

O GESTO DE LEMBRAR

Dani Lima¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro


 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.12135

¹ Dani Lima é artista e pesquisadora do corpo e das Artes da Cena, atuando há 40 anos na cena carioca. Desde 1997 dirige a Cia Dani Lima, com a qual realizou dezenas de espetáculos pelo Brasil e no mundo. É Mestre em Teatro pela Unirio, Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e Educadora do Movimento Somático pela abordagem *Body-Mind CenteringSM*. Publicou os livros *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* e *Gesto: Práticas e Discursos* (2007). Desde 2024 é Professora Adjunta do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

ciadanilima.com.br

 danilima65@gmail.com

 lattes.cnpq.br/1211639296762258

 orcid.org/0000-0001-6023-7980

O gesto de lembrar

Resumo: O artigo propõe um gesto de fazer um olhar retrospectivo para os percursos da pesquisa artística da coreógrafa Dani Lima a propósito do gesto, atentando para sua ontologia, emergências e desdobramentos estéticos, éticos e políticos. O texto acompanha alguns procedimentos vivenciados nos processos de criação da coreógrafa de 2008 até a atualidade, e traz reflexões sobre questões e conceitos surgidos em diálogo com as experiências cênicas e com o pensamento de autores como Hubert Godard (2003), Giorgio Agamben (2007; 2018), Mark Johnson e George Lakoff (2002), Isabelle Launay (2013) e André Lepecki (2010), tais como a distinção entre gesto e movimento, medialidade sem fim, performatividade política, metáfora e cognição, citação, memória e reencenação.

Palavras-chave: Gesto; Memória; Citação; Metáfora; Performatividade política.

The gesture of remembering

Abstract: This article proposes a retrospective examination of the artistic research trajectories of choreographer Dani Lima regarding the concept of gesture, focusing on its ontology, emergences, and aesthetic, ethical, and political ramifications. The text traces some of the procedures experienced in the choreographer's creative processes from 2008 to the present, and offers reflections on issues and concepts that have emerged in dialogue with her stage experiences and with the thought of authors such as Hubert Godard (2003), Giorgio Agamben (2007; 2018), Mark Johnson and George Lakoff (2002), Isabelle Launay (2013) and André Lepecki (2010), such as the distinction between gesture and movement, pure mediality, political performativity, metaphor and cognition, quotation, memory, and reenactment.

Keywords: Gesture; Memory; Quotation; Metaphor; Political performativity.

El gesto de recordar

Resumen: El artículo propone una mirada retrospectiva a la trayectoria de la investigación artística de la coreógrafa Dani Lima en torno al gesto, prestando atención a su ontología, sus emergencias y sus ramificaciones estéticas, éticas y políticas. El texto acompaña algunos procedimientos experimentados en los procesos de creación de la coreógrafa desde 2008 hasta la actualidad, y ofrece reflexiones sobre cuestiones y conceptos surgidos en diálogo con las experiencias escénicas y con el pensamiento de autores como Hubert Godard (2003), Giorgio Agamben (2007; 2018), Mark Johnson y George Lakoff (2002), Isabelle Launay (2013) y André Lepecki (2010), tales como la distinción entre gesto y movimiento, medialidad sin fin, performatividad política, metáfora y cognición, cita, memoria y recreación.

Palabras clave: Gesto; Memoria; Cita; Metáfora; Performatividad política.

Eu vejo uma mulher dançando num jardim. Ela usa um vestido branco bem levinho e os cabelos soltos. Ela dá uma corridinha, gira e dá uns saltinhos. Os braços dela ondulam em cima da cabeça, o vestido flutua em volta do corpo e os cabelos voam. Eu não vejo o rosto dela. Esta dança é muito especial para mim. Eu não quero esquecê-la. Então eu pego um lápis e começo a traçar o que vejo, mas ela tá se mexendo muito e eu não consigo capturar a figura, meu desenho vira um rabisco. No espelho vejo um homem me olhando e ele me diz: cada cor tem uma temperatura, cada cor tem um ritmo próprio. Vejo que é o meu avô, só que mais novo, de bigodes. É nesse momento que percebo que estou sonhando². (Lima, 2012, n.p.)

[...] os modos são os gestos do ser. (Agamben, 2007, p. 5)

3

Quando recebi o convite de Fernando e Rosemeri para escrever um texto para o dossiê *As memórias dos gestos nas artes performativas* (Revista O Mosaico), fiquei muito entusiasmada com a possibilidade de voltar à pesquisa sobre o gesto, à qual dediquei muitos anos de minha trajetória artística, através de espetáculos, performances, grupos de estudos, oficinas, cursos, entrevistas, artigos e um livro. Encarei este convite como uma oportunidade de trilhar um olhar retrospectivo para os percursos da minha pesquisa a propósito do gesto desde 2008 até hoje, cavando nas minhas memórias os processos de criação e reflexão vividos nestes quase 20 anos e convidando novos gestos de pensamento a emergir neste artigo.

Minha escrita será anacrônica e borrada, assim como é a memória. Me permitirei ir e voltar no tempo das lembranças e das questões suscitadas por elas. Trechos de livros, artigos, programas e imagens de espetáculos, tese de mestrado e doutorado vão participar como fragmentos neste texto, que, no entanto, é um gesto singular e inédito de evocação do passado, e como tal, de recriação das memórias no presente. Citando Barthes (1973, p. 1013) a partir de

² Texto de autoria de Dani Lima que abre o espetáculo *100 gestos*, da Cia Dani Lima, de 2012. É um sonho que mistura lembranças da infância da bailarina Eleonor Guisnet com a descrição de imagens do único registro existente em filme de Isadora Duncan dançando, que dura 10 segundos, e com os croquis feitos por Valentine Lecomte, no início do século XX, como tentativa de capturar os movimentos ondulantes da dança de Isadora. Esse texto busca evocar a impressão fugidia e incapturável da memória dos gestos.

Isabelle Launay (2013, p. 92), “[...] todo texto é um tecido novo de citações ultrapassadas”, mesmo que tais citações sejam pouco identificáveis ou explícitas.”

