UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

ADRIANO FIORUCCI DA COSTA SILVA

AÇÃO DURACIONAL: ESTADO-COLETOR, ARQUIVO E REAPARECIMENTOS

CURITIBA
2026

ADRIANO FIORUCCI DA COSTA SILVA

AÇÃO DURACIONAL: ESTADO-COLETOR, ARQUIVO E REAPARECIMENTOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof.ª Dr.ª Amabilis de Jesus Silva

CURITIBA
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Adriano Fiorucci da Costa
Ação Duracional: Estado-Coletor, Arquivo e Reaparecimentos / Adriano Fiorucci da Costa Silva. -- Curitiba-PR,2026.
152 f.

Orientador: Amabilis de Jesus Silva.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais) -- Universidade Estadual do Paraná, 2026.

1. Ação Duracional. 2. Estado-coletor. 3. Processos de criação. 4. Corpo-arquivo. 5. Reaparecimentos. I - Silva, Amabilis de Jesus (orient). II - Título.

PROGRAMA de Pós-Graduação em ARTES VISUAIS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
Campus Curitiba I

UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

TERMO DE APROVAÇÃO

Adriano Fiorucci da Costa Silva

Ação duracional: estado-coletor, arquivo e reaparecimentos

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 29 de setembro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Amabilis De Jesus da Silva
Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Sarah Marques Duarte
Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Profa. Dra. Debora Maria Santiago
Membro Externo | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

A Ata de Defesa, com as respectivas assinaturas dos membros da Banca Examinadora, encontra-se na pasta do(a) discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/UNESPAR.

Curitiba

2026

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Michelle Fiorucci e Irapuan Luiz. Sem eles, não haveria nada disso. Meu trabalho é, de diversas maneiras, apenas uma continuação do trabalho deles.

À minha orientadora, Amabilis de Jesus, por todas as horas tão preciosas dedicadas a mim no processo de nos alinharmos e construirmos este trabalho. Pela orientação, pelos presentes (as ideias que tanto enriqueceram esse processo) e pela enorme confiança em acreditar em mim e no meu trabalho.

Aos meus colegas de mestrado, Luiz Lavalle, Claudete Luginieski, Luiz Moreira, Luiza Urban, Barbara Haro, Gustavo Magalhães, Lilian Reif, Ana Beatriz Artigas, Rita Ivaz e Aurora Lip Klein, e aos professores Renato Torres, Antar Mikosz, Keila Kern, Deborah Bruel, Bernardette Panek, Paulo Reis e Carina Weidle, por todas as trocas, atravessamentos e inspirações. Ver a maneira como cada um de vocês lida com seu trabalho me ajudou a seguir em frente e criou o campo para que este trabalho surgisse.

À Stely Marchesini, pela companhia e por ter me incentivado a começar a trilhar este caminho artístico no mundo acadêmico. À Deborah Bruel e ao Jack Holmer, por terem me incentivado a dar novos passos nesse caminho.

Ao Grupo ZÆBRA, por todas as trocas e pelo companheirismo nestes últimos anos.

Ao Everaldo Skrock, por ter orientado meu primeiro passo e por continuar sempre me acompanhando.

Aos meus amigos queridos, especialmente Érico Leandro, Carolina Sabbag, Alessa Berti e João Vitor Schmidt, que, cada um à sua maneira, contribuíram muito para que este trabalho viesse ao mundo.

À Maria Clara Amorim, pela companhia, amor e carinho.

À banca, Sarah Marques e Debora Santiago, pelo carinho com que acolheram meu trabalho, pela leitura atenta e pelos apontamentos que contribuíram para a reorganização deste trabalho.

E, por fim, a todos que, de alguma maneira, fizeram parte dessa travessia que foram estes últimos anos.

Um pouco de cada um de vocês está aqui.

RESUMO

Esta dissertação investiga processos de criação desenvolvidos a partir de uma ação duracional realizada entre abril de 2024 e abril de 2025. Durante esse período, estabeleceu-se aquilo que denomino estado-coletor: uma disposição de atenção ao cotidiano aberta a encontros, recorrências, pequenos acontecimentos e fragmentos que passaram a integrar o campo da pesquisa. Fotografias, anotações, falas escutadas, registros diarísticos e outros materiais foram reunidos durante a ação e posteriormente retomados, selecionados e organizados em arquivo. A pesquisa articula ação duracional, corpo, atenção, coleta, arquivo e criação artística, tendo como principais aportes os estudos de Maurice Maeterlinck, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Georges Didi-Huberman e Sandra Rey, e estabelecendo diálogos com as práticas de Tehching Hsieh, John Cage e Ana Amorim. A dissertação organiza-se em três cadernos com regimes visuais e textuais distintos: o primeiro elabora o estado-coletor e suas aproximações teóricas e artísticas; o segundo apresenta o arquivo constituído a partir dos vestígios da coleta; e o terceiro reúne obras e proposições nas quais materiais, procedimentos e questões da pesquisa reaparecem em outras condições. A montagem da própria dissertação integra esse processo, mantendo próximos fragmentos, temporalidades e modos de escrita sem eliminar suas diferenças.

Palavras-chave: estado-coletor; ação duracional; processos de criação; corpo-arquivo; reaparecimentos.

ABSTRACT

This dissertation investigates creative processes developed through a durational action carried out between April 2024 and April 2025. During this period, what I call the collector-state emerged: a disposition of attention toward everyday life, open to encounters, recurrences, small events, and fragments that gradually became part of the research. Photographs, notes, overheard speech, diary records, and other materials were gathered during the action and later revisited, selected, and organized into an archive. The research articulates durational action, body, attention, collecting, archive, and artistic creation, drawing primarily on the studies of Maurice Maeterlinck, Gilles Deleuze and Félix Guattari, Georges Didi-Huberman, and Sandra Rey, while establishing dialogues with the practices of Tehching Hsieh, John Cage, and Ana Amorim. The dissertation is organized into three notebooks with distinct visual and textual regimes: the first elaborates the collector-state and its theoretical and artistic connections; the second presents the archive constituted from the traces of the collecting process; and the third brings together artworks and propositions in which materials, procedures, and questions from the research reappear under different conditions. The montage of the dissertation itself becomes part of this process, bringing fragments, temporalities, and modes of writing into proximity without erasing their differences.

Keywords: collector-state; durational action; creative processes; body-archive; reappearences.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 — Amostras da categoria Fotografias. 105
Fig. 02 — Amostras da categoria Fotografias. 106
Fig. 03 — Amostras da categoria Fotografias. 107
Fig. 04 — Amostras da categoria Fotografias. 108
Fig. 05 — Amostras da categoria Anotações poéticas. 111
Fig. 06 — Amostras da categoria Anotações poéticas. 112

Fig. 07 — Amostras da categoria Registros diarísticos. 115
Fig. 08 — Amostras da categoria Registros diarísticos. 116

Fig. 09 — Amostras da categoria Notas conceituais. 119
Fig. 10 — Amostras da categoria Notas conceituais. 120

Fig. 11 — Amostras da categoria Recortes de textos. 123

Fig. 12 — Amostras da categoria Falas escutadas. 126

Fig. 13 — 6 Meses, documentação da obra. 137
Fig. 14 — 6 Meses, vista de exposição. 138

Fig. 15 — Entre-lugares, vista da obra. 139
Fig. 16 — Entre-lugares, vista de exposição. 140

Fig. 17 — Insistência ou A caminho de um lugar,
documentação da obra. 141

Fig. 18 — Caminhos, modelagens 3D do projeto escultórico. 142

Fig. 19 — 1 ano, decaimento das memórias,
imagens do projeto. 143

Fig. 20 — O que veio até mim, projeto de instalação. 144
Fig. 21 — O que veio até mim, materiais do arquivo. 145

SUMÁRIO

Introdução 10

Caderno 1: Estado-coletor 13

Considerações finais I 90
Interlúdio I 91
Interlúdio II 92

Caderno 2: Arquivo 93

Considerações finais II 134
Interlúdio III 135

Caderno 3: Reaparecimentos 136

Considerações finais 147
Percalços, mudanças e outros procedimentos .....
..... 148

Referências 150

Introdução

Esta pesquisa tem por ponto de partida o interesse pelas relações entre o tempo, a duração, a presença, o cotidiano, a escuta e o processo como matéria para a criação. Tal interesse me aproximou, aos poucos, do ato de habitar o processo, permitindo que o trabalho se constituísse do contato com o mundo, com encontros imprevistos. De início, perguntava-me sobre o que poderia encontrar no mundo ao permanecer deliberadamente em estado de atenção. A outra pergunta dirigia-se ao que poderia sustentar essa permanência.

O gesto primeiro consistiu em acompanhar o que, por diversas razões, começasse a ganhar peso. Imagens, frases, conversas, encontros, pensamentos, recorrências e pequenos acontecimentos poderiam passar a integrar o campo do trabalho quando minha atenção se voltasse para eles.

Foi com este propósito, sem grandes contornos, que me propus à ação duracional, ocorrida entre abril de 2024 e abril de 2025. E ao modo de atenção que se constituiu durante esse período denominei estado-coletor.

O estado-coletor não corresponde a uma técnica/metodologia fechada ou a um protocolo destinado a produzir resultados previamente definidos. Trata-se de uma disposição temporal e perceptiva, aberta às incidências do cotidiano, às serendipidades e às relações que se formam entre aquilo que procuro, aquilo que encontro e aquilo que apenas reconheço depois de algum tempo.

Contudo, deparei-me, no decorrer da ação, com um duplo acontecimento: ao mesmo tempo em que recolher era entender o corpo neste estado-coletor, em estado de atenção, também as coisas e coisinhas recolhidas permaneciam como rastros desta ação, como fragmentos de registros e como inscrições.

Esse acontecimento que se sobrepôs ao estado-coletor gerou uma grande quantidade de materiais, exigindo outro estado de presença: o do arquivista. Portanto, há uma passagem entre a experiência que busca lidar com o corpo como campo sensível e aquela da organização e da categorização.

O arquivo não restitui o ano tal como ele foi vivido, mas é atravessado pela lembrança, pela perda e pelas decisões tomadas posteriormente.

Durante seis meses da ação duracional, desenvolvi também um procedimento com um pequeno cubo de linóleo, realizando diariamente uma marca sobre uma de suas seis faces. A cada semana, o estado da matriz era transferido para uma folha de papel, formando, ao final, um conjunto de vinte e quatro impressões.

Diferente das demais, a ação com o cubo teve seus procedimentos definidos antes do resultado: seis meses, uma marca por dia, uma impressão por semana. A regra permanecia estável enquanto a superfície do cubo se transformava. O cubo condensa, em outra escala, algumas questões que atravessavam a pesquisa: duração, inscrição, repetição, transformação e perda.

O cubo marcador do tempo abriu espaço para pensar operações posteriores sobre os materiais reunidos: combinações e recombinações das coisas e coisinhas, que denomino reaparecimentos. Esse terceiro movimento busca lidar com o "tornar visível": os materiais retornam já atravessados por operações poéticas, seja pela fotografia, pintura, gravura ou por outras linguagens, conforme as próprias coisinhas se dão a ver.

A dissertação está organizada em três cadernos e três interlúdios. Mesmo com a divisão, as tensões entre acaso e destino; presença e ausência; experiência, documento e reaparecimento; vida e trabalho; processo e obra não se resolvem definitivamente.

O Caderno 1: Estado-coletor, em formato de sentenças e comentários, aludindo ao oráculo I Ching, objetiva pôr em contato diferentes assuntos que tangem o estado-coletor, adotando como metodologia de escrita as combinações, repetições e acúmulos. Entre os principais apoios teóricos e artísticos estão os escritos e obras de Maurice Maeterlinck, Gilles Deleuze e Félix Guattari, Renato Cohen, Georges Didi-Huberman, Tehching Hsieh, Peggy Phelan, Suely Rolnik, Sandra Rey, Rebecca Schneider e Diana Taylor.

No Caderno 2: Arquivo, mantenho o formato de sentenças e comentários, mas adapto-os ao jargão técnico de arquivamentos, para lidar com categorias, descrições, formatos, critérios de retenção, status, funções e amostras.

No Caderno 3: Reaparecimentos, apresento as obras 6 Meses e Entre-lugares, que foram expostas no decorrer do curso deste mestrado. Também apresento o projeto O que veio até mim, ainda em andamento, que mescla instalação, fotografia, texto e outros materiais do arquivo.

A palavra coletar vem do latim *colligere*, que significa reunir, juntar ou apanhar.

Lembremo-nos sempre de que nada nos advém que não seja da natureza de nós mesmos. Nenhuma aventura chega senão trazendo à nossa alma a forma de nossos pensamentos cotidianos; e atos de heroísmo apenas se oferecem àqueles que, por longos anos, já foram heróis na obscuridade e no silêncio. E seja que subas a montanha ou desças ao vale, que empreendas viagem até o fim do mundo ou apenas contornes tua própria casa, a ninguém mais encontrarás na estrada do destino senão a ti mesmo. Se Judas sair esta noite, será rumo a Judas que seus passos tenderão, nem lhe faltará ocasião para a traição; mas se Sócrates abrir sua porta, encontrará Sócrates adormecido no umbral diante dele, e haverá ocasião para a sabedoria. Nossas aventuras rondam-nos como abelhas em torno da colmeia quando prestes a enxamear. Elas aguardam até que a ideia-mãe enfim tenha emergido de nossa alma, e, tão logo apareça, todas acorrem pressurosas a ela. Sê falso, e falsidades se apressarão em vir a ti; ama, e aventuras te rodearão, palpitando de amor. Todas parecem estar atentas ao sinal que içamos de dentro: e se a alma se torna mais sábia ao cair da tarde, também a dor se tornará mais sábia — dor que a própria alma houvera forjado para si mesma pela manhã.

Maurice Maeterlinck

(décimo aforismo de Wisdom and Destiny, tradução nossa)

A ação duracional de um ano: destino, acaso e o início do percurso

A ação começou como inquietação.

Antes, era projeto

modo de perceber

ainda sem nome.

Depois

o corpo passou a durar.

Aos poucos,

formou-se o estado-coletor.

Não como técnica.

Como modo de estar.

Presença.

Escuta.

Abertura.

No fluxo da vida comum,

algo se destaca

sem contornos

Fragmentos ganham peso.

Coisas e coisinhas.

A escala se desloca.

O mínimo pesa

sem precisar crescer.

O gesto não procura atos isolados.

Sustenta permanência.

Habita o tempo

até que alguma coisa deixe marca.

A ação duracional de um ano, realizada entre abril de 2024 e abril de 2025, nasceu de uma inquietação que atravessava tanto a minha pesquisa em artes visuais quanto a experiência cotidiana do corpo. Ao sustentar o corpo em uma prática contínua, estabeleci aquilo que denomino estado-coletor: uma disposição fundamentada na presença, aberta ao encontro, às serendipidades, à escuta e à coleta de fragmentos da vida ordinária. Compreendo essa disposição como uma abertura ética àquilo que o cotidiano traz.

