força lahar narradora em um instante de “nossa única vida” (Serguilha, 2025, p. 347):

[...] em cada vasodilatação dentro das avenidas araneiformes uma DOR, em cada rua neurálgica uma DOR, em cada estoma violáceo uma DOR, em cada silêncio uma DOR, em cada palavra das gárgulas e das fronteiras inexprimíveis uma DOR, em cada embarcação fabulatória uma DOR, em cada quase-morte uma DOR, em cada fila dos hospitais rés aos anatomistas uma DOR, uma DOR____no CORPO da DANÇARINA de visões involuntárias uma DOR estende-se, estica-se, ultrapassa-se, atravessa-se, transmuta-se numa pigmentação de anamorfozes sistólicas: contorcer esmaltagens dos poros dianteiros com espalhamentos falciformes: uma DOR conflagra-se, empilha-se, filtra-se, revolve-se, sobrevoa, tatua-se e escarifica-se numa tremenda superfície de brotamentos fluídicos entre decifradores de grafittes: [...] (Serguilha, 2025, p. 505).

O envolvimento quase catastrófico advindo do estado de dor vem muitas vezes acompanhado de outra suspensão oriunda do salto: a prece. Envolvida em seus mistérios de gestualidades bailarinas, a prece segue o corpo dessa composição em seus instantes agônicos, em seus cumes de intensidade. No entanto, algo diferente de devoção a um deus ou de reverência suplicante a um Outro a uma Outra diante de infortúnios aparentemente insuperáveis acompanha esse significante historicamente carregado de piedade e clemência. Interessa ler a prece serguilhiana à luz das contribuições de Teresa d’Ávila – força-lahar referida ao lado da minha criação do Barroco Floral nesse volume sobre a dança. Ao compor esse barroco, cujas vidas-obras percorrem pensadoras e artistas da palavra movente – Julia Kristeva, Melanie Klein, Hannah Arendt, Sidonie Colette, Georgia O’Keeffe e Clarice Lispector – no início dessa genealogia estava Teresa d’Ávila. Essa expoente feminina da arte e do pensamento transforma em palavras aquosamente dançadas suas experiências entre o particular e o coletivo, afirmando a sua adesão à Vida. Semelhante às dançarinas laharsistas, que abrem essa poética com os movimentos dançantes de câmaras pelo corpo a modificar as formas do ver, Teresa pensa e escreve sobre suas visões, que não se acomodam à fenomenologia corrente do que “pode” ser visto. No *Livro da vida*, por exemplo, ela escreve sua experiência das visões, algo “sem imagem nem forma de palavras” (D’Ávila, 2010, p. 243). Estar em movimento de prece nos leva a atravessar as palavras desde o corpo da dançarina ao estilo teresiano, que parte em busca de um “culto herético” (Serguilha, 2025 p. 72). Experimentar os paradoxos da existência também faz parte do estado de prece numa narrativa que ensaia uma reza para um Deus que está

sempre a morrer: **“há distâncias putrescentes entre acústicas da morte contínua de Deus onde geometrias turbilhonantes da epiderme despontam abocanhadas pela razão animalizante: [...]”** (Serguilha, 2025, p. 660). As forças narradoras lahars aproximam as preces dos fios do crochê para atribuir a essa espécie de oração o topos serguilhiano da animalidade; mesmo que roubada, aqui persiste a devoção ao animal-poema: “uma prece faz crochê com hifas dentro do roubo-animal em brasa” (Serguilha, 2025, p. 701). Mais do que um retorno eletrônico ao imperativo visual, o capítulo de abertura da “uma câmara-dançarina-excriptora” – com seus efeitos cinematográficos sobre os corpos moventes, com o seu olho-Vertov que acena para visões inalcançáveis de Teresa – movimenta a prece-lahar para as misturas da nossa tradição antropofágica oswaldiana, que faz da voragem da visão um projeto de sincretismo perceptivo:

[...] há câmaras-saltos sobre câmaras-de-ferrolhos-ferinos entre câmaras comedoras de falanges com mantras psicodélicos, cavalos vermelhos de Bataille, ondas emergentes, heresias sagradas, escutas indeterminadas e preces sincréticas: [...] (Serguilha, 2025, p. 45).

A parte final da longa dança laharsista desliza pelo solo vibrátil das telas de Georgia O’Keeffe, pintora que abalou a primazia da visão para os delírios sinestésicos dos demais sentidos. Desde o capítulo de abertura da câmara-dançarina, acenam as cores que reenviam ao trabalho de O’Keeffe diante dos elementos do deserto: “um salto-lahar mistura presenças imediatas e demuda cores na desertificação géstica do inesgotável onde vibra o tempo dos espelhos dilacerados” (Serguilha, 2025, p. 43). A pintora, que morou em regiões desérticas, tornando-se enceguecida, tem inspirado a poética de Serguilha nos flagrantes de atmosferas onde “brotam da matéria visões-ondulatórias até atingir o aturdimento géstico da dançarina” (Serguilha, 2025, p. 43). Na transcrição poética de Serguilha, essas visões excriptas por ele, que beiram a sugestão comestível de telas O’Keefianas de cromatismos vertidos em confeitos, despertam atmosferas não nomeadas pelo nosso repertório afetivo.