Relembro que a noção de gesto atravessa uma diversidade enorme de campos de conhecimento e de práticas, passando pela arquitetura, matemática, filosofia, arte e política, para citar apenas alguns, e que meu foco sempre foram as manifestações dos gestos no corpo: os gestos cotidianos e banais, os gestos de mãos que acompanham uma fala, os gestos posturais e de atitude, os gestos de olhar, de respirar e de falar, os gestos comportamentais partilhados por uma família ou um grupo social e, é claro, os gestos dançados. Gestos que podem ser aprendidos, herdados, construídos e imitados, e ser tanto voluntariamente escolhidos quanto repetidos inconscientemente. Estão emaranhados na construção da subjetividade e revelam sobre padrões de resposta ao mundo no qual estamos inseridos. Durante estes anos nos quais venho me dedicando ao estudo dos gestos, me concentrei em investigar e refletir sobre suas genealogias, emergências e seus desdobramentos éticos, estéticos e políticos.

4

Como fazer de um dicionário uma obra de ficção?

Começo convocando a memória de uma cena do espetáculo *Pequena coleção de todas as coisas*, realizado em 2013 pela Cia Dani Lima e artistas convidados³, para apresentar, através de um gesto performativo, as bases conceituais que ancoraram minha pesquisa ao longo dos anos.

MÃOS AO ALTO!!!! É o grito ouvido em alto volume na sala de teatro. Imediatamente, diante desta ordem imperativa, quatro performers em cena levantam os braços esticados sobre a cabeça, com as palmas das mãos voltadas para frente. Este é o movimento. O gesto é o de rendição. Na cena que se segue, o gesto de rendição é subvertido e reinventado. O dispositivo usado é um jogo cênico que brinca de realizar a aparente repetição do mesmo movimento — o de levantar os braços esticados acima da cabeça com as palmas das mãos voltadas

³ Participaram da criação e performance deste espetáculo: Carla Stank, Laura Samy, Lindon Shimizu e Renato Linhares.

para a frente, mas, a cada vez, colorido de um gesto diferente. A cena evidencia a distinção entre fazer um movimento, ou seja, um deslocamento de um segmento do corpo de um ponto a outro no espaço, e fazer um gesto, por exemplo, o gesto de render-se. Ou de alcançar. Ou de deslizar. Ou de flutuar. Ou de parar. Ou de cumprimentar. Ou de mostrar. Ou de rezar... e por aí vai. Quantos gestos cabem em um mesmo movimento? E, ao contrário: quantos movimentos cabem em um gesto?

Na cena narrada, ainda que o movimento se mantivesse fiel à indicação inicial (levar as mãos ao alto), a cada vez ele encarnava um gesto singular. E cada gesto era, por sua vez, interpretado diferentemente por cada performer, por suas corporeidades particulares, que também sofriam mudanças de uma apresentação para outra, adaptando-se aos diferentes espaços e tempos. Ou seja, o movimento era colorido por diferentes gestos e os gestos, por sua vez, eram coloridos por algumas alterações de movimento realizadas por cada performer a cada apresentação.

5

Essa cena ilustra a noção de que um gesto se organiza de acordo com o seu contexto, e que este contexto está tanto dentro quanto fora do sujeito, ou seja, ao mesmo tempo no ambiente interno — o corpo-soma organizado somática, perceptiva, emocional e simbolicamente —, e no ambiente externo — o espaço, a temporalidade, as interações sociais, a cultura, etc.⁴

A distinção conceitual entre estes dois termos normalmente usados como sinônimos – movimento e gesto –, que tomei emprestada de Hubert Godard (2003), ressalta um aspecto puramente mecânico da noção de movimento, como algo que descreve o deslocamento dos diferentes segmentos do corpo no espaço e no tempo. Já a noção de gesto enfatiza uma dimensão situada e dinâmica, que “se inscreve na distância entre este movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo” (Godard, 2003, p. 17). Ou seja, o

⁴ Esta separação entre dentro e fora é questionada por muitas correntes contemporâneas de estudos sobre o corpo, como a Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner, e os estudos sobre movimento e cognição do filósofo e linguista americano Mark Johnson. Essas correntes alegam que “a ideia de que existe um dentro, um fora e um fluxo de movimento entre eles se apoia no conceito de corpo como recipiente” (Katz; Greiner, 2005, p. 5). Na contramão desse conceito está o de corpomídia, que preconiza que o corpo é mídia de si mesmo e não veículo de transmissão de algo exterior a ele. Concordo com a teoria corpomídia, mas aqui uso esta distinção apenas para ressaltar que os *inputs* do gesto podem brotar tanto do contexto somático quanto do ambiente, muito embora corpo-soma e ambiente estejam sempre trabalhando em parceria para processar informações.

gesto é carregado de todas as dimensões perceptivas, afetivas e simbólicas que estão envolvidas na organização corporal de uma pessoa. O fundo tônico-gravitacional a que se refere Godard é desenvolvido desde a vida intrauterina, colorido pelas experiências vividas em todo o processo de crescimento. Godard sugere, por exemplo, que a organização postural é um gesto, pois a forma como nos portamos de pé, “já contém um humor, um projeto sobre o mundo” (Godard, 2003, p. 13). A postura, nesse sentido, pode ser compreendida como um gesto próprio de resposta à gravidade e ao espaço de ação.

Portanto, um gesto diz respeito a muito mais do que a mecânica do deslocamento do corpo no espaço. Ele é um “sistema que se organiza em torno de um modo de sentir e de perceber particulares” (Launay *apud* Lima, 2013, p. 106). Estes “sentir” e “perceber” são construídos numa relação complexa e em constante transformação do sujeito com seu ambiente. A noção de movimento, a partir desta mesma perspectiva, está relacionada com uma noção mais metafísica, existindo como uma ideia. No entanto, cada vez em que um movimento é executado por um ser vivo, ele passa a existir como um gesto particular. O movimento, de certa forma, não existe, é uma abstração, e sua materialização é o gesto.