A esses fragmentos chamo de "coisas e coisinhas". A expressão não diminui o acontecimento, mas desloca sua escala. O gesto da ação duracional não se restringe à execução de tarefas ou atos performativos isolados. Consiste em sustentar uma forma de atenção no tempo, permitindo que acontecimentos mínimos se inscrevam como marcas de um processo vital.

Antes de aparecer,

algo já acontece

Não chega inteiro.

Não chega puro.

Vem misturado.

Uma coisa encontrada.

Uma frase escutada.

Um objeto pequeno demais para virar monumento.

Um encontro quase perdido.

O acontecimento não vem apenas de fora.

Toca alguma coisa

que já vinha sendo carregada.

Encontra ocasião.

Para abrir esse campo reflexivo, recorro a Maurice Maeterlinck como uma chave conceitual e ética para pensar o destino como latência. Em *Wisdom and Destiny*, particularmente em seu décimo aforismo, Maeterlinck observa que "nenhum acontecimento nos advém que não seja de nossa própria natureza" (1898, p. 31).

A vida aparece como espelho da interioridade: encontros, acidentes e acontecimentos não seriam inteiramente externos ou arbitrários, mas reverberações daquilo que se cultiva em silêncio. Maeterlinck insiste que cada aventura traz a forma de nossos pensamentos cotidianos e que a grandeza dos gestos públicos apenas confirma uma longa história de heroísmo invisível, nutrido em obscuridade. Entre imagens poéticas e contundentes, evoca Judas, que só pode encontrar a si mesmo no gesto de sua traição, e Sócrates, que reencontra a própria sabedoria "à soleira da porta", para sugerir que destino e acaso estão inseparavelmente atados à interioridade.

Latência.

O tempo faz emergir

o que já se agitava sem forma.

O disperso encontra liga.

Uma preparação invisível

atravessa o cotidiano.

O acontecimento não inaugura tudo.

Precipita.

Maeterlinck escreve ainda:

> Os acontecimentos, como abelhas que circundam a colmeia, aguardam o momento em que uma ideia-mãe emerge da alma, precipitando então o movimento de tudo o que parecia latente (1898, p. 32).

Com essa leitura, compreendo que aquilo que emerge no cotidiano não é simplesmente arbitrário. O que aparece também se relaciona com uma interioridade cultivada no tempo e com uma disposição sensível capaz de perceber, no fluxo comum dos dias, aquilo que começa a ganhar peso.

Destino, então, é latência.

Não uma sentença.

Estrutura silenciosa

que ganha corpo

quando toca o mundo.

O estado-coletor não instala protocolo.

Desloca o rigor.

Menos comando.

Mais atenção.

Sem roteiro.

Com escuta.

Sem lista fechada.

Com disponibilidade.

O rigor se desloca: deixa de se concentrar no controle antecipado e passa à continuidade da atenção. Essa atenção permanece porosa, capaz de se ajustar às variações do cotidiano e às intensidades que surgem no encontro entre corpo e mundo.

A prática não consiste em produzir eventos, mas em sustentar abertura até que algo se destaque do fluxo ordinário. Quando isso ocorre, não é necessariamente porque foi planejado, mas porque encontrou ocasião em um campo de disponibilidade.

A ação não se dá como tema

Inscreve o corpo

no fluxo da vida.

O corpo não se faz personagem.

Acumula o que lhe sobrevém.

Não narra de fora.

Registra o atravessamento.

O que aparece passa pelo corpo

antes de passar ao arquivo.

A ação duracional é posta em diálogo com o campo da performance pela centralidade do corpo, da presença e da duração. Não se trata de representar um acontecimento, mas de permanecer disponível ao que acontece. O cotidiano não serve de tema à ação. É o ambiente em que ela se realiza.

O corpo acolhe o que lhe sobrevém. Não narra uma experiência previamente organizada; registra o que acontece no próprio atravessamento do tempo. Essa passagem prepara uma questão que será aprofundada nos blocos seguintes: a ideia do corpo como arquivo, lugar em que os rastros da experiência permanecem como inscrições da própria temporalidade.

Coletar não começa pelo objeto.

Começa por uma mudança no olhar.

Fragmentos visuais.

Sonoros.

Verbais.

Afetivos.

Relacionais.

A coisa importa.

Mas a incidência vem antes.

A matéria aparece depois,

quando aparece.

Coletar é perceber

que algo mudou de estatuto.

O banal perde transparência.

O pequeno insiste.

A coisinha abre passagem.

Ao falar em “coleta de coisas e coisinhas”, não me refiro ao recolhimento de objetos ou à acumulação de materiais. Trata-se de deslocar o olhar e alterar o estatuto daquilo que aparece. O que se coleta pode ser visual, sonoro, verbal, afetivo ou relacional. A materialidade, quando surge, é uma das consequências possíveis de uma operação anterior: a incidência de algo no campo da atenção.

Nesse sentido, compreendo o gesto da coleta como prática de atenção e como reinscrição do cotidiano. O estado-coletor começa a se tornar método justamente aí: não como sistema fechado, mas como modo de habitar o tempo.

O cultivo invisível prepara o campo.

Não decide o acontecimento.

O acaso encontra passagem.

1. cultivo invisível + acaso

O que amadurecia por dentro

encontra o fora.

Não para ser confirmado.

Para perder estabilidade.

O mundo começa a soar.

A escuta retira o centro.

Aquilo que parecia interior

fica exposto.

John Cage compreende a escuta como suspensão do controle e abertura ao acaso. Não se trata de estabelecer uma equivalência ou sugerir uma filiação direta entre sua obra e a ação duracional que desenvolvi. Essa referência me permite pensar o deslocamento entre interioridade, escuta e disponibilidade ao mundo.

Enquanto Maeterlinck oferece elementos para pensar a vida como manifestação de algo cultivado silenciosamente, Cage propõe uma retirada do centro, abrindo espaço para que o mundo soe por si mesmo. A passagem entre essas referências, nesta pesquisa, não se dá como ruptura, mas como deslocamento. O cultivo invisível não desaparece. Torna-se permeável. A interioridade deixa de procurar confirmação e se expõe ao encontro. O acaso passa a atuar como força capaz de tensionar aquilo que já estava em preparação.

Nada a dizer.

Ainda assim,

dizer.

Abrir espaço

para o que não foi chamado por inteiro.

A intenção recua.

O acontecimento ganha lugar.

Em *Silence*, Cage escreve: "Eu não tenho nada a dizer e estou dizendo isso. E isso é poesia como eu preciso" (Cage, 1961, p. 109, tradução nossa).

A afirmação pode ser um método. A arte não precisa se organizar apenas pela enunciação de conteúdos previamente concebidos. Pode também criar condições para o surgimento do acaso, do imprevisto e do inaudito. A obra não resulta somente de uma intenção predefinida, mas de uma abertura do artista ao mundo. Nesse gesto, Cage retira a centralidade do artista como criador demiúrgico e coloca em cena o próprio acontecimento, seja ele sonoro, corporal ou cotidiano.

O pianista senta.

Não toca.

Ainda assim,

a peça acontece.

Marca-se o tempo.

O silêncio não se fecha.

Abre campo.

Respiração.

Cadeira.

Tosse.

Pequeno ruído.

Aquilo que parecia fundo

vem à frente.

O silêncio não é vazio.

Não é oco

É não silêncio

O gesto de Cage encontra sua forma mais célebre e amplamente analisada em *4'33"* (1952), obra em que o pianista, sentado diante do instrumento, nada executa além de marcar o tempo em três movimentos silenciosos. O que emerge não é o silêncio absoluto, mas os sons do ambiente, da respiração e dos movimentos da plateia. O silêncio torna-se escuta: uma atenção radical ao que já está dado. O acaso sonoro não é ruído a ser eliminado, mas material constitutivo da experiência estética.

Segundo Kyle Gann:

> Embora talvez já estivesse em transformação, o conceito de Silent Prayer mudou definitivamente em 1952, por meio da percepção de Cage de que o 'silêncio' teórico estrito era indisponível à experiência humana. Compor silêncio não era apenas um paradoxo ou uma provocação, mas uma impossibilidade. Cage estava acostumado a pensar som e silêncio como opostos; ele passou a compreendê-los apenas como aspectos de um mesmo continuum, em consonância com a tendência zen de dissolver dualidades. […] 4'33" é frequentemente caracterizada equivocadamente como a 'Sonata Silenciosa' de Cage, mas a questão é que ela não é silenciosa, pois não existe tal coisa como silêncio. (Gann, 2010, p. 163, tradução nossa).

Não existe tal coisa como silêncio.

Existe atenção.

Existe ambiente.

Existe corpo que ouve.

A abertura vem antes da escolha.

Antes de recolher,

é preciso deixar chegar.

Antes de decidir,

permanecer disponível.

Na ação duracional busco pensar a inscrição do corpo no fluxo do tempo. Trata-se de tentar sustentar a disponibilidade, retirando qualquer hierarquia quanto ao fazer e o não fazer, sem eliminar ou controlar previamente aquilo que emerge.

A seleção e a organização acontecem depois desse primeiro momento de abertura. O acaso, antes entendido como falha ou interferência, passa a integrar o próprio campo metodológico da prática.

Ao utilizar procedimentos como o *I Ching* em suas composições, Cage reafirma essa renúncia ao controle. A criação passa a se constituir por operações aleatórias que deslocam a autoria para um campo mais amplo de possibilidades.

Relaciono esse gesto à imagem do rizoma em Deleuze e Guattari: uma estrutura aberta, não hierárquica, em movimento, sem princípio ou fim definidos, sempre no meio, sempre entre.

O acaso deixa de ser acidente.

Torna-se entrada.

Uma maneira de permitir

que o mundo participe.

A criação não começa limpa.

Nem termina fechada.

Abre-se no meio.

Prolifera.

A reflexão de Cage me permite pensar a ação duracional como uma prática aberta aos fragmentos do cotidiano e sustentada por uma postura de escuta diante do mundo. Há, contudo, diferenças importantes entre os modos de operar. Em Cage, o acaso é frequentemente articulado por procedimentos compositivos, como o uso do *I Ching*, as operações randômicas e a indeterminação estrutural. Na ação duracional, a abertura ao imprevisto se ancora na vida cotidiana, em seus detalhes, em sua banalidade e em sua contingência concreta.

O estado-coletor não reproduz os procedimentos cageanos. Interessa-me a possibilidade de pensar a escuta como deslocamento da centralidade do artista e abertura ao acontecimento. Essa referência permite compreender o corpo como dispositivo de recepção, capaz de acolher acontecimentos em sua irrepetibilidade.

Uma xícara.

Um passo.

Um som dentro da bota molhada.

O trivial muda de estatuto.

A vida ordinária deixa de ser fundo.

Começa a aparecer.

Não como grande evento.

Como passagem mínima

que encontrou escuta.

Também recorro ao vínculo entre Cage e o surgimento do movimento *Fluxus*, pois esse campo de práticas permite pensar a passagem da escuta radical para uma atenção às ações cotidianas mínimas. Artistas *fluxus* como George Brecht, Ali-

son Knowles e Dick Higgins expandiram essa abertura para gestos ordinários, que poderiam ser descritos como anotações do trivial. Higgins conta:

> Eles diziam: 'Ei! — xícaras de café podem ser mais belas do que esculturas requintadas. Uma caçada pela manhã pode ser mais dramática do que um drama do Mr. Fancypants. O som do meu pé chacoalhando na bota molhada soa mais belo do que uma música de órgão sofisticada.' E quando perceberam isso, suas mentes se abriram. […] Eles faziam 'concertos' de vida cotidiana; e realizavam exposições daquilo que encontravam, onde compartilhavam as coisas de que mais gostavam com quem quisesse aparecer. Cada coisa era em si mesma, não fazia parte de algo maior e mais pomposo. (Higgins, 1984, p. 87-88, tradução nossa).

No campo do *Fluxus*, a abertura ao silêncio e ao acaso se desdobra em uma poética da vida ordinária, na qual qualquer gesto, por menor que seja, pode adquirir estatuto artístico.

A vida cotidiana pode ser concerto.

Aqui, porém,

não há partitura prévia.

Há vigília.

A escuta não prescreve.

Sustenta.

O acontecimento nasce ínfimo.

Quase invisível.

Ainda assim,

altera o campo.

Esse campo de práticas oferece um dado importante para situar a ação duracional, mas não determina sua forma. A prática que desenvolvi não se organiza em torno de grandes acontecimentos planejados, tampouco se pauta por partituras, instruções ou proposições performativas previamente formuladas, como ocorre em muitas práticas ligadas a Cage e ao *Fluxus*. O estado-coletor se sustenta como disposição de atenção permanente, voltada à inscrição daquilo que acontece em sua contingência.

A abertura ao mundo se articula também à necessidade de guardar, registrar e reunir fragmentos do que acontece, muito embora todas estas ações sejam resquícios e consideradas desdobramentos.

Uma dupla invisibilidade.

O gesto não se anuncia como espetáculo.

O acontecimento quase se confunde

com o dia.

Passagem ínfima.

Fragmento.

Coisinha.

Aquilo que tenderia a se perder

encontra uma dobra de atenção.

No contexto desta pesquisa, compreendo essa ética da atenção como uma dupla invisibilidade. De um lado, há a invisibilidade do estado-coletor, que não se anuncia como espetáculo nem se deixa apreender pela lógica do evento, exercendo-se de modo discreto e cotidiano. De outro, há a invisibilidade dos próprios momentos elevados à condição de acontecimen-

to, já que, em sua origem, são passagens ínfimas, fragmentos que normalmente permaneceriam na sombra da experiência.

O gesto artístico desloca a percepção e permite que aquilo que tenderia a se perder no fluxo indistinto do tempo adquira presença.

Controlar ou acompanhar.

A pergunta permanece aberta.

A natureza não aparece como cenário.

Aparece como operação.

O corpo participa dela

quando deixa de comandar.

Seguir junto.

Escutar o que se move.

Acompanhar o que se apresenta.

Recolher depois.

A crítica ao controle em Cage oferece outra questão para pensar a ação duracional, especialmente no que diz respeito à relação entre arte, acaso e mundo. Em uma reflexão, ele conta:

> Certa vez, eu estava dirigindo para o interior com Carolyn e Earle Brown. Conversávamos sobre a afirmação de Coomaraswamy de que a função tradicional do artista é imitar a natureza em sua maneira de operar. Isso me levou à opinião de que a arte muda porque a ciência muda — isto é, mudanças na ciência dão aos artistas diferentes compreensões de como a natureza funciona. […] Eis a questão: o homem está no controle da natureza ou está, como parte dela, simplesmente seguindo junto? Para ser perfeitamente honesto, devo dizer que acho a natureza muito mais interessante do que qualquer controle humano sobre ela. (Cage, 1961, p. 195-196, tradução nossa)

Em Cage, essa concepção da natureza é frequentemente mobilizada por operações randômicas em processos compositivos. Na ação duracional, recorro à questão por outra via: trata-se de lidar com o tempo do mundo em sua concretude e imprevisibilidade, não como operação a ser simulada, mas como condição do cotidiano vivido.