Curiosamente, nesse volume a força lahar narradora menciona um conjunto alinhado de três afetos, além da raiva que se manifesta em outro momento, ao escrever o seguinte: “animalidades gásticas escoram germinações obsessivas e testemunham cirurgias refeitas: [...]” (Serguilha, 2025, p. 627). A dor do corpo enfermo reaparece na cena lahar, e nesse momento não é dado espaço para recriações de sensações das testemunhas que seguem essa trama das cirurgias com intercorrências:

[...] uma DANÇARINA se abre ao retorno impulsionado pelas limalhas da errância com estranhezas temerárias no alto de uma fundura do absoluto: dicionários febris adentram-se nas zonas de acesso das epidermes deslizadas pelos fulcros demenciais de uma existência com revestimentos de hipóxias: medo, dor e ódio em corpos enviesados: mãos irascíveis sobem às gradações dos fios cirúrgicos e criam superfícies indefinidas impulsionadas sobre assopros diagonais das traqueias [...] (Serguilha, 2025, p. 627).

As referências a essas indicações afetivas são uma raridade no conjunto de textos de Serguilha, que tem preferido abrir zonas cruelmente sensoriais para recriações de seus leitores. Subjaz a essa nomeação a nota da força lahar narradora de que a dor desencadeia essa tríade complexa, universal e difícil de escapar. Serguilha, em contrapartida, ao mesmo tempo que pontua esses afetos incontornáveis, cria linhas de fuga na maior parte de suas composições. Parte da organização teórica da Estética do Barroco Floral foi gestada em virtude dessa liberdade rítmica-afetiva aguçada pela deflagração de textos como os de Serguilha e de Clarice Lispector. Um dos itens do Barroco Floral chama-se “o cruzamento dos afetos nas florações”, inspirado nas imensas flores retratadas por Georgia O’Keeffe. Já no primeiro volume da *Obra Poética*, fui levada pela sismicidade dessa poética perturbadora a construir amarrações afetivas de leitura para me apoiar em zonas de sensações um tanto infamiliars que nasciam em variados momentos da experiência-avalanche. Impactada pelo experimentalismo das composições, elenquei alguns nomes para a minha experiência sensível de trajetória de leitora lahar, entre os quais estão 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.

Intuitivamente, antes de entrar em contato com as frestas promovidas pela horizontalidade da dança de Pollock, com as conversas possíveis de coreógrafos de ruptura como Merce Cunningham, Trisha Brown e La Ribot e de aprofundar o pensamento sobre a dança, segundo José Gil e André Lepecki, a poética de Serguilha, sempre atenta às questões do pensamento exploradas pelos diferentes signos da qual ela se constitui, já havia pavimentado o caminho para a eclosão do que nomeei de “as granulações Beach Birds delirantes”; ou “o alaranjado da RÉ-existência diastólica nos interstícios da tapeçaria geodésica”. Ainda há muito a escrever sobre cada um desses afetos. O primeiro já foi parcialmente intensificado na apresentação desse volume. O segundo tem se construído pelas reflexões tecidas nesse estudo em torno da importância do chão para a arte da dança. O alaranjado, que se espalha pelas telas de O’Keeffe, mas também pelo cromatismo

espiritual dos quadros de Rothko, ainda segue aberto aos mistérios da excripta, fazendo parte do *Bondelos* dos estrangeiros, dos dançarinos subversivos.

[...] um GESTO esboça-se e envolve-se nas travessias cromáticas até atingir a construção distorcida de um lugar vertebral amarelo-alaranjado: aqui-agora: o tempo não diz, mas é percorrido pela auscultação do desterro pontilhado pelos contrastes nectários que trespassam membranas de uma palavra com velocidades ralentadas a dilatar luminárias cerebrais: [...] (Serguilha, 2025, p. 648).

A Ré-existência, próxima do estado regerminativo ou do renascimento depois da avalanche, depende de algum solo que resta e de um corpo sobrevivente após a catástrofe do chão despedaçado. O estado de escarificação, diretamente associado às faces em desmanche de Francis Bacon e seus tons violáceos, se esbate contra o alaranjado, entre o céu tempestuoso de Turner e as faixas brilhantes de Rothko, desde a capa desse livro, de autoria da fotógrafa Márcia Charnizon, artista visual que dá vida a cores regerminativas no interior da avalanche. Depois do rosa neon da imensa flor de inspiração O’Keeffiana, Charnizon faz brotar, em gesto aquiropoético de sua máquina fotográfica, uma dançarina trabalhada espectralmente em azul marinho – sem com isso perder a esperança numa Ré-existência das grandes batalhas pelo estar aí:

há uma RÉ-existência a vibrar dentro da conflagração da lucidez DANÇADA pelos cortes escarificadores do caos pleno de dinamos de uma duração inventiva: há uma ralentação velocíssima na DANÇA que ressurge inesperadamente da absoluta matéria com subducções de vozes invasoras e de gerúndios cristalinos (Serguilha, 2025, p. 555).