Lançando mão de um gesto didático, recorro à pergunta que sempre faço aos estudantes do curso de artes cênicas da PUC-Rio: como fazer de um dicionário uma obra de ficção? Em seguida, eu dou a eles um exemplo de exercício que fez parte do processo de criação do espetáculo *Pequena coleção de todas as coisas*: quando eu digo “correr”, todos nós temos uma ideia de qual movimento se trata, pois sabemos que correr é “deslocar-se ou mover-se rapidamente; andar com velocidade, ir às pressas, apressar o passo”⁵, como propõe o dicionário. Mas também sabemos que, cada vez que alguma pessoa ou bicho ou coisa efetivamente corre, esta pessoa, bicho ou coisa faz um gesto absolutamente singular:

corre na esteira

corre do arrastão

⁵ <https://www.dicio.com.br/correr/>

corre 100 metros rasos
corre pro banheiro com dor de barriga
corre do cachorro
corre com o cachorro na praia
corre pra te encontrar no cinema
corre para pegar o ônibus

E cada pessoa faz cada um desses gestos de modo autoralmente particular. E ainda, se todos os dias uma mesma pessoa corre para pegar o mesmo ônibus, a cada dia sua corrida será única. Porque um gesto nunca se repete, nunca é igual a si mesmo, dado que corpo e ambiente são processos vivos em transformação. Observo ainda com os estudantes que o gesto de correr pode se traduzir em muitos outros movimentos distintos de “apressar o passo”, como, por exemplo:

7

correr os dedos pela página do livro
correr com o almoço
correr com um projeto
correr a língua pela pele
correr com a conversa
...

Nesses exemplos, o sentido de deslocamento e/ou urgência do gesto de correr se mantém, mas o movimento realizado é outro.

O gesto é o "como" e o movimento é "o quê". É possível existir um "quê" sem um "como"?

Figura 1 – Imagem do projeto gráfico do livro *Gesto: práticas e discursos*, 2013



Fonte: Adaptado de fotos de Fabio Seixo. Projeto gráfico de Mariana Aurélio.

8

Figura 2 – Imagem do projeto gráfico do livro *Gesto: práticas e discursos*, 2013



Fonte: Adaptado de fotos de Fábio Seixo. Projeto gráfico de Mariana Aurélio.

Alargando a premissa Godardiana sobre o gesto para pensar os conceitos de corpo e corporeidade, é possível dizer que o conceito de corpo está para o conceito de movimento assim como o conceito de corporeidade está para o conceito de gesto. Como propõe o filósofo francês Michel Bernard (2001), a categoria corpo é indissociável de um modelo cartesiano substancialista e apresenta o corpo “como realidade objetiva, como algo em si e por si” (p.17). A noção de corporeidade, por sua vez, remete ao corpo como processo intensivo e heterogêneo de “entrelaces sensoriais múltiplos e de uma errância infinita” (*Ibidem*, p. 20). O corpo, dentro desta perspectiva, é apenas uma abstração teórica que mascara todo o processo de construção de fenômenos corporais singulares. Portanto, pensar em termos de corporeidade, assim como em termos de gesto, no lugar de pensar em termos de corpo e de movimento, contribui para enfatizar a dimensão processual e aberta da subjetividade, em diálogo de mão dupla com seu meio, continuamente fabricando o contexto e sendo fabricada por ele. Tanto a corporeidade quanto o gesto carregam uma dimensão ética e política, inscrita em uma cultura específica que dá visibilidade a certos valores e não a outros, e, desta forma, propõem maneiras particulares de ser e de fazer, um certo modo de estar no mundo.

9

Uma outra abordagem sobre a ontologia do gesto, que conduz a um entendimento semelhante por outra via, é a que propõe o filósofo Giorgio Agamben (2018, p. 4): o gesto é como um “meio puro, isto é, como exposição de uma medialidade sem fim e comunicação não de algo, mas de uma comunicabilidade”.

Sugerindo que a ontologia do gesto propõe uma abertura para uma relação fenomenológica entre uma coisa e sua condição de cognoscibilidade — “entre uma coisa e seu aparecer, entre um ente e seu dar-se a conhecer” (*Ibidem*, *idem*) —, Agamben afirma:

É evidente que a cognoscibilidade de uma coisa não é uma outra coisa ao lado ou além da coisa, mas nem mesmo é a mera identidade da coisa, o seu ser igual a si mesma. Exibir, como faz o gesto, a cognoscibilidade de algo significa então, simplesmente, nas palavras de Hölderlin, mostrá-lo “no meio de seu aparecer (...)”. O ente não é aqui de modo algum separável do ser, como, pelo contrário, a metafísica de maneira incessante

tentou fazer, mas o ser é apenas o ente no meio de sua cognoscibilidade – é, nesse sentido, apenas um gesto. (Agamben, 2018, p. 4)

O autor também relaciona ao gesto outras duas importantes categorias ontológicas — "potência" e "ato" —, ressaltando a dimensão ética que surge do entendimento de que potência e ato sempre coincidem e acontecem conjuntamente, embora não sejam a mesma coisa: "que essa coincidência das duas categorias ontológicas, potência e ato, tenha um significado ético se compreende imediatamente ao se imaginar uma vida em que a 'vivibilidade' jamais se exaure em um 'vivido', mas conserva em todo momento sua potência de viver"(Agamben, 2018, p. 4). Agamben vislumbra no gesto uma medialidade sem fim que pode abrir uma nova perspectiva para pensar ética e política:

A hipótese que pretendo sugerir é que a ética e a política sejam a esfera do gesto e não da ação, e que, na crise aparentemente sem saída que essas duas esferas estão atravessando, tenha chegado o momento de se perguntar o que poderia ser uma atividade humana que não conheça a dualidade dos fins e dos meios – que seja, nesse sentido, gestualidade integral. (*Ibidem*, p. 6)

10

No gesto, entre a potência e o ato, entre a vivibilidade e o vivido, reside a escolha de um neurônio de se conectar em sinapse com um entre 20 mil outros neurônios. Essas escolhas, sabemos, muitas vezes são herdadas e inconscientes, mas são sempre uma resposta ao mundo. O desejo de decifrar mais profundamente a gênese dos gestos me levou a estudar os processos de aprendizado, cognição e consciência.