O cultivo invisível não desaparece.

É colocado em risco.

A escuta expõe

o que amadurecia por dentro

à exterioridade do mundo.

O destino deixa de ser confirmação.

Torna-se encontro.

Entre interioridade e abertura,

a ação ganha duração.

Ao referenciar Cage, a questão do tempo também se torna mais evidente. A escuta não se limita ao instante em que algo

é percebido. Ela exige uma presença sustentada, capaz de acompanhar aquilo que emerge e continua a agir. O tempo deixa de operar apenas como medida cronológica e passa a participar qualitativamente da experiência.

Entre Maeterlinck e Cage, construo um arco conceitual para pensar o estado-coletor: da latência ao acaso, da interioridade silenciosa à escuta ativa do mundo, da preparação invisível à exposição ao imprevisível. Essa abertura não se encerra no encontro. Aquilo que acontece permanece, desvia e começa a produzir percurso. É nesse ponto que recorro a Renato Cohen para pensar o inacabado como estrutura de criação.

O acaso atravessa.

A escuta permanece.

O instante não basta.

Aquilo que se abriu

começa a ganhar percurso.

1.1 cultivo invisível + acaso + inacabado + tempo espesso

O acontecimento não termina

quando aparece.

Continua trabalhando.

No corpo.

No registro.

Na memória.

Naquilo que ainda não encontrou forma.

Aquilo que atravessa

permanece em curso.

O processo começa aí.

A escuta e a abertura ao acaso não se encerram no instante em que algo acontece. Aquilo que emerge pode permanecer, desviar, retornar e produzir consequências ainda não previstas. Para pensar essa continuidade, recorro a Renato Cohen e à sua formulação do processo como campo de investigação.

Não se trata de confundir a ação duracional com o work in progress cênico discutido por Cohen. Interessa-me a possibilidade de compreender o inacabado não como falha, insuficiência ou espera por uma forma definitiva, mas como condição ativa de criação. A escuta abre o campo; a reflexão de Cohen me permite acompanhar o que ocorre quando essa abertura se prolonga como percurso, entre acaso e construção, escuta e inscrição.

Aquilo que não acaba

também pensa.

O percurso deixa marcas

antes de chegar a uma forma.

Talvez não haja chegada.

Talvez haja insistência.

Um gesto começa,

desvia,

perde eixo,

retorna.

O inacabado não espera conclusão.

Produz tempo.

É nesse ponto que a expressão “tempo espesso” se torna necessária. Utilizo o termo para nomear uma experiência de temporalidade que não se reduz à sucessão cronológica, mas se constitui por restos, latências, camadas, retornos e sobrevivências. Para construir essa noção, recorro ao tempo *Aion* de Deleuze e à espessura de memórias discutida por Georges Didi-Huberman em Diante do Tempo.

Se, para Deleuze, o *Aion* designa um tempo não linear, sempre por vir, que escapa à sucessão cronológica e se atualiza em cada instante, Didi-Huberman enfatiza a densidade temporal: o presente não se esgota em si mesmo, pois carrega sobrevivências, camadas e sobreposições. Compreendo o tempo espesso, nesta pesquisa, como um tempo atravessado por restos e latências, no qual cada acontecimento não se dá isoladamente, mas como dobra e sedimentação de outros.

Na ação duracional, cada gesto, por mais banal que seja, participa dessa espessura, tornando-se ao mesmo tempo atual e remanescente, presente e sobrevivente. O estado-coletor opera nessa multiplicidade temporal, acolhendo tanto a suspensão do instante quanto as camadas históricas e afetivas que nele se condensam.

O tempo não corre limpo.

Carrega restos.

Latências.

Camadas.

Voltas.

Um gesto banal

não pertence apenas ao instante.

Traz o que retorna.

O que ainda não chegou.

O que permaneceu suspenso.

A duração começa a ganhar espessura.

Em *Work in Progress na Cena Contemporânea*, Cohen propõe compreender a cena contemporânea como espaço de inacabamento e processo constante. O conceito de *work in progress* adquire, em sua formulação, uma dimensão estética e epistemológica, pois desloca o foco da obra como produto acabado para a obra como processo contínuo, aberto à transformação.

O percurso, a instabilidade e a abertura de sentidos deixam de aparecer como circunstâncias secundárias e passam a constituir a própria obra. Cohen afirma:

> O conceito de obra não acabada, e o risco implícito num processo que vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo, parecem constituir a mímese mais eficaz dos encadeamentos mentais da consciência contemporânea (COHEN, 1998, p. 22).

Essa formulação me permite pensar o inacabado como exposição ao risco. A criação não apenas desconhece antecipadamente sua forma final, mas admite a possibilidade de não confluir para um produto. Vulnerabilidade e indeterminação deixam de ser obstáculos externos e passam a integrar a constituição do processo.

A obra não acabada

não está apenas à espera.

Está em risco.

Pode não confluir.

Pode não fechar.

Pode permanecer percurso.

O risco não vem depois.

Está dentro do processo.

Cohen observa ainda:

> Conceitualmente a expressão work in process carrega a noção de trabalho e de processo: […] Estabelece-se, portanto, uma linguagem que se concretiza enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória. Se, por um lado, o termo work in process é associado a uma noção de obra inacabada, aberta, por outro, estabelece, em relação ao conceito de obra aberta (Umberto Eco)… uma clara ampliação de horizonte, investindo-se principalmente na ideia de dinamicidade de sistema. […] O produto, na via do work in process, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco […] e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso. (Cohen, 1998, p. 20–21)

A dependência do produto em relação ao processo desloca a atenção para aquilo que acontece durante o caminho. O que poderia ser tratado como acidente, desvio ou perturbação passa a participar da constituição da obra. O percurso não conduz intacto a uma forma já prevista. Suas vicissitudes modificam aquilo que poderá existir como resultado.

Aproximo a ação duracional dessa lógica apenas parcialmente. Em Cohen, o processo está frequentemente ligado à cena, ao ensaio, à improvisação e à visibilidade de uma obra em construção. No estado-coletor, a abertura se desloca para a vida cotidiana, como prática de atenção que não necessariamente se mostra enquanto acontece.

Percurso.

Processo.

Vicissitude.

A palavra pesa.

Aquilo que acontece no caminho

não é desvio lateral.

É constituição.

O produto,

quando existe,

carrega a turbulência do percurso.

A afinidade que percebo está na recusa do produto acabado como centro exclusivo da experiência. A diferença se encontra no regime de visibilidade. No *work in progress* cênico, o processo pode se apresentar diante do espectador como ensaio, improvisação ou construção aberta. No estado-coletor, ele acontece no cotidiano e tende a passar despercebido, sedimentando-se antes de reaparecer em registros, fragmentos, documentos e desdobramentos.

A duração de um ano não foi vivida como ensaio público nem como exposição contínua de uma obra em formação. Sua abertura permaneceu parcialmente subterrânea, sustentada por gestos de atenção, recolhimento e registro. A zona de risco se desloca da cena para a possibilidade de fazer da vida comum um campo estético sem que ela precise se anunciar como espetáculo.

A cena se desloca.

Não desaparece.

Muda de lugar.

O ensaio passa ao cotidiano.

A improvisação

já não precisa de palco.

O risco se espalha pelo dia.

A vida comum

começa a operar como campo.

Esse deslocamento não transforma o cotidiano numa cena permanente. O estado-coletor não exige que cada gesto seja reconhecido como arte enquanto acontece. O processo permanece aberto, mas sua abertura pode ser silenciosa, íntima e até invisível. A criação se deposita lentamente e só revela parte de seus movimentos quando encontra outras formas de inscrição.

A referência a Cohen também me permite situar a ação duracional no campo da pesquisa em artes. O processo não produz apenas materiais ou documentos. Produz maneiras de perceber, organizar a atenção e elaborar questões. Nesse horizonte, a prática artística não aparece como ilustração de um pensamento formulado anteriormente. O pensamento se constitui no próprio percurso, atravessado pelas experiências e pelas transformações que nele ocorrem.

No estado-coletor, esse conhecimento não se apresenta como dado separado do corpo que o produziu. Ele permanece ligado à duração da atenção, aos fragmentos recolhidos e às relações que se formam entre eles. A prática e a reflexão não acontecem em momentos estanques. Tornam-se partes de um mesmo processo ainda em elaboração.

Há repetição silenciosa.

Há coleta.

Há permanência.

O processo não precisa se anunciar

para continuar em curso.

Deposita-se.

Como poeira.

Como memória.

Como marca sem forma definida.

Um modo de estar.

Um modo de perceber.

Um modo de guardar.

O pensamento não se separa

do corpo que permaneceu atento.

A obra não se resolve em uma apresentação única. Espalha-se por fragmentos, registros, memórias e desdobramentos, sem que nenhum deles encerre inteiramente o processo que os produziu.

A aproximação com o *work in progress* se encontra nessa continuidade, mas a ação duracional opera por outro regime. Seu percurso não é acompanhado pelo espectador enquanto se constrói e tampouco se organiza em direção a um espetáculo. O processo participa da própria condição de existir e resistir no tempo.

À medida que se prolonga, porém, a duração deixa de ser apenas uma condição do processo. Começa a agir diretamen-

te sobre o corpo. Essa passagem abre outra questão: o que acontece quando o tempo não apenas permite que a ação se desenvolva, mas se torna ele próprio matéria da experiência?

O processo se alonga.

O inacabado adensa o tempo.

Cada gesto recolhido

dobra o fluxo.

Até que durar

deixa de ser medida.

Torna-se pressão.

1.2 tempo espesso + presença + documentação

A duração muda de escala.

Sai do argumento.

Entra no corpo.

A cena recua.

O relógio avança.

O corpo permanece.

Um ano.

Depois outro.

Depois outro.

Já não basta falar de duração.

É preciso atravessá-la.

Tempo como matéria.

Regra.

Marca.

As performances de Tehching Hsieh oferecem uma referência fundamental para pensar a duração quando ela deixa de ser apenas tema e passa a operar como matéria da existência. Entre 1978 e 1986, o artista realizou uma série de ações anuais que levaram ao extremo as relações entre corpo, tempo e sobrevivência.

Sua prática muda o foco da cena ou do encontro imediato com o espectador para a própria vida como obra. Em *Cage Piece* (1978–1979), Hsieh permaneceu em uma cela de madeira de 3,5 × 2,7 metros sem ler, escrever, falar ou assistir televisão, realizando apenas atividades básicas de sobrevivência. Em *Time Clock Piece* (1980–1981), registrou sua presença a cada hora do dia, durante um ano inteiro, por meio de um cartão de ponto e de uma fotografia tirada a cada batida do relógio. Como afirma Hsieh:

> Meu trabalho é sobre a passagem do tempo. O tempo é o material que utilizo. A vida é uma sentença perpétua, a vida é a passagem do tempo, a vida é o pensamento livre. (Hsieh, 2009, p. 332, tradução nossa).

Recorro a essas obras sem tomá-las como modelo para a ação que desenvolvi. Interessa-me compreender o que acontece quando a duração deixa de circundar a prática e passa a agir diretamente sobre o corpo.

A cada hora,

uma prova.

A cada prova,

um desgaste.

O relógio não acompanha.

Cobra presença.

O corpo não passa intacto pelo tempo.

O tempo passa pelo corpo.

Adrian Heathfield observa que a força da obra de Hsieh não está apenas na ação, mas na duração:

> Isso leva Hsieh a uma investigação material das condições elementares e existenciais de um sujeito, uma interrogação sobre as ordens do capital e da visibilidade, e uma exploração dos regimes culturais dos sentidos. Como argumentarei em minha análise detalhada das obras de vida de Hsieh, sua investigação […] se distingue por seu profundo direcionamento às dinâmicas temporais e cinéticas da constituição da subjetividade. Ele empenha sua vontade e seu corpo em experimentos estéticos seriais de longa duração e, ao fazê-lo, lança a arte no quase ilegível, nas realidades entrelaçadas e nas forças tumultuadas da vida. (Heathfield, 2009, p. 16, tradução nossa)

A expressão "quase ilegível" move a performance do campo da apreensão rápida. O acontecimento não se oferece de uma vez. Alonga-se, desgasta e insiste. Em Hsieh, a duração conduz a arte a uma zona que já não pode ser absorvida integralmente pelo espetáculo, pois o centro do trabalho não se encontra apenas no ato realizado, mas na permanência desse ato sob a passagem do tempo.

Quase ilegível.

Quando dura demais,

a ação sai do alcance rápido.

Sai da cena.

Sai do instante.

Deixa uma pressão.

Presença sem centro fixo.

Singularidade sem sujeito estável.

Acontecimento ainda em curso.

Jan Jagodzinski propõe ler as performances de Hsieh à luz da esquizoanálise deleuziana e do conceito de *hecceidade*, termo que designa o acontecimento em sua singularidade. Ele escreve:

> Deleuze e Guattari (1987) chamam essa 'presença' de hecceidade, que é o 'thereness' e o 'nowness' da arte da performance. A hecceidade só pode ser apreendida como uma certa singularidade e irrepetibilidade, mas em um nível pré-subjetivo – o nível do afeto. A hecceidade, como a performance, está sempre no meio, em movimento, como a própria 'vida', já que não há nem começo nem fim, nenhuma origem ou destino fixo. (Jagodzinski, 2019, p. 60, tradução nossa).

Essa leitura permite pensar a duração como qualidade intensiva do acontecimento. Permanecer por um ano não significa apenas estender uma ação cronologicamente, mas produzir uma singularidade temporal composta por afetos, velocidades, lentidões, relações, marcas e modos de presença.

A referência a Hsieh não aproxima a ação duracional que desenvolvi da dimensão extrema de suas obras. Ela permite formular uma questão mais ampla: o que ocorre quando o tempo se torna uma dimensão material da prática e participa da transformação daquilo que atravessa?

Sempre no meio.

Uma hora.

Uma estação.

Uma vigília.

Uma vida.

A forma deixa de ser ponto.

Passa a existir como linha.

Linha de permanência.

Linha de desgaste.

Linha de inscrição.

Deleuze e Guattari definem a *hecceidade* como:

> Uma hecceidade é definida por uma longitude e uma latitude: isto é, pela soma dos elementos materiais que a compõem sob tal ou tal relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão (longitude); pela soma dos afetos intensivos de que ela é capaz sob tal ou tal poder de afetar e ser afetado (latitude). Não é feita de pontos, mas de linhas. É um rizoma. É o aqui e agora, é a individuação sem sujeito. É a hora, a estação, o sono, a vigília, a vida. (Deleuze; Guattari, 1997, p. 58-59)

A duração, nessa formulação, não se reduz à extensão cronológica. Pode ser compreendida como campo de linhas, velocidades, lentidões e afetos. Em Hsieh, essas relações são submetidas a uma regra anual que transforma a passagem do tempo em marca, desgaste e pressão.