Ao tornar a dança mais lenta por meio da Ré-existência, Serguilha, como propõe a crítica de Lepecki contra a acelerada massificação do movimento, põe no palco da excripta possibilidades para atos parados. O tumultuoso e perturbador grito insonoro que ecoa pela sua dança turbilhonar como um murmúrio-plissado a atravessar um coro grego constitui um exemplo de desautomatização do corpo submetido à violência do movimento. O grito-lahar ondula de forma estranhamente vibrátil a produzir sensações ontológicas abertas, dilatadoras, sígnicas, visuais, gísticas e respiratórias. Recomenda-se ler o grito-estilhaço-ecoante serguilhiano em conjunto com as constantes reconstruções em intermitência do ser da dança e de outras contexturas persistentes, como é o caso do salto simultaneamente inesgotável e em esgotamento, acompanhado de suas transduções criativas em suspensão e devastação incapturáveis (o animal, a dor e a prece). E daí per-

ceberemos a explosão repetidamente diferida e imprevista de “o que é a dança?” ou “o que é salto?” no embalo devorador das ressonâncias-limíares que aludem às experimentações sonoro-musicais trabalhadas por Olivier Messiaen. Diferentemente de impor uma definição, mesmo que aberta, à dança ou ao salto, estaria no gesto assimétrico, dismórfico e por vezes quase-aformal de excripta permitir aos corpos de narradores, forças-lahars e leitores, sensações de encantamento, rasgaduras transmutadoras, vazamentos de agudezas, de lucidezes, de assombros e de sideração com o impensável da palavra dançada, desencadeados pelo ressoar ao mesmo tempo ensurdecedor, estranho, desmedido e acontecimental de ecos cosmo-ontológicos sobrepostos.

Outro exemplo de ato parado de assinatura laharsista podemos encontrar no efeito do deserto em desumanização sobre as telas de Georgia O’Keeffe, nas quais se escuta um eco de vozes longínquas, estrangeiras e labirínticas, como um nó floral, levando-nos a um vazio revestido de areia desértica. Soterrados, com os ouvidos quase-surdos e a boca seca do desmanche do solo, nossos corpos leitores são invadidos pelos rumores de vidas que estão simultaneamente a brotar e a fenecer. Dos sons delirantes dos vagos limites dos inícios dos nascimentos e mortes, a força lahar narradora, em gesto dançarino, ensaia traduções que despontam do interior desconhecido e disforme do grito insonoro. As repetidas orações de Serguilha que começam com o enigmático e lacunar “Há”, ao estilo levinasiano do “il y a”, formam subversivos atos parados que modificam o imperativo do movimento incessante de nossa modernidade.

Um “Há” a bordar a cada instante uma voz de quem desapareceu, uma voz vestigial que através da excripta vai ao fundo das palavras e despedaça-as, devorando e reconstruindo passagens para que um resto respiratório aconteça. Aqui não existe resposta, mas palavras-imagens em desmanche onde a desmesura esculpe e fecunda a excripta através do silêncio que é já uma interrupção de um contágio que distancia e faz traço acolhedor de um jogo de escutas ancestrais inatualizadas. Talvez seja esse fascínio do avesso, do inacessível e do desconhecido que nos religa ao murmúrio denso do deserto de O’Keeffe e à catástrofe indeterminada de Pollock, sempre envolvidos por uma respiração que vem do dilaceramento, porque a excripta de Serguilha desvia-nos de qualquer finalidade, é um novelo de vozes criadoras de desvios e de experiências-limite. Vozes em fuga pela impossibilidade da linguagem.

Georgia O’Keeffe precisou chegar à cegueira do deserto para dar vida a imagens que encontraram a necessidade de engeguecimento desse excriptor fascinado pelas traduções (im)possíveis. Essa paradoxal falta excessiva que habita a sua adesão à vida faz o

excripto perder a cabeça enquanto pensa intensivamente. *Estética do Laharsismo e um bailarino sem cabeça* será o título do terceiro volume dessa coleção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

D'ÁVILA, Teresa. *Livro da vida*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

GIL, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GRAHAM, Martha. *Memórias de sangue*. São Paulo: Siciliano, 1993.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

JARDIM, Luciana Abreu. *Barroco Floral*. *Revista Palavra Comum*, Galiza, 2024.

JARDIM, Luciana Abreu. Limiares do animal-poema em *Hamartía*. *Revista Sphera*, Belo Horizonte, 2022.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

LEPECKI, André. *Esgotar a dança: a performance e a política do movimento*. Lisboa: Ed. do Saguão, 2023.

LEVINAS, Emmanuel. *Da existência ao existente*. Trad. Paul Albert Simon, Lígia Maria de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1998.

POLLOCK, Jackson; HARRISON, Helen. *Jackson Pollock*. London: Phaidon Press, 2014.

SERGUILHA, Luís. *Estética do laharsismo e um bailarino sem cabeça* [do acervo do escritor], s/d, consultado em julho de 2024.

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

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

WÖLFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

REFERÊNCIA DA FOTOGRAFIA

Fotografia da artista visual Márcia Charnizon