Gesto, pensamento, metáfora

Em 2008 eu estava mãe de uma menina de 2 anos quando comecei o processo de criação do espetáculo *Pequeno inventário de lugares-comuns*, em colaboração com 4 performers⁶. Eu tinha lido sobre a Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2005), e estava às voltas com o livro *Metáforas*

⁶ Realizaram a criação e performance do espetáculo *Pequeno inventário de lugares-comuns*, de 2008: Dani Lima, Felipe Rocha, Laura Samy, Paulo Mantuano, Vivian Miller.

da vida cotidiana (2002), dos linguistas cognitivos George Lakoff e Mark Johnson. Eu também estava profundamente envolvida nos processos de desenvolvimento infantil, vendo minha filha se relacionar com a gravidade e o espaço, com os objetos e com as pessoas, e nesse emaranhado afetivo-motor-cognitivo ir construindo sua subjetividade. *Pequeno inventário de lugares-comuns* nasceu dessa observação do aprendizado de si e do mundo que brota da relação entre manusear objetos, fazer gestos e experimentar afetos.

Faço aqui um parêntesis para pôr uma lupa nos processos de construção de sentido e de pensamento, a partir dos estudos de Lakoff e Johnson (2002). A ideia central da teoria deles é que as metáforas não são apenas figuras de linguagem, mas são fundamentalmente a operação cognitiva que nos permite estruturar conceitos a partir de experiências materiais e diretas do corpo no mundo.

Nosso sistema conceitual é totalmente baseado em metáforas encarnadas. Os conceitos são frutos dos procedimentos metafóricos de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. Segundo os autores, o começo de toda a atividade cognitiva é a experiência do corpo no mundo, se movendo, manipulando objetos ou interagindo consigo mesmo, com o ambiente e com outros seres, e essas experiências se processam simultaneamente nas dimensões somática, cinestésica, perceptual, emocional e conceitual.

Desse modo, a corporeidade e seus gestos, os afetos e o sistema conceitual estão conectados uns aos outros. E as metáforas são, então, o modo como este trânsito se organiza. Elas são as bases de um sistema conceitual corporalizado e permitem estruturar conceitos abstratos a partir de outros conceitos mais concretos que emergem da experiência corporal. Recrutamos sensações motoras e orgânicas para a concepção de conceitos. Portanto, estes não são fenômenos endogênicos e independentes; eles emergem das experiências entre corpo e ambiente. Lakoff e Johnson (2002) mostraram, por exemplo, que estruturamos a noção de tempo, que é um conceito abstrato, em função de nossa relação corporal com o espaço; por isso nos referimos ao futuro

como algo que está à nossa frente (para onde caminhamos) e ao passado como algo que ficou para trás (de onde viemos).

Como todas as experiências corporais são informadas e moduladas na relação com o contexto, metáforas também são culturalmente desenvolvidas, ou seja, cada povo, cada grupo tem as suas próprias metáforas coletivas, e cada corpo também tem suas metáforas particulares. O povo Aimarás, por exemplo, originário da região andina, concebe a relação do corpo com o tempo e o espaço de maneira diferente da nossa. Para eles, o passado está adiante (aquilo que podemos ver) e o futuro (o que não vemos), atrás.

As experiências de espaço também estão na raiz de muitas das metáforas que usamos para compreender nosso lugar nas relações e nomear nossas sensações e emoções. A língua portuguesa possui uma enormidade de expressões idiomáticas que usam categorias espaciais, como embaixo e em cima, dentro e fora, perto e longe, centro e periferia, na frente, atrás e ao lado, para traduzir relações.

Figuras 3 e 4 – Imagens de divulgação do espetáculo *Pequeno inventário de lugares-comuns*, 2009



13



Fonte: Fotos de Dalton Valério

Figura 5 – Montagem visual proveniente da tese de doutorado Desmanual de Anatomia, 2022

Estar por **baixo** . Estar **fora** de si . Estar **por cima** da carne seca . Viver **atrás** de alguém . Falar da boca **pra fora** . Não sair da cabeça . Deixar **de lado** . Estar **por fora** . Estar por **dentro** . Sentir um **vazio** . Ficar **do lado** de alguém . Se **aproximar** de alguém. Se **afastar** de um pensamento. Não estar nem **aí** . Olhar **de cima a baixo** . Dar a volta **por cima** . **Rodar** a baiana . Seguir **em frente** . Dar **prá trás** . Estar **em cima** do muro . Pular a cerca. Não estar **nem lá nem cá** . Falar **pelas costas** . Ter um papo **reto**. Ter a mente **aberta** . Estar **cheio** disso . **Cair** no conceito . Tirar do **eixo** . Dar **em cima** . Encontrar a **direção** . Estar **no centro** das atenções. Estar totalmente **sem limite** . **Embaixo** do meu nariz . **Por cima** do meu cadáver. Virar de cabeça **para baixo** . Braço **direito** . Estar **per-to** de Deus. Cada um no seu **espaço** . **Circular** uma questão. Estar **distante** de alguém . **Diante** da questão. **Sem espaço** para isso. **Contornar** a situação . **Virar** a mesa . Com a cabeça **fora do lugar**. Estar **longe daqui** . No mundo da lua . Pra **lá** de Marrakesh . Com o **coração na boca** . Ter o corpo **fechado** . Estar **junto** .

Fonte: Lima (2022)

Partindo do pressuposto de que as coisas, os seres vivos, a gravidade e o espaço são nossos parceiros no aprendizado da dança da vida, a pesquisa do *Pequeno inventário de lugares-comuns* se dedicou a investigar as ações que são feitas durante essas interações, tais como: abrir, fechar, dobrar, levantar, abaixar, empurrar, puxar, pegar, sacudir, aproximar, afastar etc., e a explorar performaticamente os gestos e metáforas que essas ações poderiam gerar.

Figuras 6, 7 e 8 – Imagens do espetáculo *Pequeno inventário de lugares-comuns*, 2009



15

Fonte: Adaptado de fotos de Dalton Valério.