Já no estado-coletor a duração não é organizada por uma regra extrema de privação ou repetição disciplinar, mas pela

atenção às pequenas ocorrências que surgem como intensidades no cotidiano. A zona de contato entre as práticas está na compreensão do tempo como matéria; as formas de inscrição permanecem distintas.

O que se recolhe não é essência.

É incidência.

Uma hora que pesa.

Uma marca que retorna.

Um fragmento que se desloca.

A duração não mede apenas o tempo.

Altera a matéria do que aparece.

Jagodzinski também chama atenção para a tensão entre presença e documentação em Hsieh:

> De fato, a performance enfatiza a 'presença'; ela destaca a 'realidade' do aqui e agora, mas, como aponta Jones (2011), não pode escapar da documentação, razão pela qual a documentação de Hsieh é especialmente interessante. Jones continua: 'A performance, então, tanto valoriza o vivo, o irreprodutível, e ainda assim necessariamente se torna uma imagem (por meio da fotografia, do vídeo ou da escrita) daquilo que supostamente não é.' (Jagodzinski, 2019, p. 60, tradução nossa).

Essa tensão recoloca o problema da presença diante do arquivo. A performance valoriza o vivo e o irreprodutível, mas atravessa o tempo por meio de registros, imagens, relatos e documentos. Em Hsieh, a contradição se torna particularmente aguda: o artista documenta a passagem do tempo e, simultaneamente, permite que o próprio tempo marque, desgaste e transforme seu corpo em suporte.

Essa dimensão do corpo como inscrição prepara uma questão: o arquivo não começa apenas no documento produzido depois da ação. Começa também nas marcas que a duração deposita no corpo.

Presença.

Documento.

Presença outra vez.

O vivo passa.

A imagem fica.

Mas não devolve o vivo.

Devolve distância.

Vestígio.

Prova incompleta.

Peggy Phelan (1993) afirma que a performance resiste à reprodução, vivendo apenas no presente. Hsieh torna visível uma contradição dessa condição: ainda que a ação seja intransferível, ela só alcança o futuro por meio da documentação. Amelia Jones (2011) observa que toda reiteração de uma performance se torna outra representação, encerrando, de certa forma, a vida da obra. O gesto de Hsieh é, nesse sentido, paradoxal: a performance acontece como presença, mas persiste como arquivo.

Essa persistência não restitui o acontecimento original. A fotografia, o cartão de ponto, o relato e a escrita fazem a ação reaparecer sob outra condição. Entre o vivo e o documento abre-se uma distância que não pode ser eliminada. O arquivo preserva rastros, mas preserva também a ausência daquilo que passou.

Hsieh transforma a própria vida em campo de duração extrema, expondo o corpo a limites físicos e existenciais. Heathfield escreve:

> Out of Now, título deste livro híbrido a que finalmente chegamos, refere-se a um paradoxo inerente à obra de Hsieh. Ao fazer arte como performance duracional, Hsieh trabalha com e a partir da experiência direta do presente, usando o tempo como 'material' e ferramenta artísticos. […] Refiro-me aqui aos seus trabalhos como 'lifeworks', pois Hsieh constitui suas longas performances de duração como um corpo próprio, um oeuvre; além disso, a conjunção das duas palavras 'vida' e 'obra' indica que essas obras de arte são feitas do próprio material e das experiências de uma vida. (Heathfield, 2009, p. 12, tradução nossa)

Vida e obra.

Tempo e corpo.

Presença e arquivo.

A duração deixa de ser fundo.

Torna-se matéria de existência.

Em Hsieh, processo e vida tornam-se inseparáveis sob a pressão de uma regra extrema. A duração adquire uma dimensão estética, existencial e política, marcada por disciplina, privação, repetição e sobrevivência.

A ação duracional de um ano que desenvolvi não procura esse regime de experiência. O estado-coletor não submete a vida a uma regra carcerária nem organiza os dias por uma repetição previamente determinada. Sua duração se abre ao acaso, ao encontro e ao fluxo cotidiano. O corpo permanece em vigília, disponível às pequenas ocorrências que podem alterar o campo da atenção.

Em Hsieh, a inscrição se produz pela repetição disciplinar e pela pressão da regra. No estado-coletor, ela ocorre pela permanência da atenção e pela disponibilidade diante do acontecimento mínimo. Essa diferença não impede perceber um ponto de contato: em ambos, o tempo deixa de ser medida exterior e passa a atuar como matéria da prática.

A regra cava uma marca.

A abertura espera uma incidência.

Dois modos de durar.

Num,

repetição.

No outro,

vigília.

Num,

o tempo comprime.

No outro,

irrompe.

Em ambos,

o tempo torna-se matéria.

A duração permite perceber, nesse contexto, uma dimensão de resistência à lógica produtivista que exige resultados imediatos, produtos concluídos e acontecimentos facilmente reconhecíveis como espetáculo. Essa resistência, entretanto, assume formas distintas.

Em Hsieh, passa por uma regra rígida que reorganiza a vida e a submete à repetição. No estado-coletor, passa pela sustentação de uma atenção cuja abertura não determina antecipadamente o que deve acontecer. Uma prática inscreve o tempo pela disciplina; a outra, pela coleta de singularidades efêmeras.

Nos dois casos, o corpo se torna lugar de inscrição, mas a natureza das marcas não é a mesma. Preservar essa diferença permite aproximar as práticas sem convertê-las em equivalentes.

O ano não aparece apenas como medida.

Aparece como campo.

Campo de marcas.

De restos.

De pequenas ocorrências.

Em *Lógica do sentido*, Deleuze escreve:

> Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro […] é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro (Deleuze, 1998, p. 162)

A referência ao Aion permite compreender a duração para além de uma continuidade cronológica homogênea. O presente é atravessado por um passado que insiste e por um futuro que ainda se abre. Cada instante se divide, projeta-se e carrega temporalidades que não coincidem inteiramente consigo mesmas.

Aproximo a ação duracional dessa formulação para pensar o ano como campo temporal, não apenas como medida. Os fragmentos recolhidos não pertencem a instantes isolados. Carregam restos, retornos, latências e possibilidades de reinscrição.

Em Hsieh, a duração aparece como pressão extrema, regra e marca. No estado-coletor, como campo de atenção, variação e incidência. A passagem entre essas formas de duração conduz a outra questão: como acompanhar o tempo sem reduzi-lo a uma sucessão de pontos ou a uma forma já definida?

Suportar o tempo

já não basta.

É preciso acompanhá-lo.

Seguir suas linhas.

Registrar sem reduzir.

Inscrever

sem transformar o movimento

em forma fixa.

1.3 tempo espesso + cartografia

Depois da pressão,

o tempo muda de terreno.

Já não aparece apenas como marca.

Aparece como campo.

Linhas.

Desvios.

Intensidades.

A experiência pede outro gesto:

acompanhar.

Seguir.

Escutar.

Inscrever.

Sem transformar o movimento

em forma fixa.

Ao pensar a ação duracional como processo contínuo e aberto, recorro à noção de cartografia, proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, como metodologia para compreender o estado-coletor e seus desdobramentos nesta pesquisa. Não se trata de aplicar a cartografia como modelo prévio, mas de mobilizá-la para pensar uma prática que se constitui no acompanhamento de linhas, desvios, intensidades e variações.

Em *Mil Platôs*, a cartografia aparece inseparável da ideia de rizoma: uma rede múltipla, não hierárquica e inacabada, que não se organiza a partir de um centro estável. Deleuze e Guattari afirmam:

> O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (Deleuze; Guattari, 2000, p. 30-31)

O mapa não copia.

Constrói.

Abre passagem.

Conecta campos.

Aceita alteração.

Um mapa vivo

não encerra aquilo que acompanha.

Muda

com o que encontra.

A distinção entre mapa e decalque é central para esta pesquisa. O decalque remete a uma reprodução estática, já organizada, que submete a experiência a uma forma anterior. O mapa, ao contrário, constrói-se no próprio ato da experiência. Pode ser desmontado, alterado, conectado a outros campos e atravessado por aquilo que encontra.

Nessa perspectiva, a prática artística não aparece como aplicação de um método previamente estabelecido. O método se constitui no gesto de fazer, acompanhar e reinscrever. A cartografia não representa um percurso concluído; participa de sua produção.

A leitura de Jagodzinski sobre Hsieh, discutida anteriormente, permitiu pensar a duração como campo de *hecceidades*. A cartografia me permite avançar para outra questão: como acompanhar essas singularidades sem convertê-las em cópia ou fixá-las numa forma que interrompa seu movimento?

Registrar sem capturar.

A vida passa.

O gesto acompanha de perto.

Aquilo que se recolhe

não pode morrer no inventário.

Precisa permanecer em relação.

Com o corpo.

Com o tempo.

Com outras coisas.

Com outras coisinhas.

Compreendo a ação duracional de um ano como uma cartografia do cotidiano. O gesto coletor não busca representar a vida a partir de fora, mas acompanhá-la e inscrever seus fragmentos de modo processual. A coleta não se reduz ao acúmulo. É uma prática de acompanhamento.

A perspectiva cartográfica resiste a sistemas rígidos de classificação e à linearidade cronológica. Diferentemente de uma narrativa de causalidade ou de teleologia, o cartógrafo acompanha linhas em movimento sem pretender reuni-las numa totalidade ou num esquema definitivo. Na ação duracional, mais do que buscar um produto final, trata-se de sustentar um estado em que o corpo acompanha intensidades que atravessam tempo e espaço.

Cartografar é ir junto.

Não de cima.

Por dentro do percurso.

A linha aparece

enquanto o corpo se move.

Às vezes,

desvio.

Às vezes,

retorno.

Às vezes,

pequena interrupção.

O gesto inscreve provisoriamente

um campo que ainda se move.

A crítica ao planejado reaparece aqui sob outra forma. A ação duracional não se organiza como execução de um projeto capaz de prever tudo aquilo que encontrará. Sustenta uma abertura para acontecimentos que se inscrevem no tempo espesso da experiência.

Para Deleuze e Guattari, acompanhar uma linha não significa ligar pontos previamente determinados. Uma linha de devir "passa entre os pontos" e "só cresce pelo meio" (1997, p. 91). Nessa leitura, os pontos cedem lugar a vetores, direções e variações que se produzem no percurso. O devir se constitui por "relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão" (Deleuze; Guattari, 1997, p. 55), em composições que deslocam formas e sujeitos dados. Nesse mesmo plano, os

autores chamam de hecceidades modos de individuação que não se confundem com uma pessoa, um sujeito ou uma coisa. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora ou uma data podem possuir individualidade própria, constituída pelas relações que as atravessam e por suas capacidades de afetar e ser afetadas (Deleuze; Guattari, 1997, p. 47). É nesse sentido que compreendo a singularidade menos como um ponto fixo do que como uma composição provisória de movimentos, afecções e relações.

Vetores.

Direções.

Movimentos.

Velocidades.

Lentidões.

Afecções.

Uma estação.

Um inverno.

Uma hora.

Uma data.

Singularidades sem sujeito.

O acontecimento deixa de ser ponto.

Passa a relação.

Essa formulação transforma a compreensão do acontecimento. Uma hora, uma estação ou uma data não aparecem apenas como posições numa sequência cronológica. Possuem rela-

ções próprias de movimento e repouso, velocidade e lentidão, capacidade de afetar e ser afetadas.

O que o estado-coletor percebe não é um ponto isolado, mas um conjunto provisório de relações. Um fragmento ganha peso porque se cruza com um corpo, uma memória, um lugar, uma expectativa ou outro acontecimento. Sua singularidade não reside numa essência estável, mas nas linhas que o constituem naquele momento.

Se a vida se dá em linhas, não basta observá-la de fora. A cartografia, quando aproximada da pesquisa em artes, torna-se um modo de acompanhar processos por dentro, como quem traça um mapa enquanto caminha.

Dar língua

a afetos que pedem passagem.

Mergulhar

nas intensidades de seu tempo.

Atenção como sensibilidade.

Sensibilidade como método.

O cartógrafo não paira acima.

Aproxima-se.

Devora.

Compõe.

Permanece perto

das mutações.

Suely Rolnik reflete:

> Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. [...] O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele se propõe fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho. O que ele quer é se colocar, sempre que possível, na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade que é o desejo. (Rolnik, 2006, p. 23, 66).

A cartografia exige abertura, mas não arbitrariedade. Seu rigor se encontra na qualidade da atenção, na proximidade com as intensidades e na consistência das relações que o mapa produz. O cartógrafo não inventa livremente qualquer conexão; trabalha mergulhado naquilo que encontra e se deixa modificar por esse encontro.

Aproximo o estado-coletor dessa sensibilidade cartográfica. A prática não é definida de modo fechado, mas permite pensar, num mesmo campo, destino e acaso, serendipidades, escuta, *hecceidade* e duração. O estado-coletor não opera como procedimento de acumulação. É uma disposição para perceber sinais, intensidades e pequenas ocorrências que atravessam o cotidiano.

Coletar é mapear.

Mas mapear não é inventário.

É atenção em movimento.

Um modo de permanecer perto

do que ainda não terminou de acontecer.

A coisa recolhida

não se encerra em si.

Puxa linhas.

Convoca relações.

Abre novas conexões.

Compreendo o estado-coletor, nesse sentido, como uma prática de cartografia viva. Ele não se encerra no objeto recolhido, mas se prolonga nas relações que esse objeto convoca e nas linhas que dele se desprendem.

A coleta de fragmentos funciona como modo de mapear o tempo espesso. Não reduz a temporalidade à cronologia linear, mas procura habitá-la como campo de relações. O que se recolhe pode voltar a aparecer, aproximar-se de outros materiais, alterar seu sentido e produzir novos arranjos. A cartografia acompanha a vida em sua passagem sem pretender encerrá-la num registro definitivo.

A cartografia não resolve as tensões.

Percorre.

A escuta abriu o campo.

O processo prolongou o gesto.

A duração adensou o tempo.

Agora,

essas linhas se cruzam

sem fechar uma síntese.

É possível seguir

onde a conclusão interromperia.

A cartografia sustenta a possibilidade de compreender a pesquisa em artes como processo aberto, rizomático e inventivo. As questões construídas até aqui não formam uma sequência em que cada conceito substitui o anterior. Elas se conectam e continuam atuando simultaneamente: a latência permanece na escuta; o acaso atravessa o processo; a duração modifica a coleta; o tempo espesso atravessa cada fragmento.