Esta matriz de pesquisa sobre/com os gestos/movimentos/ações continuou se desenvolvendo nos anos que se seguiram, se desdobrando em diferentes gestos performativos: a performance de intervenção urbana *Coreografia para prédios, pedestres e pombos* (2010) investigava os gestos permitidos e negados na esfera pública da praça do Largo do Machado, no Rio de Janeiro, usando captura de imagens por câmeras de segurança.

Na sequência, o projeto *100 gestos* (2012) mergulhou na memória dos gestos que moldaram as corporeidades do século XXI e o espetáculo *Pequena coleção de todas as coisas* (2013) adaptou o *Pequeno inventário* de 2008 para o universo infanto-juvenil e aprofundou a exploração do gesto enquanto subversão e *poiesis*.

Figura 9 - Imagem do espetáculo Pequena coleção de todas as coisas, Espaço Sesc Copacabana, RJ, 2013



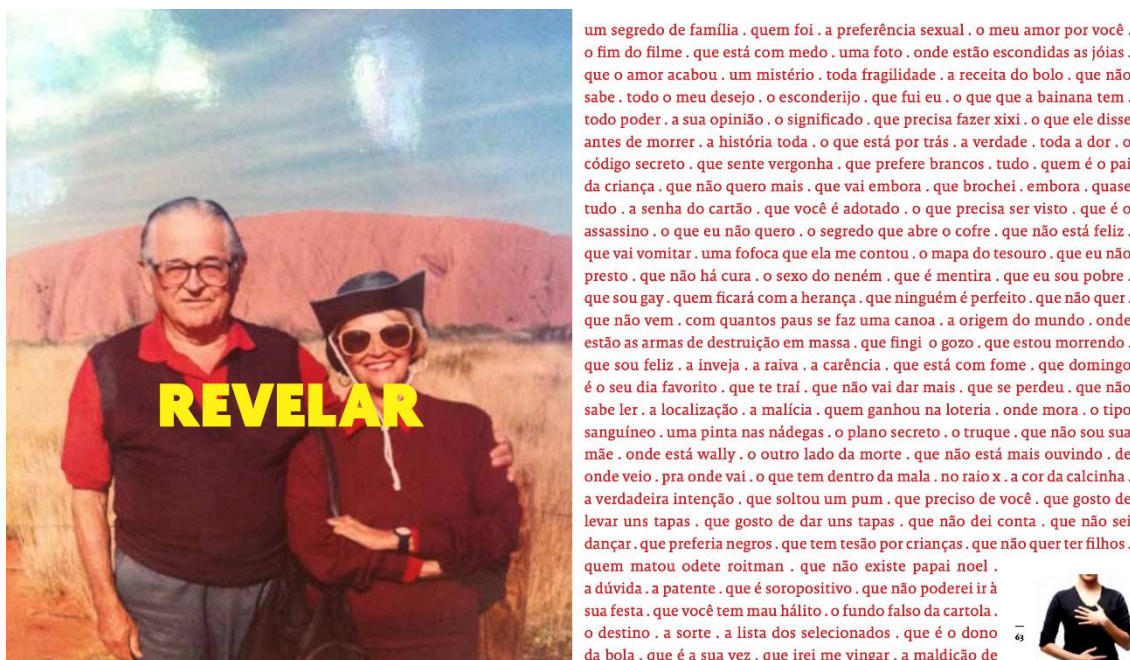
16

Fonte: Foto de Renato Mangolin.

No mesmo ano, o livro *Gesto: práticas e discursos* (2013) foi um gesto de deslocamento entre linguagens artísticas. Trouxe da cena para o papel um ensaio fotográfico e visual sobre a questão do gesto, em parceria com o fotógrafo Fabio Seixo, a designer gráfica Mariana Aurélio e com os performers do projeto *100 gestos*, além de 10 entrevistas, feitas por mim em conjunto com o pesquisador Christophe Wavelet, com profissionais de diversas áreas do conhecimento (psicanálise, filosofia, artes visuais, antropologia, matemática, educação somática, dança, cinema) a propósito dos conceitos e práticas do gesto em suas respectivas esferas de atuação.

A performance *Gestos Ordinários* (2014) foi uma intervenção da Companhia de Dança do Palácio das Artes nos jardins de Inhotim, que dialogava com colecionismo, a catalogação e a memória, presentes nesse espaço, e buscava elevar gestos ordinários (sentar, levantar, olhar, rolar, beijar, caminhar, entre outros) ao estatuto de obra de arte.

Figura 10 – Ensaio gráfico do livro *Gesto: práticas e discursos*, 2013



Fonte: Adaptada de fotos de Fabio Seixo e acervo pessoal.

Mais adiante, a série de videoinstalação *Emoticon* (2016-2020) explorou os gestos da face de pessoas de diferentes segmentos socioculturais, investindo no cultivo de relações de empatia e revelando o quanto expressões faciais, atitude, olhar, respiração, postura, trejeitos e tonicidade constituem a gestualidade humana.

Figuras 11 e 12 – Imagens da videoinstalação *Emoticon* | *Série Dança Carioca*, 2016, Instituto Oi Futuro, RJ



Fonte: Acervo próprio

Por fim, a tese de doutorado *Desmanual de Anatomia* (2022) e o espetáculo *Onde estamos imersas* (2022) propuseram um mergulho profundo para dentro das estruturas anatômicas, desvelando o quanto o gesto microscópico que brota da performatividade da matéria celular pode reconfigurar

nossas potências de presença e de atuação, tanto na esfera da cena quanto da saúde e do meio ambiente.