A ação duracional não aparece, nesse quadro, apenas como materialização de um projeto individual. Constitui uma experiência de pesquisa rigorosa e errante, localizada e em movimento. Seu rigor não depende de uma grade imposta de antemão, mas da consistência com que acompanha, recolhe, relaciona e transforma aquilo que surge no percurso.

Rigorosa e errante.

Situada e em movimento.

A ação se estrutura

sem se fechar.

O método não vem antes

como grade.

Nasce no percurso.

Acompanha.

Recolhe.

Retorna.

Modifica.

E, enquanto se forma,

a prática começa a pensar

suas próprias condições.

1.4 cartografia + não planejado + processo duracional + corpo-arquivo

O método não está fora,

esperando aplicação.

Forma-se no contato.

O corpo dura.

Coleta.

Inscreve.

Retorna.

A pesquisa não observa de longe.

Acontece junto.

A cartografia permitiu pensar uma prática que acompanha linhas, intensidades e variações sem subordiná-las a um modelo definido de antemão. Recorro agora a Sandra Rey para situar essa discussão no campo específico da pesquisa em artes. A questão deixa de ser apenas como acompanhar um processo e passa a incluir outra: como produzir conhecimento a partir de uma prática que permanece em transformação?

A contribuição de Rey não está na negação do método ou do rigor, mas na compreensão de que, na pesquisa em arte, o ob-

jeto, os procedimentos e as questões podem se constituir no próprio desenvolvimento da investigação. Fazer e pensar não ocupam regiões isoladas. A prática produz conceitos; a teoria retorna à prática e participa de sua transformação. A autora escreve:

> A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizarmos a superfície de uma fita de Möbius. (REY, 2002, p. 125-126).

Fita de Möbius.

Dentro e fora

Fazer e pensar

passam pela mesma superfície.

A prática toca a teoria.

A teoria retorna modificada.

O percurso dobra.

Aquilo que parecia método

começa a se formar

no próprio contato.

A imagem da fita de *Möbius* desfaz uma oposição simples entre fazer e pensar. A pesquisa não observa a obra de um ponto exterior e neutro, tampouco acrescenta posteriormente uma explicação teórica a algo já concluído. Ela se produz no

trânsito entre procedimentos, experimentações, materiais, reflexão e escrita.

Esse trânsito não acontece de maneira uniforme. Rey reconhece que a pesquisa articula movimentos distintos, por vezes contraditórios, sem que um deles precise eliminar o outro:

> Assim, a pesquisa desenvolve-se em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das estruturas inconscientes. A superfície e a profundidade, consciência e inconsciência, estabelecem, durante a pesquisa, um processo dialético, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, na execução de técnicas, na reflexão e na produção textual (Rey, 2002, p. 126).

Pensamento estruturado.

Afrouxamento.

Superfície.

Profundidade.

A pesquisa não avança em linha reta.

Alterna regimes.

Organiza.

Desorganiza.

Testa.

Retorna.

O corpo apreende

nesse trânsito.

A convivência entre esses movimentos não significa ausência de rigor. O rigor da pesquisa em arte manifesta-se na atenção ao processo, na consistência interna da proposta, na relação entre as decisões tomadas e na articulação reflexiva entre prática e teoria.

Compreendo a ação duracional de um ano como campo de investigação justamente porque ela exigiu uma atenção contínua às transformações ocorridas em seu percurso. A prática não serviu apenas para ilustrar conceitos formulados previamente. Ao sustentar o corpo em estado de coleta, produziu materiais, relações e questões que modificaram a própria compreensão do trabalho.

A ação é objeto da pesquisa, mas também participa de seu método. Conceitos, fragmentos, registros e procedimentos se configuram no interior da experiência e são novamente reorganizados pela reflexão.

O corpo não ilustra conceitos.

Engendra.

Atenção contínua.

Duração cotidiana.

Fragmentos recolhidos.

Um modo de pensar

nasce da permanência.

Não vem inteiro.

Ganha forma

enquanto atravessa.

A crítica ao planejado ocupa um lugar importante nesse processo. Isso não significa que a pesquisa se desenvolva sem decisões, preparação ou estrutura, mas que seu percurso não pode ser inteiramente traçado antes do encontro com a matéria, com o tempo e com os acontecimentos que o modificam.

Rey observa que a prática artística envolve deslocamentos, desvios e transformações, exigindo que o/a artista constitua seus procedimentos durante a criação:

> A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, "invente o seu próprio modo de fazê-la" (Pareyson, 1991, p.59). O artista contemporâneo, para fazer frente a habilidades e conhecimentos tão diversificados que se apresentam de forma imbricada no processo de criação, passa a constituir a arte como um campo fecundo para a pesquisa e a investigação. (Rey, 2002, p. 127).

Inventar o próprio modo de fazer.

A frase não autoriza qualquer coisa.

Exige.

O modo não está pronto.

Precisa ser descoberto

no contato com a matéria,

com o tempo,

com o acaso,

com aquilo que resiste.

Cada escolha

deixa outra coisa de fora.

Cada desvio

reorganiza o caminho.

Inventar o modo de fazer não significa agir arbitrariamente. O método emerge do processo, mas precisa adquirir consistência no interior da própria pesquisa. Ele é construído pelas relações entre intenção e acaso, decisão e resistência, abertura e permanência.

No estado-coletor, esse método se constitui como modo de habitar o tempo. A prática não parte de uma lista fechada do que deve ser recolhido, mas também não recebe tudo de maneira indistinta. O corpo percebe, seleciona, guarda, relaciona e reinscreve. A atenção produz escolhas, mesmo quando essas escolhas não obedecem a categorias definidas antecipadamente.

A duração, a coleta e a presença passam, assim, a operar como condições da investigação. O corpo não ocupa apenas o lugar de quem executa a ação. Participa da produção das questões, transforma-se no processo e conserva marcas do que encontrou.

O corpo ganha outro peso.

Experimenta.

Seleciona.

Guarda.

Transforma.

Não retém tudo inteiro.

Marcas.

Impulsos.

Restos.

Variações.

O que passa pela atenção

não permanece igual.

O corpo também não.

Aproximo essa compreensão da perspectiva cartográfica discutida anteriormente. A cartografia oferece uma imagem do método como acompanhamento aberto e reversível; Rey permite situar a especificidade desse movimento no campo da pesquisa em arte, no qual o objeto não está necessariamente constituído antes que a investigação comece.

A pesquisa não é externa à obra, mas participa de sua constituição:

> Metodologia da pesquisa em artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. Esse fato faz a diferença da pesquisa em arte: o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar no corpo teórico; o artista-pesquisador precisa produzir seu objeto de estudo com a investigação em andamento e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo. (Rey, 2002, p. 132).

Construir o objeto

enquanto se pesquisa.

O objeto não está parado.

Move-se com a investigação.

A ação duracional

é mapa e método.

Cartografa

enquanto inventa

suas condições de pesquisa.

Cada fragmento recolhido

já pensa.

Compreendo a ação duracional como mapa e método ao mesmo tempo. Ela cartografa o cotidiano enquanto constitui suas formas de investigação. Cada fragmento recolhido e cada inscrição produzida não são apenas materiais destinados a uma obra futura. Funcionam também como operadores de pensamento.

A coleta não aparece somente como documentação posterior daquilo que aconteceu. O gesto de perceber, selecionar e recolher já modifica a relação com o acontecimento. Ao ser colocado ao lado de outros fragmentos, aquilo que foi recolhido produz relações, suscita perguntas e participa da elaboração conceitual da pesquisa.

Prática e teoria não se sucedem, portanto, como etapas inteiramente separadas. A teoria interfere na maneira de perceber e organizar a experiência; a prática desloca os conceitos e exige outras formulações. O estado-coletor se constitui nesse trânsito.

A pesquisa como estado de coleta.

Método que não se fecha

antes de encontrar o mundo.

Prática que não confirma apenas

o que já sabia.

O desvio participa.

O acaso participa.

A duração participa.

Também o que resiste.

A abertura do método não deve converter-se em novo sistema fixo. Interessa preservar sua capacidade de responder às transformações da prática, sem confundir flexibilidade com ausência de critérios.

Rey formula essa condição por meio de um jogo de palavras que desloca a ideia de um modelo único:

> Podemos extrapolar brincando e afirmar que não existe uma metodologia para a pesquisa em artes visuais, mas que esta modalidade de pesquisa é (s)cem modelo. A metodologia cem modelo implica que existam tantas metodologias quanto artistas e/ou obras, mas o que constituiria uma pesquisa sem modelo preestabelecido? (Rey, 2002, p. 132)

A ausência de um modelo preestabelecido não elimina o rigor. Exige que o artista-pesquisador construa e torne perceptível a coerência de seu percurso, reconhecendo as decisões, os desvios, os procedimentos e as relações que constituem a investigação.

Nesse sentido, aproximo o estado de coleta à pesquisa em artes: uma situação em que prática, teoria, corpo e duração operam simultaneamente, sem que suas funções se tornem idênticas. A teoria não desaparece na experiência; a experiência não se reduz ao conceito. Uma interfere na outra e ambas permanecem em transformação.

Sem modelo.

Modelo em processo.

Modelo que se faz

enquanto se move.

A ausência de molde prévio

não elimina o rigor.

Desloca o rigor

para a consistência do percurso.

Para aquilo que retorna.

Para aquilo que se relaciona.

Para aquilo que resiste

à primeira explicação.

Ao instaurar o corpo como parte ativa da investigação, a ação duracional produz conhecimento a partir de sua própria processualidade. O corpo não é apenas suporte da prática nem tema posterior da reflexão. É superfície sensível em que tempo, memória, acaso e atenção deixam marcas.

Essa compreensão prepara a passagem do método ao arquivo. Se a pesquisa acontece no corpo e através dele, torna-se necessário perguntar o que permanece das experiências que o atravessam. O corpo não conserva tudo, tampouco devolve intacto aquilo que recebeu. Ele seleciona, transforma, esquece, reinscreve e produz relações entre tempos distintos.

É nessa transformação que o corpo-arquivo começa a adquirir forma nesta pesquisa: não como depósito estável, mas como superfície em movimento.

O método passa pelo corpo.

A teoria passa pelo corpo.

O tempo também.

Nada atravessa

sem deixar diferença.

O corpo recolhe.

Mas não conserva intacto.

Retém.

Perde.

Desloca.

Reinscreve.

O arquivo começa

nessa instabilidade.

1.5 corpo-arquivo + tempo espesso + arranjos provisórios + dialética do tempo

Uma coisa recolhida

nunca vem sozinha.

Traz um antes.

Traz um depois.

Traz algo

que ainda não se deixa compreender.

Impressão.

Rastro.

Traço.

O fragmento parece pequeno.

Mas carrega excesso.

A compreensão do corpo-arquivo exige retornar ao tempo espesso, agora não apenas como duração ou multiplicidade temporal, mas como matéria inscrita em imagens, gestos e fragmentos. Recorro a Georges Didi-Huberman para pensar essa inscrição sem reduzi-la a um registro fixo. Aquilo que permanece não é cópia intacta do acontecimento, mas rastro de um contato atravessado por tempos heterogêneos.

Em *Quando as imagens tocam o real*, Didi-Huberman escreve:

> Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares — fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles. (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

A imagem não aparece, nessa formulação, como recorte estável de um instante. Ela traz o tempo que a tocou e outros tempos que se acrescentam a esse contato. Passado, presente e porvir não permanecem em posições isoladas. Atravessam-se, sobrepõem-se e tornam a imagem uma superfície temporalmente estratificada.

O presente não está vazio.

Outros tempos o atravessam.

O corpo em duração

não é apenas suporte da ação.

É superfície intensa.

Recebe vestígios.

Pressente futuros.

Guarda aquilo

que não se entrega por inteiro.

A partir dessa perspectiva, compreendo o corpo em duração como superfície atravessada por vestígios do passado e antecipações do futuro. As temporalidades se condensam nele sem se resolver numa síntese única.

O corpo não arquiva como quem conserva intacto. Arquiva porque é tocado, modificado e atravessado. Memória, impulso, acontecimento e esquecimento participam daquilo que permanece. O gesto coletor não captura a experiência em sua totalidade. Ele a percebe, inscreve, perde e reinscreve.

Cada coisa ou coisinha recolhida carrega, assim, mais de um tempo. Pode remeter ao instante em que apareceu, reativar algo anterior e permanecer aberta a relações que ainda não aconteceram. Seu sentido não está contido inteiramente em sua origem.

A imagem arde.

Não pacifica.

Não coincide inteiramente consigo.

Chama o não dito.

Aquilo que não ficou visível

por completo.

O fragmento recolhido

também arde.

Tocou o real

e não saiu intacto.

Didi-Huberman afirma que a imagem “arde em seu contato com o real” (Didi-Huberman, 2012, p. 213). O ardor não funciona como confirmação daquilo que já se sabe. Indica um contato que desestabiliza a imagem, expondo o que nela permanece incompleto, contraditório ou não inteiramente visível.

Essa formulação interessa ao estado-coletor porque o fragmento recolhido também resulta de um contato que não se resolve plenamente no registro. O acontecimento deixa uma marca, mas não se torna inteiramente disponível. Permanece uma diferença entre aquilo que aconteceu, aquilo que foi percebido e aquilo que poderá reaparecer por meio do arquivo.

É nesse espaço que a montagem se torna uma operação importante. Didi-Huberman escreve:

> Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. (Didi-Huberman, 2012, p. 213).

Montagem.

Para deixar aparecer

o que insiste fora da ordem.

Sobrevivências.

Anacronismos.

Encontros improváveis.

Cada objeto.

Cada acontecimento.

Cada pessoa.

Cada gesto.

O tempo se mostra

quando suas camadas entram em atrito.

Compreendo a montagem não como procedimento destinado a estabilizar definitivamente um sentido, mas como operação capaz de produzir e expor relações. Em vez de eliminar contradições, ela permite que temporalidades distintas permaneçam em fricção.

O estado-coletor também realiza montagens. Os fragmentos recolhidos não importam somente por aquilo que são isoladamente, mas pelas relações que passam a convocar, pelos tempos que carregam e pelas latências que podem fazer reaparecer.

Cada coisa ou coisinha integra um arranjo provisório. Não há uma totalidade final que determine antecipadamente a posição de cada elemento. Há constelações momentâneas, aproximações instáveis e combinações que podem ser desfeitas e reorganizadas. O arquivo da ação duracional não se comporta como inventário imóvel. Permanece disponível à remontagem.

Ver é perder.

A frase chega como corte.

Olhar uma coisa

não significa possuí-la.

O que aparece

também escapa.

A atenção não garante domínio.

A coleta não garante posse.

O gesto recolhe

sabendo que algo se perde.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman observa:

> Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um ter: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de ser — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (Didi-Huberman, 2010, p. 34)

A reflexão permite pensar o corpo-arquivo sem vinculá-lo à posse ou à conservação completa. Perceber não significa dominar aquilo que aparece. Registrar uma cena, escutar um som banal, guardar uma frase ou recolher um pequeno objeto são gestos que produzem simultaneamente inscrição e perda.