Gesto e performatividade política

Entre 2010 e 2012 tive a oportunidade de receber o apoio da Petrobras, através do Programa de manutenção a grupos e companhias de dança, para desenvolver o projeto *100 gestos que marcaram o século XX*. Com um grupo diverso de bailarinos vindos de diferentes contextos de dança – Carla Stank, Eleonore Guisnet, Lindon Shimizu, Rodrigo Maia, Thiago Gomes e Tony Hewerton –, esse projeto almejava mapear 100 gestos fundamentais do século passado como chave de leitura para as corporeidades do século XXI, observando “certos parâmetros de corpo sendo replicados e transformados de geração em geração” (Lima, 2013, p. 9). À medida que o trabalho foi se desenvolvendo, algumas inquietações apareceram e se tornaram o motor da pesquisa:

O que define um gesto? Onde ele começa? Quais as relações entre gesto, postura, atitude, intenção, pensamento, movimento, contexto, linguagem, comunicação? Que gestos nos afetam? que gestos nos formaram? Que gestos cada um de nós escolheria para uma lista dos 100 mais significativos dos últimos séculos? Ou dos 100 mais significativos da própria vida? Uma dança é sempre feita de gestos? O que será que um inventário de gestos pode revelar sobre as escolhas afetivo-estético-ético-políticas dos corpos e de suas danças? (Lima, 2013, p. 9)

Cada performer levantou uma vertiginosa lista de 100 gestos que cada um deles identificava como parte da construção de suas corporeidades subjetivas: gestos das práticas de dança e outras técnicas corporais vivenciadas, gestos identitários e familiares, gestos sociais, culturais e históricos, gestos de filmes e peças da indústria cultural, gestos geracionais, gestos icônicos... Cada uma dessas listas pessoais se tornou uma colagem de movimentos de cada performer, chamada de *monstrão*. Para acessar a camada performativa do gesto, trabalhamos cada *monstrão* com diversos procedimentos de manipulação do movimento vindos da colagem e da montagem/edição de imagem e som, tais como fragmentações, deslocamentos, repetições, reversões e inversões,

pausas, acelerações e relentações, gagueiras e espelhamentos, rearticulando o material no desfazer e refazer contínuos do gesto.

Tomo emprestadas as palavras do pesquisador de arte Alberto Tassinari, ao analisar o fazer processual que a operação da colagem inaugura na obra *Guitarra*, de Pablo Picasso, para falar do aspecto processual revelado através desses procedimentos de edição:

Mais ou menos do que a percepção de uma guitarra, a colagem dá a ver como que a sua imaginação. Uma imaginação em processo, literal, à vista. [...] Desnudar a imaginação é como pôr a arte fazendo-se a nossa frente. (Tassinari, 2001, p. 42)

Com relação aos gestos, essas operações promoviam a desconstrução e reconstrução das figuras gestuais simultaneamente, borrando o ícone e acessando o gesto como “o território do fazer, onde o feito pode mostrar-se como que se fazendo” (Tassinari, 2001, p. 44). E como boa parte dos gestos passados foram recuperados através de filmes, vídeos, fotografias, desenhos e da memória, os procedimentos tecnológicos de colagem e de edição de imagem e de som, como os citados acima (acrescidos do gesto de *scratch* do DJ, que utilizamos bastante) foram o caminho encontrado para dar a ver a gênese do gesto e ressaltar a sua potência performativa, que só vem à existência no fazer.

Essa proposta se relacionava com o nosso desejo de dar visibilidade às camadas éticas e políticas envolvidas no gesto, pois se o gesto é “a pura medialidade sem fim”, e não veículo de um conteúdo, mas em si o próprio conteúdo, sua especificidade é justamente a *performance* que ele inicia e todas as implicações estéticas, sociais e culturais que ele ativa. Como lembra a pesquisadora da dança Isabelle Launay (*apud* Lima, 2013) a propósito do gesto cênico:

Um espectador quando olha alguém se movimentar, vê efetivamente uma figura, mas o que ele percebe é primeiramente uma forma de ser, ou mais precisamente, uma forma de organizar seu maquinário sensorial, uma forma de olhar, de se endereçar, uma forma de tocar, uma forma de ocupar o espaço, de estar no espaço, de se colocar, uma forma de respirar, uma forma de ser (p. 106).

O espetáculo *100 gestos* tinha a intenção subliminar de investigar a performatividade política própria do gesto dançado, que não se restringe a representar ou comentar temas e referenciais explicitamente políticos, mas que atua na forma como se organizam as subjetividades e suas inter-relações, abrindo espaço para uma reconfiguração perceptiva e para a apreciação de uma diversidade de corporeidades e seus diferentes modos de existência.

Figura 13 – Imagens de Carla Stank, Lindon Shimizu, Eleonore Guisnet, Tony Hewerton e Thiago Gomes para divulgação do espetáculo *100 gestos*, 2012



Fonte: Adaptado de fotos de Fabio Seixo.

Fugitivo em sua própria casa

No texto *O autor como gesto* (2007), Agamben analisa a conferência de 1969 de Michel Foucault intitulada *O que é um autor?* e cita sua enigmática enunciação sobre a autoria em literatura: “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência” (p. 55).

Ao reler esse texto recentemente para escrever este artigo, me perguntei se esse enunciado de Foucault poderia dialogar com o gesto dançado e, mais especificamente, com os trabalhos que utilizavam a citação de gestos e obras de dança, uma prática coreográfica frequente no universo da dança contemporânea nos anos 2000, assim como no espetáculo *100 gestos*.

No processo de criação de *100 gestos*, elaboramos, como já dito, uma frase coreográfica *monstro* com cada performer, a partir de uma colagem dos gestos trazidos da memória, da experiência ou de algum filme, e manipulamos, em sequência, essas citações, através de procedimentos de edição.

Durante esse processo de colagem e edição de citações, sentimos um impulso de escapar do que identificamos como uma certa permanência estereotípica e aprisionante das figuras coreográficas citadas.

Refletindo sobre isso atualmente, a partir dos estudos de Isabelle Launay (2013) sobre citação e memória na dança, penso que aquilo que identificamos, à época, como estereótipo, talvez fosse, usando a expressão de Launay, um lugar de “autoimitação, de caricatura de si” (p. 95). A autora nos lembra que citar, copiar e imitar “implicam uma relação com a alteridade, uma experimentação do gesto do outro. Procurando semelhança, algo do outro que se pareça conosco, tentamos fazer com que ele chegue a nós, mas, inversamente, agimos também sobre ele” (*Ibidem, idem*).

Nesse agir sobre o gesto do outro, incorremos no risco da autoimitação⁷. Não por acaso, entre os procedimentos de manipulação e edição de movimentos utilizados para tentar escapar dessa captura, experimentamos também a

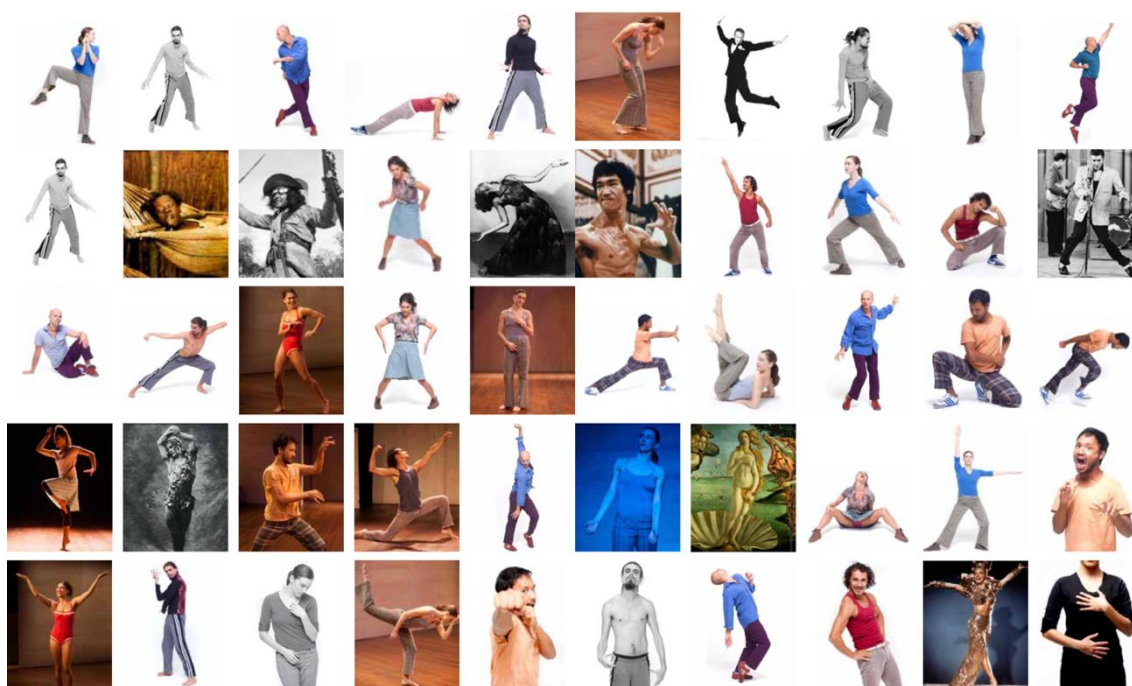
⁷ Launay cita Picasso: “É mais perigoso autocopiar-se do que copiar os outros” (Launay, 2013, p. 96).

contaminação voluntária pelos gestos uns dos outros, criando uma outra camada gestual, embaralhada ao todo, de imitações das citações.

Nesse jogo de espelhamento, alguma coisa que estava cristalizada podia ser transformada.

O imitador aponta nosso idiotismo gestual, “aquilo que nos designa”, nos distingue, [...], que é justamente aquilo já se estabilizou e até se fossilizou, aquilo que não está mais em movimento. O imitador de nossos gestos revela assim a nossa propensão, mais ou menos forte, a autocopiar, ou seja, aquilo que temos de autoimitação, de autocitação. (Launay, 2013, p. 95)

Figura 14 – Ensaio gráfico do livro *Gesto: práticas e discursos*, 2013



Fonte: Adaptado de fotos de Fabio Seixo.

É também interessante observar que a citação, ao mesmo tempo em que transmite o gesto passado, é o lugar onde a transmissão desse gesto se mostra impossível e já embaralhada nos processos do presente. Isso porque a memória, sabemos, não é um depósito de lembranças acumuladas e sempre à nossa disposição, e sim um processo complexo e contínuo de reinvenção do passado e do presente.

A memória é viva, moldada pela oscilação entre recordar e esquecer. O esquecimento é tão importante quanto a lembrança, ambas as operações sujeitas a variáveis culturais e históricas que se articulam para dizer aquilo que se transmite e aquilo que se esquece de determinados repertórios gestuais. Portanto, a transmissão de gestos de dança não existe plenamente, só é possível através de citação. “Ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações, e de modo muito inconsciente e inesperado” (Launay, 2013, p. 90).

A partir desta constatação, Launay propõe o conceito de *intergesto*, segundo o qual os gestos dançados operam uma reconfiguração incessante do passado, em um estado de vir-a-ser contínuo, que tem a potência de fazer surgir figuras inesperadas. Ao dançar, estamos sempre citando e transformando as danças com as quais tivemos contato (inclusive aquelas às quais não tivemos acesso direto, mas que habitam um inconsciente coletivo que pode se revelar de formas surpreendentes).

24

Nesse sentido, a citação seria uma prática privilegiada da dança, provocando uma “reflexão sobre a memória que a dança tem de si mesma” (Launay, 2013, p. 91).

A etimologia da palavra citar, *citare*, em latim, significa “despertar, convocar, invocar” (Aflalo, 2026, p. 187), e ressalta o papel que uma citação tem de tirar algo do adormecimento, de convocar sua presença, atualizá-la. A citação é:

Um ato deliberado de perturbação do passado em função das inquietudes do presente, por meio da extração e do reposicionamento desses gestos em uma outra corporeidade e em um novo contexto. Tal operação permite que sejam inscritos significados distintos nos gestos anteriores à citação, provocando um atrito entre planos temporais e corporais e reconfigurando o propósito da obra “original” – ou melhor dizendo, da obra de referência. (Aflalo, 2026, p. 188)

Uma outra abordagem sobre a memória dos gestos performativos é a pesquisa de André Lepecki (2010) a propósito dos *reenactments*. O autor também critica a noção de memória como um repositório estável e identifica, no interesse pelo arquivo de muitos criadores contemporâneos (e me reconheço

neste recorte), uma obsessão de resgatar os vínculos com um passado tangível e familiar.