Essa perda não invalida o arquivo. É parte de sua condição. O corpo guarda vestígios, recortes e transformações, não a totalidade do acontecimento. Aquilo que falta também participa das relações que o fragmento poderá produzir.

Ato e perda.

Presença e desaparecimento.

Inscrição e resto.

O corpo-arquivo nasce nessa tensão.

Guarda sem congelar.

Lembra sem possuir.

Recolhe

enquanto o acontecimento

continua fugindo.

Aproximo a ação duracional dessa formulação porque cada gesto de atenção e cada pequeno registro inscrevem algo que não se entrega por inteiro. O estado-coletor produz um arquivo íntimo, permeável e em transformação.

A presença do corpo não se organiza como espetáculo, mas isso não implica ausência de intensidade. Sua força está na continuidade da atenção ao ordinário e na sedimentação sensível das experiências. O corpo-arquivo não se constitui como código estático. Retém, esquece, desloca, mistura e transforma aquilo que o atravessa.

Essa operação se distingue do regime extremo das performances de Hsieh, discutido anteriormente. Em suas ações, o corpo se torna testemunho da pressão contínua de uma regra. No estado-coletor, a inscrição ocorre por gestos mínimos, encontros imprevistos e pequenas alterações da percepção. A diferença está no regime da duração, não na ausência de marcas.

Não há monumentalização.

Gestos mínimos.

Ocorrências cotidianas.

Memória fluida.

O corpo não se torna

testemunho espetacular.

Torna-se campo sensível.

Habita.

Deixa-se atravessar.

O corpo não ocupa, aqui, a posição de sujeito soberano que observa o mundo e conserva suas experiências de modo neutro. É parte do campo que percebe. Ao recolher, também é recolhido pelo acontecimento; ao registrar, também se modifica.

Por isso, o arquivo não se define apenas pelo que recebe do passado. Constitui-se também pelas transformações produzidas no presente e pelas possibilidades de reativação que permanecem abertas. Aquilo que o corpo guarda pode retornar sob outras formas, relacionar-se com outros fragmentos e adquirir sentidos que não estavam disponíveis no momento da coleta.

A memória, nesse processo, não permanece imóvel. É continuamente trabalhada pelas novas aproximações que o arquivo permite.

Arquivo não é herança imóvel.

É transformação em curso.

O corpo não conserva intacto.

Rearranja.

O fragmento recolhido

não repousa de uma vez.

Espera outras aproximações.

Outras leituras.

Outras constelações.

Em *Diante do tempo*, Didi-Huberman permite avançar nessa direção ao pensar a experiência visual como cristal temporal:

> Há, portanto, na experiência visual assim considerada, um cristal de tempo que compromete simultaneamente todas as dimensões deste: o que Benjamin chamava uma "dialética em repouso" — "quando o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação". (Didi-Huberman, 2015, p. 237).

A dialética em repouso não descreve uma imobilidade sem tensão. No encontro entre Outrora e Agora, tempos distintos se aproximam como num relâmpago, formando uma constelação sem perder suas diferenças. O repouso contém choque, contato e transformação.

Essa imagem permite pensar o corpo-arquivo como inscrição que não se reduz ao instante da ação. Cada gesto de coleta traz algo que retorna, algo que insiste no presente e algo que ainda poderá acontecer. O corpo não apenas conserva. Constela.

Cristal de tempo.

Constelação.

Outrora.

Agora.

Um relâmpago

entre tempos que se tocam.

O repouso não está quieto.

O corpo em duração

não é instante puro.

Cada coisinha

carrega um tempo maior

do que sua aparência permite ver.

A montagem aparece, então, como operação de conhecimento e como modo de lidar com restos. Didi-Huberman escreve:

> A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador remonta os 'restos', porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... (Didi-Huberman, 2015, p. 133).

Compreendo o gesto coletor sem transformá-lo em simples acumulação. Os restos possuem uma dupla capacidade: desmontam organizações anteriores e permitem construir outras relações. Não oferecem apenas evidências de algo que passou. Interferem na maneira como os tempos podem ser percebidos e articulados.

O fragmento recolhido permanece aberto porque pode ser retirado de um arranjo e inserido em outro. Ao reaparecer, não retorna idêntico. Sua relação com o corpo, com a memó-

ria e com os demais fragmentos modifica aquilo que ele pode produzir.

Restos que desmontam.

Restos que remontam.

Outrora com Agora.

Sobrevivências com sintomas.

Latências com crises.

O arquivo não é forma final.

É arranjo provisório.

Um modo de manter tempos distintos

em contato.

O corpo-arquivo não funciona, portanto, como metáfora decorativa para nomear uma coleção de registros. Ele se apresenta como condição concreta de uma prática que, durante um ano, se expôs à duração, sustentou uma escuta do cotidiano, abriu-se ao acaso e se constituiu como lugar de inscrição de restos, sobrevivências e pequenas memórias.

Essa compreensão reúne questões desenvolvidas ao longo da pesquisa sem reduzi-las a uma síntese fechada. A cartografia permite acompanhar as linhas que se desprendem dos fragmentos. A pesquisa em arte permite compreender a coleta como produção de pensamento. O tempo espesso torna perceptíveis as camadas que atravessam cada ocorrência. O corpo-arquivo é a região em que essas operações se encontram, se modificam e permanecem disponíveis a novos arranjos. Nele, duração, inscrição e remontagem passam a operar conjuntamente.

O corpo torna-se arquivo

porque dura.

O arquivo permanece vivo

porque se rearranja.

O tempo se espessa

porque não passa sozinho.

Passa acompanhado de restos.

E os restos

não permanecem quietos.

Insistem.

Às vezes,

voltam a agir.

O que permanece

já começa a procurar passagem.

1.6 dialética do tempo + atos de transferência + arquivo em movimento

O arquivo não é apenas

aquilo que resta.

É também aquilo que passa.

Depois da impressão.

Depois do rastro.

Depois da montagem.

Permanece uma pergunta:

como aquilo que desaparece

continua agindo?

O corpo guarda.

Mas não guarda imóvel.

Guarda em movimento.

A montagem permitiu pensar os restos como elementos que desmontam organizações anteriores e produzem novas constelações. Aquilo que permanece, porém, não atua apenas por meio dos documentos ou dos objetos recolhidos. Para deslocar a questão em direção à persistência da performance, recorro a Rebecca Schneider.

Em *Performing Remains*, Schneider tensiona a compreensão da performance como aquilo que estaria destinado exclusivamente ao desaparecimento. A autora observa que o acontecimento também pode permanecer, retornar e participar novamente do presente, sem que essa persistência signifique a recuperação integral de uma presença original.

Ela afirma:

> Quando abordamos a performance não como aquilo que desaparece (como espera o arquivo), mas como tanto o ato de permanecer quanto um meio de reaparição e de 'reparticipação' (ainda que não como uma metafísica da presença), somos quase imediatamente forçados a admitir que os restos não precisam estar isolados no documento, no objeto, no osso em oposição à carne. Aqui, o corpo (…) torna-se uma espécie de arquivo e de hospedeiro de uma memória coletiva. (…) Nesse sentido, a performance torna-se ela mesma por meio de reaparições desordenadas e eruptivas. Ela desafia, através do traço performativo, qualquer antinomia rígida entre aparecimento e desaparecimento, ou presença e ausência, mediante as repetições básicas que marcam a performance como indiscreta, não original, incessantemente citacional e permanecente. (Schneider, 2011, p. 101-102, tradução nossa).

Permanecer.

Reaparecer.

Reparticipar.

A carne também arquiva.

O corpo torna-se hospedeiro.

Memória coletiva.

Traço performativo.

Reaparição desordenada.

A formulação de Schneider desfaz uma oposição rígida entre aquilo que aparece e aquilo que desaparece, entre o documento e o corpo, entre presença e ausência. A performance não se mantém porque um registro seria capaz de conservar intacto o acontecimento. Permanece por meio de traços, repetições, gestos, corpos e reaparições que a atualizam sob outras condições.

Reaparecer não significa retornar ao mesmo lugar. Aquilo que volta já foi atravessado pela distância, pela memória e pelos corpos que o recebem. O resto não reconstrói uma origem plena. Participa de outra situação e produz nela uma nova relação com o acontecimento.

Os fragmentos recolhidos possuem materialidade, mas o processo não se encerra neles. A duração também se inscreve na atenção, nos hábitos perceptivos e nos modos de relação constituídos pelo corpo durante a ação.

O corpo retém, transforma e redistribui aquilo que o atravessa. Mais do que conservar a experiência, mantém abertas algumas de suas possibilidades de reativação.

O corpo não guarda para encerrar.

Guarda para reativar.

Cada coisinha recolhida

pode voltar diferente.

Não como repetição pura.

Como reaparição.

O arquivo pulsa

quando aquilo que parecia resto

volta a agir.

No estado-coletor, a permanência não depende de que cada experiência encontre imediatamente uma forma acabada. Uma frase pode permanecer sem destino definido. Um pequeno objeto pode esperar outra aproximação. Uma imagem mental pode retornar quando encontra um material distinto. O que foi recolhido continua disponível para novas relações, mas essas relações não são previsíveis no instante da coleta.

O arquivo permanece vivo justamente porque não contém apenas resultados. Abriga intervalos, esquecimentos, deslocamentos e elementos cuja função ainda não se estabilizou. A reativação não consiste em extrair deles um significado previamente guardado, mas em permitir que produzam outro efeito quando reaparecem.

É nesse ponto que tempo espesso, corpo-arquivo, montagem e arranjos provisórios deixam de operar como conceitos separados. A permanência não imobiliza o arquivo; mantém abertas as relações pelas quais aquilo que foi recolhido pode voltar a produzir efeito. O arquivo se movimenta porque suas relações podem ser refeitas. O tempo se espessa porque cada retorno traz consigo a diferença entre aquilo que aconteceu e aquilo que agora reaparece.

Outrora.

Agora.

Repouso que relampeja.

O tempo não se fecha

em antes e depois.

Dobra.

A coisinha recolhida

repousa apenas por um instante.

Logo começa a puxar linhas.

A dialética em repouso, mobilizada anteriormente a partir de Didi-Huberman e Benjamin, ajuda a compreender essa operação. O repouso não designa inércia, mas um instante de tensão em que temporalidades distintas formam uma constelação.

Aquilo que foi recolhido pode permanecer aparentemente imóvel, mas sua posição no arquivo nunca é completamente definitiva. Ao entrar em contato com outro fragmento, com uma lembrança ou com uma situação presente, passa a produzir novas linhas. O Outrora não retorna isoladamente. Encontra o Agora e é transformado por esse encontro.

Schneider permite acrescentar a essa constelação a dimensão performativa da reaparição. O que retorna não existe apenas como imagem de um passado. Pode voltar a atuar, ser incorporado, repetido, deslocado e compartilhado. O arquivo deixa, assim, de ser pensado somente como lugar em que algo repousa e passa a incluir os movimentos pelos quais esse algo torna a participar do presente.

O que resta

procura passagem.

Não atravessa sozinho.

Precisa de corpo.

De gesto.

De voz.

De situação.

Algo passa

porque alguém participa.

Em *The Archive and the Repertoire,* Diana Taylor estabelece uma distinção entre arquivo e repertório sem reduzir necessariamente um ao documento imóvel e o outro a uma presença inteiramente livre de mediações. A distinção permite observar diferentes formas pelas quais a memória e o conhecimento permanecem e circulam.

O arquivo envolve textos, imagens, objetos, registros e outros vestígios duráveis. O repertório se realiza em práticas incorporadas, gestos, movimentos, performances e modos de fazer que exigem participação e presença. Essas dimensões podem relacionar-se, atravessar-se e produzir diferentes formas de transmissão.

Taylor escreve:

> A prática incorporada, juntamente com e vinculada a outras práticas culturais, oferece um modo de conhecimento. As performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e um sentido de identidade. O repertório, por exemplo, encena a memória incorporada: performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto — em resumo, todos aqueles atos geralmente entendidos como efêmeros, conhecimentos não reprodutíveis. O repertório requer presença: as pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento por meio do 'estar lá', de fazer parte da transmissão. (Taylor, 2003, p. 20, tradução nossa)

Atos vitais de transferência.

Conhecimento incorporado.

Gestos.

Oralidade.

Movimento.

Dança.

Canto.

Presença.

O repertório requer estar lá.

A transmissão não acontece

sem participação.

A expressão “atos vitais de transferência” permite pensar a permanência não apenas como conservação, mas como circulação de conhecimento por meio de corpos e práticas. O que é transmitido não precisa assumir a forma de uma informação inteiramente separável do gesto que a produz. Pode existir como maneira de perceber, de fazer, de falar, de mover-se ou de relacionar-se.

A ação duracional de um ano produziu registros e fragmentos materiais, mas sua experiência não se esgota neles. O estado de atenção sustentado durante o período também modificou o corpo que recolhia, suas escolhas, seus hábitos perceptivos e as relações que passou a estabelecer com o cotidiano.

Esse aprendizado incorporado não constitui uma documentação completa da ação. Tampouco é inteiramente transmissível como conteúdo. Pode, entretanto, participar das obras, da escrita, das montagens, das conversas e dos gestos posteriores. A experiência continua a circular porque se converte em condição para outras práticas.

Aquilo que foi vivido

continua depois.

Não apenas como documento.

Como modo de presença.

Como atenção adquirida.

Como gesto

que aprendeu a passar.

A ação situa-se, assim, numa região de contato entre arquivo e repertório. Há documentos, imagens, objetos e fragmentos recolhidos. Há também um corpo que se transformou durante o processo e que continua a produzir relações a partir dessa transformação.

Não se trata de dividir a experiência em duas partes perfeitamente separadas, uma material e outra incorporada. O documento pode ativar uma lembrança corporal; o corpo pode reorganizar o sentido de um objeto; uma narrativa pode transformar a maneira como uma imagem é percebida. Arquivo e repertório não aparecem como recipientes autônomos, mas como operações que se cruzam.

É nessa região que compreendo o gesto coletor como arquivo em movimento. Seu movimento não decorre apenas da circulação física dos objetos, mas das reinscrições pelas quais experiência, documento, memória e corpo se transformam mutuamente.

Arquivo em movimento.

O documento guarda uma parte.

O corpo,

outra.

Mas nenhuma permanece isolada.

O objeto chama a memória.

A memória altera o objeto.

O gesto retorna ao fragmento.

O fragmento modifica o gesto.

Entre eles,

a experiência continua circulando.

O arquivo em movimento produz um conhecimento simultaneamente material e incorporado. Ele existe nos restos coletados, mas também nos modos de atenção constituídos durante a ação. Existe nas imagens, nos registros e nas palavras, mas também nas escolhas, nas aproximações e nas montagens que esses materiais ainda poderão provocar.

Essa compreensão articula três operações construídas nos blocos finais: a sobrevivência dos tempos heterogêneos, a persistência por meio de reaparições e a transmissão realizada por práticas incorporadas. Não as tomo como equivalentes. Percebo entre elas uma região de contato que permite pensar como um acontecimento pode continuar agindo sem permanecer idêntico a si mesmo.

O corpo-arquivo deixa, assim, de funcionar como figura lateral e passa a nomear uma condição concreta da pesquisa. Durante um ano, o corpo se expôs à duração, sustentou uma escuta do cotidiano, abriu-se ao acaso e participou da inscrição de restos e pequenas memórias. Aquilo que se produziu não está contido apenas nos materiais recolhidos nem apenas na experiência subjetiva. Encontra-se nas passagens entre ambos.

Destino.

Escuta.

Processo.

Duração.

Cartografia.

Pesquisa.

Método.

Corpo.

Arquivo.

Latência.

Suspensão.

Devir.

Excesso.

Linha.

Pesquisa.

Montagem.

Reaparição.

Transmissão.

O tempo atravessa tudo isso.

Considerações finais I

A ação duracional se encerra aqui.
O corpo tornou-se campo sensível.
Um corpo-arquivo.
Em estado de *dialética em repouso*.

Interlúdio I

Há um problema na origem da terminologia.
A coleção não se distingue do ato de colher.
Collectio (ato de colher) = coleção.

Interlúdio II

A coleção tornou-se compilação, agrupamentos.
Houve mudança de estado.
Não de forma abrupta.
Durante mesmo e concomitantemente.
O arquivista emergiu.

ARQUIVO DA COLETA DE COISAS E COISINHAS

Protocolo nº 2025/02 – Estado-Coletor
Responsável: Fiorucci, Didi
Função: organização e apresentação dos vestígios da coleta de coisas e coisinhas
Status da coleta: finalizada
Status do arquivo: aberto à reorganização
Classificação: Pesquisa em Artes Visuais | Arquivo | Documento em movimento

ÍNDICE DE CONTEÚDO

1.0 - Entradas textuais:

1.1 - Introdução ao arquivo e ao gesto da coleta
Função: estabelecer parâmetros técnicos e poéticos da coleta.
Status: ativo.

1.2 - Coleta como reenquadramento do ordinário
Função: definir a coleta como procedimento artístico.
Status: consolidado.

1.3 - Coleta e genealogias artísticas
Função: situar a prática em genealogias artísticas de deslocamento e montagem.
Status: referencial.

1.4 - Ética da atenção e política do detalhe
Função: destacar dimensão política do gesto de coletar.
Status: em contínua revisão.

1.5 - Arquivo em movimento e narrativa fragmentária
Função: afirmar o arquivo como processo vivo, não fixo.
Status: aberto.

2.0 - Categorias de materiais coletados:

2.1 - Fotografias
Formato: imagem digital.
Função: registro de presença e de atenção.
Características: captura móvel, enquadramentos variáveis ou intuitivos.
Status: fragmentos múltiplos.

2.2 - Anotações poéticas
Formato: texto breve.
Função: lampejo, aforismo, sugestão.
Características: fragmentárias, não discursivas.
Status: dispersas.

2.3 - Registros diarísticos
 Formato: texto expandido.
 Função: cápsula de memória.
 Características: relatos cotidianos, registros escritos e orais.
 Status: organizados por data após o encerramento da ação.

2.4 - Notas conceituais
 Formato: texto híbrido (corridos, listas, diagramas).
 Função: reflexão metodológica.
 Características: mistura de teoria, prática e intuição.
 Status: parcialmente indexadas.

2.5 - Recortes de textos
 Formato: citação alheia.
 Função: companhia conceitual.
 Características: trechos destacados por ressonância afetiva.
 Status: dispersos.

2.6 - Falas escutadas
 Formato: transcrição rápida.
 Função: captura de fragmentos orais.
 Características: fragmentos incompletos com identificação variável.
 Status: instáveis.

3.0 - Encerramento

 Considerações finais sobre coleta e arquivo
 Função: sintetizar relações entre coleta, vestígios e arquivo.
 Status: transitório.

Observação do Arquivista: Documento parcial. Não corresponde à totalidade dos materiais recolhidos durante a ação. Coleta finalizada. Arquivo constituído posteriormente por operações de retorno, seleção, transcrição, classificação e montagem. Sujeito a reorganizações e reenquadramentos.

Entrada 1.1:
Introdução ao arquivo e ao gesto da coleta

A coleta nasce de uma ação duracional de um ano. Consolida-se como método e como linguagem. Não se reduz ao acúmulo de documentos para análise posterior. Instala um regime de atenção. Reconhece, nos fragmentos do cotidiano, potência poética e crítica. Anotações, imagens, falas, recortes. Tudo isso, quando coletado, converte-se em inscrição estética. O arquivo surge depois da ação. Ainda assim, é continuidade. Extensão da duração no campo dos vestígios.

Desde o início, tornou-se evidente: o ato de coletar não era prática paralela. Era consequência orgânica do estado-coletor instaurado. Cada fragmento retido é registro e é decisão estética. O gesto coletor não assume função de arquivo em tempo real. O arquivo se constitui posteriormente, no retorno aos vestígios. Opera na fronteira entre presença e memória, entre experiência e reinscrição. O arquivo não é documentação científica. Não é acervo museológico. Define-se como vivo, instável, em constante mutação.

A prática aproxima-se de tradições do século XX. Ready-mades de Duchamp. Armadilhas de Daniel Spoerri. Montagens de Marcel Broodthaers. Mas difere do acervo institucional. A coleta acolhe o que escapa. O que é menor. O que não se encaixa em valores estabelecidos. O termo “coisinhas” marca essa escolha. Não é casual. Sinaliza caráter afetivo, insignificante, precário. Detalhes, restos, pequenas ocorrências. Retidos, deslocados, revelam-se como intensidades.

O menor não é irrelevante. Ao coletar coisas e coisinhas, inverte-se a escala. O banal ganha espessura. O invisível torna-se imagem de pensamento. Coletar é prática política. É prática ética. Resiste à lógica produtivista. Resiste ao esquecimento. Cada fragmento carrega tempo espesso: denso, múltiplo, sobreposto.

Apresentar a Parte 2 como arquivo é retomar os vestígios da ação em outro regime de linguagem. Não é explicação da ação. É inventário sensível. Arquivo em movimento. Mutável. Provisório. Nunca conclusivo. Índice de uma atenção exercitada durante um ano. Agora reorganizada em categorias e fragmentos. Ainda precária. Ainda poética.

Entrada 1.2:
Coleta como reenquadramento do ordinário

A coleta não acumula. Reenquadra. O gesto não é conservar o vivido, mas alterar seu regime de percepção. Um bilhete esquecido. Uma fotografia tremida. Uma frase ouvida ao acaso. Retidos no fluxo cotidiano, posteriormente reinscritos em outro contexto, passam a operar como imagens de pensamento. O ato de coletar desloca: arranca do invisível, reinscreve no campo da atenção estética.

O reenquadramento não transforma materialmente. Muda estatuto. O resto vira signo. Como em Duchamp: deslocar objeto cotidiano ao espaço da arte cria ruptura entre função e sentido. A coleta opera fissura semelhante. O fragmento não é guardado apenas para memória futura. É oferecido como superfície de leitura. Aberta. Instável. Poética.

Esse processo exige ética da atenção. No mundo saturado de informação, destacar o mínimo já é resistência. Coletar não é arquivar para controlar. É olhar para ser afetado. É afirmar: no menor reside outro tempo. No detalhe condensam-se memórias e afetos. O gesto desloca a escala: do grandioso ao mínimo. Nessa mudança está a operação central da coleta.

O ordinário reenquadrado instaura temporalidade própria. O fragmento não é documento estático. É rastro vivo. Carrega sobrevivências. Carrega futuros possíveis. Cada coleta é aposta. Que o instante irrelevante poderá reativar-se depois, em outro contexto, em outra obra, em outro olhar. Coletar é prolongar a potência do instante para além do seu acontecimento imediato.

Assim, a prática é método e linguagem. Coleta durante a ação. Arquivo no retorno. Não se encerra no guardar. Abre-se no reenquadrar. O ordinário recolhido e reinscrito torna-se extraordinário. Não porque muda de forma. Mas porque muda de condição.

Entrada 1.3:
Coleta e genealogias artísticas

A coleta não nasce no vazio. Ela se ancora em uma genealogia de operações artísticas que, desde o início do século XX, deslocam os limites entre arte e vida, obra e registro, objeto e pensamento. Quatro nomes são decisivos: Duchamp, Spoerri, Broodthaers, Jac Leirner.

O gesto de Duchamp, ao instaurar o ready-made, redefine o regime da obra. A mudança não diz respeito apenas à forma ou ao estilo, mas ao próprio modo de algo ser reconhecido como arte. Fountain (1917) torna visível esse deslocamento. A coleta desta pesquisa ecoa essa operação: o fragmento cotidiano não é modificado, mas reinscrito como possibilidade de leitura poética (de Duve, 2021).

Spoerri repete o deslocamento, mas fixa o instante banal. Em seus tableaux-pièges, situações acidentais da vida cotidiana são imobilizadas: restos de refeições, utensílios, objetos encontrados na posição em que estavam. O gesto não está nos objetos, mas na decisão de interromper o fluxo e inscrevê-lo como acontecimento. A coleta de coisas e coisinhas reverbera essa estratégia: suspender o ordinário para atribuir-lhe espessura estética (Seitz, 1961, p. 132).

Broodthaers expande. Seu Museu de Arte Moderna – Departamento das Águias transforma coleção, classificação e exposição em matéria do trabalho. A operação não é apenas reunir, mas organizar, nomear, montar. O fragmento passa a integrar um dispositivo alegórico que tensiona o próprio sistema de produção e distribuição da arte (Kern, 2014).

Jac Leirner desloca a coleta para objetos prosaicos e sistemas de ordenação. Maços de cigarro. Cédulas de dinheiro. Sacolas plásticas. Envelopes. Cartões de visita. Reunidos, classificados e seriados, esses materiais sofrem perdas e ganhos de sentido conforme mudam de relação e contexto. Coletar torna-se também ordenar. A banalidade, reorganizada, adquire outra escala de valor (Lima, 2015, p. 294–295).

Essas quatro referências convergem em um campo comum: deslocamento e reinscrição. Duchamp afirma o poder de nomear; Spoerri, a atenção ao banal; Broodthaers, a montagem e a classificação; Jac Leirner, a serialização e a ordenação do prosaico. A coleta desta pesquisa dialoga com todos, mas não se limita ao objeto material. São recolhidos também falas, textos, imagens, sons. O arquivo posteriormente constituído é híbrido: mistura presença e memória, materialidade e imaterialidade.

Coletar não é repetir um gesto histórico. É atualizá-lo em chave duracional. Aqui, o recolhimento é inseparável da duração: não basta apropriar-se, é preciso sustentar no tempo. Cada fragmento retido testemunha um corpo em estado de atenção. O gesto reinscreve ready-made, armadilha, montagem e ordenação em um horizonte duracional. O tempo do processo soma-se ao deslocamento e abre espaço para formas posteriores de arquivo e pensamento.

Entrada 1.4:
Ética da atenção e política do detalhe

A coleta não é apenas gesto estético. É também ética. Sustentar atenção radical diante do cotidiano é recusar a lógica produtivista que apaga detalhes e restos. O que escapa ao olhar habitual pode ser resgatado como matéria significativa. O valor não está no objeto em si, mas no ato de atenção que lhe confere densidade. O regime perceptivo se desloca: valoriza o insignificante, o lateral, o invisível.

O detalhe não é parte secundária. É potência autônoma. Em A câmara clara, Roland Barthes escreve: “Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração” (Barthes, 1984, p. 77). Essa fulguração orienta a coleta. Não busca totalidade explicativa, mas pequenas irrupções que transformam a percepção do mundo. O detalhe reorganiza o campo sensível.

Georges Perec insiste na descrição exaustiva do banal, daquilo que geralmente passa sem registro. Em Tentativa de esgotamento de um local parisiense, seu projeto se volta para “aquilo que em geral não se nota, o que não tem importância” (Perec, 2016, p. 11). O gesto revela o cotidiano como campo de intensidades ignoradas. A coleta de coisas e coisinhas inscreve-se nesse horizonte: recusar a indiferença, insistir no ínfimo.

Essa insistência é política. Em um contexto saturado por informações e imagens espetaculares, voltar-se ao ordinário é resistência. É afirmar potência nos restos e nos silêncios. Cada fragmento recolhido é recusa ao apagamento, modo de habitar o tempo de outra maneira: lenta, porosa, atenta.

John Cage, ao propor escuta expandida, já delineava essa ética. Tudo pode ser ouvido. Tudo pode ser acolhido como experiência estética. O gesto coletor amplia: não só escuta, mas retém e reinscreve. O detalhe coletado vira operador poético, pequeno acontecimento prolongado no

tempo, aberto a novas interpretações.
A ética da atenção e a política do detalhe são núcleo da coleta. Não acumular, mas acolher o que se perderia. Não hierarquizar de antemão, mas reconhecer valor no frágil. Afirmar que o mundo não é só feito de grandes acontecimentos, mas de epifanias mínimas. Reverberações capazes de redesenhar experiência e pesquisa.

Entrada 1.5:
Arquivo em movimento e narrativa fragmentária

A coleta não se encerra no gesto de recolher. Sua potência se revela na organização posterior. O fragmento, ao ser preservado, já foi deslocado de seu contexto. Quando reunido em série ou montagem, adquire nova camada de sentido. Nesse ponto, a coleta aproxima-se do arquivo. Mas não de um repositório fixo e sistemático. O arquivo que surge é vivo, instável.

Diana Taylor (2003) distingue arquivo e repertório. O arquivo reúne materiais considerados duráveis. O repertório transmite conhecimento vivo, corporal, por meio de gestos, movimentos, falas e práticas incorporadas. Esta pesquisa atravessa os dois regimes. A ação produz registros. O corpo sustenta experiência e memória. O arquivo se constitui posteriormente, no retorno aos vestígios. Não conserva apenas. Reinscreve, ativa, rearticula.

Georges Didi-Huberman (2015) pensa a imagem como montagem de temporalidades heterogêneas. Organizar a coleta é lidar com camadas. Reconhecer que cada registro vale não só por si, mas pela constelação que forma. O gesto de montagem é decisivo. Cada justaposição produz pensamento visual, alegoria, arranjo provisório. Sempre aberto a novas leituras.