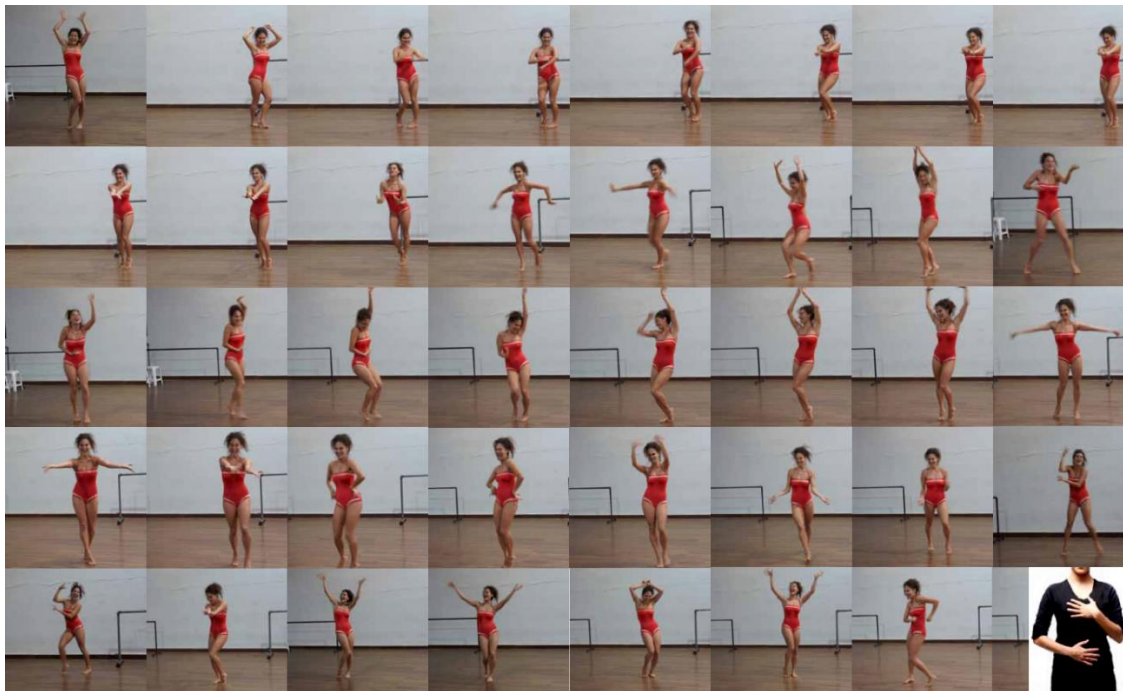
Lepecki sugere que, na dança, o desejo de arquivar sempre leva a um *reenactment*, pois corpo e arquivo são indissociáveis: “o bailarino é um arquivo vivo” (Lepecki, 2010, p. 46).

Assim, o imperativo político-ético das reencenações não é apenas reinventar, nem apenas apontar que o presente é diferente do passado, mas inventar, criar – por meio do retorno – algo que seja novo e, ainda assim, participe plenamente da nuvem virtual que envolve a própria obra original – ao mesmo tempo em que se ignora a vontade do autor como palavra final sobre o destino da obra. (*Ibidem*, p. 35, tradução própria)⁸

Lepecki denomina as obras autorais reinventadas por *reenactments* como “fugitivos em suas próprias casas”, destacando um paradoxo inerente à operação: a obra só consegue escapar do seu destino original e seguir novos rumos ao retornar à sua fonte através da reencenação.

25

Figura 15 – Ensaio gráfico do livro *Gesto: práticas e discursos*, 2013⁹



Fonte: Acervo próprio.

⁸ “Thus the political-ethical imperative for re-enactments not only to reinvent, not only to point out that the present is different from the past, but to invent, to create — because of returning — something that is new and yet participates fully in the virtual cloud surrounding the originating work itself — while bypassing an author’s wishes as last words over a work’s destiny.”

⁹ Imagens do solo da bailarina Carla Stank desenvolvido a partir da citação da gestualidade de Carmem Miranda.

Gesto microscópico

Finalizo este artigo trazendo o presente das minhas pesquisas sobre o gesto. A partir dos estudos de anatomia experiencial na Formação do Educador Somático pela abordagem *Body-Mind Centeringsm*, comecei a me interessar pelas dimensões microscópicas do gesto, ou seja, pelos gestos realizados pelas comunidades celulares que compõem os corpos vivos, dotadas de agência, consciência e capacidade de responder ao meio.

Como esta gestualidade celular atua e transforma os nossos estados de presença, movimentos, comportamentos e pensamentos, bem como é, por sua vez, transformada por eles e pelo ambiente, constitui o novo campo de pesquisa sobre o gesto no qual tenho mergulhado nos últimos anos.

REFERÊNCIAS

- AFLALO, Sofia Maruci. **Corpos horríveis**: os excessos corporais e a monstruosidade na cena de horror. Orientadora: Andréia Vieira Abdelnur Camargo. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2026.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. **Caderno de Leituras**, n. 76. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/?s=Por+uma+ontologia> . Acesso em: 28 abr. 2026.
- BARTHES, Roland. Articles: Théorie du texte: *in*: **Encyclopaedia Universalis**. Tome XV. Paris: Galilée, 1973.
- BERNARD, Michel. **De la création choréographique**. Paris: Ed. Centre National de la Danse, 2001.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto (Org.) **Lições de dança**, vol. 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. *In*: **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares, São Paulo: Annablume, 2005.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. Tradução de Ana Teixeira. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7674> Acesso em: 30 abr. 2026.
- LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**. 2010, v. 42, n. 2: p. 28-48. DOI:10.1017/S0149767700001029. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/body-as-archive-will-to-reenact-and-the-afterlives-of-dances/7E6BC285346C2DD023627D8480DD7B09>. Acesso em: 16 set. 2025
- LIMA, Daniella. **100 gestos**. 2012. Cia Dani Lima. Rio de Janeiro.
- LIMA, Daniella. **Gesto**: práticas e discursos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- LIMA, Daniella de Araújo. **Desmanual de anatomia**. Tese (Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC - Rio), 2022.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Recebido: 01/05/2026
Aceito: 07/05/2026