Rebecca Schneider (2011) amplia: a performance pode ser pensada também a partir daquilo que permanece, e não apenas daquilo que desaparece. O arquivo não é apenas papéis, imagens, objetos. O corpo também participa da permanência. Os fragmentos coletados são restos materiais e imateriais. Vestígios de uma experiência que não pode ser integralmente recuperada. A narrativa que deles emerge não é linear. É fragmentária, rizomática. Conecta-se por afinidades, contrastes, ressonâncias.

Essa fragmentariedade não é falha. É método. Nas Passagens, Walter Benjamin trabalha a montagem como procedimento de pensamento, aproximando fragmentos, citações e resíduos (Benjamin, 2009, p. 500–502). A organização do

arquivo opera nesse princípio. Não constrói narrativa contínua. Constrói constelações abertas. Cada combinação sugere múltiplas leituras.
O arquivo desta pesquisa não é ponto final. É campo de experimentação. Cada fragmento é menos prova que vestígio. Menos documento que disparador. O arquivo não fecha: abre. Resiste à memória estabilizada. Afirma narrativa em movimento. Arquivar é também pensar. É montar. É fabular.

Nota de procedimento:

Condição inicial: estado de atenção disponível. Objeto de busca: não determinado.

Critérios de retenção identificados: impacto visual ou sonoro | ressonância afetiva | associação com memórias | conexões imprevistas | estranhamento | reconhecimento imediato.

Ocorrência: determinado elemento destaca-se do fluxo cotidiano. A incidência pode ocorrer por características próprias do elemento ou pelas relações estabelecidas no instante do encontro. Motivações variáveis. Nem sempre identificáveis.

Registros exemplares: uma estrutura urbana fotografada em diferentes condições de luz; uma marca rosa sobre a calçada; uma anotação: “A vegetação já vai mudando”. Elementos distintos. Motivações não necessariamente correspondentes. Repetição, contraste, associação, sonoridade.

Procedimento: percepção | reconhecimento | retenção. Operações possíveis: fotografar, anotar, gravar, destacar. A seleção ocorre durante o encontro. Classificação posterior.

Observação do Arquivista: os critérios identificados não constituem protocolo fixo. Parte das motivações permanece indeterminada ou não recuperável. O arquivo conserva os vestígios da coleta. Não restitui integralmente as condições de sua ocorrência.

2.1 Categoria: Fotografias

Formato predominante: imagem digital (captura por dispositivo móvel)

Função declarada: registro de presença e de atenção

Critérios de retenção: acidentalidade | banalidade poética | deslocamento perceptivo

Características técnicas:

Captura móvel

Enquadramentos variáveis

Iluminação disponível

Composição circunstancial ou intuitiva

Status do conjunto: fragmentos múltiplos, dispersos por período mensal

Temáticas recorrentes: janelas | muros cobertos por plantas | sombras projetadas | objetos abandonados | superfícies gastas | paisagens cotidianas

Anotações adicionais:
A fotografia não busca apenas representar, mas marcar o instante de percepção.
As imagens operam como índices de um corpo em estado de coleta.
Função na coleta: prolongar a duração de um gesto de olhar.

Observação do Arquivista: a visualidade destas imagens não obedece a um protocolo fotográfico único. Seu valor está também em sua condição indicial. São registros produzidos em diferentes situações, atravessados pela contingência do encontro.

2.1.1 Descrição:

As fotografias constituem a primeira categoria de materiais coletados no âmbito do estado-coletor. Trata-se, em sua maioria, de imagens digitais produzidas com o celular, sem protocolo técnico previamente definido. O gesto fotográfico, aqui, não se ancora exclusivamente na busca pela beleza ou pela representação estável, mas no ato de afirmar a presença: algo ocorreu, algo deslocou a percepção, algo precisou ser retido.

As imagens apresentam condições técnicas variadas. Enquadramentos rápidos. Cortes. Mudanças de luz. Repetições. Composições mais ou menos deliberadas. O registro opera também no campo do índice: vestígio de uma atenção em ato, rastro de uma decisão de retenção. Conforme Rosalind Krauss (1977), o índice mantém uma relação física com aquilo que o produz. As fotografias aqui reunidas podem ser pensadas, nesse sentido, como marcas produzidas no contato entre olhar, aparelho e mundo.

Recorrências se fazem notar no arquivo: janelas, sombras, muros cobertos por plantas, objetos descartados. Tais motivos não foram previamente estabelecidos como categorias da coleta, mas emergiram da repetição do gesto, consolidando uma constância do olhar. Cada repetição não significa redundância, mas insistência. Diante de elementos banais, algo volta a pedir atenção.

No contexto desta pesquisa, essas fotografias podem ser compreendidas como parte de uma prática de registro cotidiano, instável e fragmentária. Não narram linearmente. Marcam deslocamentos, interrupções, detalhes. Ao serem posteriormente reunidas, permitem reconhecer recorrências que não estavam necessariamente dadas no momento de cada captura.

O valor dessas imagens não está apenas na cena, mas na decisão de olhar. Ao registrar o que poderia escapar — uma sombra, uma fissura no muro, um objeto fora do lugar —, o gesto coletor reinscreve o cotidiano em outro regime de atenção. A fotografia deixa de ser apenas documento do instante para tornar-se também operador poético, disponí-

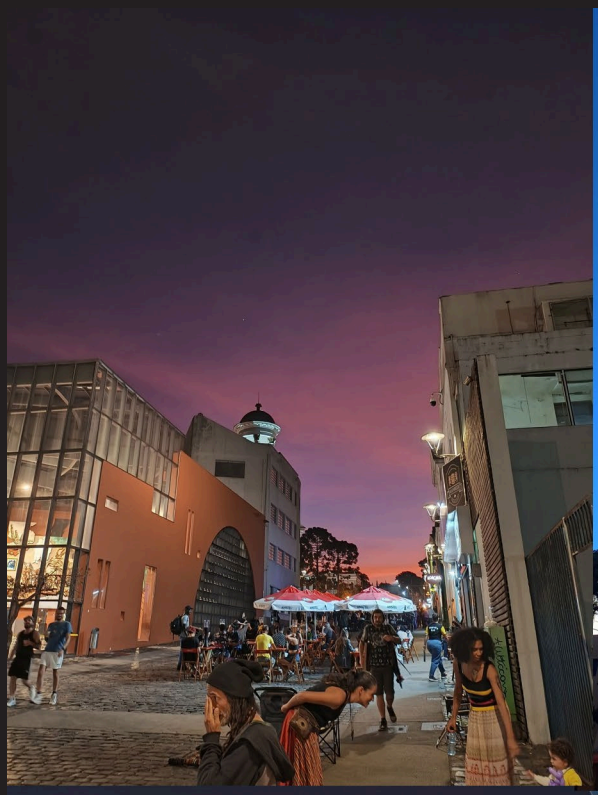
vel para novas leituras, montagens e ativações.

As fotografias, portanto, constituem fragmentos do arquivo. São menos provas do vivido que rastros de uma atenção exercida durante a ação. Seu estatuto permanece aberto. Retidas durante a coleta, reorganizadas posteriormente, tornam-se marcas de uma presença em estado de atenção.

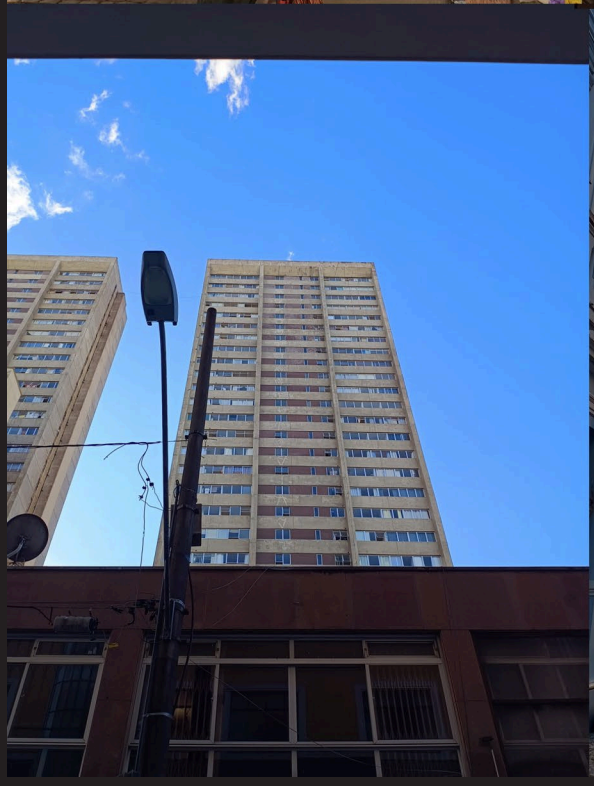
2.1.2 Amostras:

















2.2 Categoria: Anotações Poéticas

Formato predominante: texto breve (digital ou manuscrito)
Função declarada: lampejo | aforismo | sugestão instantânea
Critérios de retenção: impacto imediato | ressonância afetiva | emergência súbita

Características técnicas:
Textos curtos, muitas vezes sem pontuação
Estrutura fragmentária, não discursiva
Produzidos frequentemente em deslocamento (transporte, rua, intervalos noturnos)
Alto índice de incompletude

Status do conjunto: disperso, não sistematizado

Subfunções identificadas: título potencial | nota de parede | rastro de estado sensível

Observação do Arquivista: as anotações poéticas não são explicativas nem descritivas. Sua função é interromper, evocar, abrir espaço. Operam como centelhas de pensamento não desenvolvido.

2.2.1 - Descrição:

As anotações poéticas constituem uma das subcategorias mais singulares do arquivo. São textos breves, desarticulados em relação às normas discursivas, muitas vezes carentes de pontuação ou estrutura sintática definida. Em muitos casos, sua origem está na irrupção súbita de imagens mentais, frases ou fragmentos verbais que emergem em trânsito — no carro, no corredor, durante conversas, ou no silêncio noturno antes do sono.

Tais anotações não têm caráter explicativo ou argumentativo. Elas não descrevem, não analisam, não desenvolvem. Operam no regime do indizível, evocando mais do que afirmando. Podem ser compreendidas como lampejos de percep-

ção, registros de estados transitórios, vestígios de um olhar em estado de coleta. Sua força não reside na completude, mas justamente na lacuna: são restos de pensamento em suspensão, fagulhas que não se deixam desenvolver em discurso linear.

Na estrutura da pesquisa, essas anotações funcionam como marcadores de estados de sensibilidade. Muitas delas reaparecem como títulos de trabalhos, frases de parede em exposições ou fragmentos inseridos em outras peças textuais. Sua utilidade não está em seu conteúdo isolado, mas em sua capacidade de deslocar contextos e instaurar novas relações de leitura.

A precariedade formal dessas anotações não é falha, mas procedimento. Ao sustentar a escrita fragmentária, o gesto coletor retém não apenas o resultado do pensamento, mas vestígios de seu próprio surgimento. São textos que não concluem, mas interrompem; não explicam, mas evocam; não encerram, mas abrem.

Assim, as anotações poéticas devem ser compreendidas como operadores de ressonância. Cada anotação é menos uma frase e mais um disparador: um fragmento que, ao ser preservado, mantém viva a possibilidade de um desenvolvimento futuro ou de uma leitura inesperada. No arquivo, elas configuram o espaço da sugestão, funcionando como pontos de suspensão, marcas de respiração, restos de intensidade que se recusam a desaparecer.

2.2.2 - Amostras:

Bastante de algo um pouco de tudo

Todos os problemas que não são meus
O desconforto no entorno ao dizer que algo também é meu
Mas é nosso
Ao passo
Faz no tempo
Dizer que algo aconteceu

Impressos do fim
será sempre lembrada
momento que estica
inerentemente

E ao que sente
se autentica
fica na caminhada
e o nada volta ao tudo sim
um viva pra você e um pra mim

Extensão de mim
esse lugar, esse instrumento
essas pessoas
tenho certeza que o som ressoa
pelo menos enquanto estou feliz
ou até mesmo muito triste
sempre vou lembrar de tudo
mesmo que seja só pra mim
no agora eu sei que existe

Não sei se quero acreditar
No que vou ter que descobrir

Desistir de ser kamikaze
Mas sem perder a honra

A vegetação já vai mudando
Terminando de subir
Te puxo perto pra você ouvir
Quando foi que isso rolou?
Como chegamos até aqui?

A melancolia
De uma cerca de palitos
Do tamanho do mundo

A escolha é nossa liberdade, abrir mão dela é o fim

Mesmo que a gente saiba que talvez seja só o destino pois
tentar fugir dele só nos leva de encontro ao mesmo

E sempre que olhar pra mim eu quero que se lembre de tudo
Das coisas boas
Das coisas ruins
O sentimento que se revela de quem já conhece tudo é inconfundível

2.3 Categoria - Registros Diarísticos:

Formato predominante: texto expandido (digital, manuscrito, mensagens e áudios posteriormente transcritos)
Função declarada: cápsula de memória | narrativa de estados | descrição de percursos
Critérios de retenção: recorrência temporal | intensidade subjetiva | valor de contexto

Características técnicas:
Extensão variável (de poucos parágrafos a registros prolongados)
Estrutura narrativa simples, sem revisão formal
Produção recorrente ao longo da ação
Forte imbricação entre relato subjetivo e observação de ambiente

Status do conjunto: organizados por data após o encerramento da ação

Subfunções identificadas: diário-processo | rastreio de tensões | evocação atmosférica

Observação do Arquivista: registros diarísticos não visam confissão íntima. Operam como descrição funcional de estados, percursos e questões em curso durante a ação.

2.3.1 - Descrição:

Os registros diarísticos constituem a camada mais extensa do arquivo textual. Diferentemente das anotações poéticas, que operam como lampejos e fragmentos, estes registros assumem um desenvolvimento narrativo, ainda que precário e não sistematizado. São descrições de episódios cotidianos, observações sobre deslocamentos, relatos de encontros e estados de espírito. Incluem textos manuscritos ou digitais, mensagens enviadas para mim mesmo e áudios gravados ao longo do período.

Apesar de se aproximarem da forma tradicional do diário íntimo, sua função no arquivo não é confessional. Não se busca elaborar narrativas pessoais no sentido autobiográfico clássico, mas registrar aspectos da experiência en

quanto ainda estavam próximos de seu acontecimento. Cada registro funciona como cápsula de memória: retém não apenas fatos, mas atmosferas, tensões, percepções e tentativas de compreender aquilo que estava em curso.

Esse material revela a contaminação entre experiência e registro. Os relatos diarísticos não são relatos objetivos nem textos literários acabados, mas testemunhos processuais. O gesto coletor escreve ou fala como quem acompanha o próprio processo enquanto ele acontece, sem a pretensão de ordenar ou explicar. É um registro de borda: não organiza o acontecimento em enredo, mas captura seus rastros sensíveis.

Os áudios tornam particularmente visível essa condição. Gravados muitas vezes durante a madrugada, preservam repetições, dúvidas, contradições, mudanças de direção e ideias ainda não desenvolvidas. Depois do encerramento da ação, foram transcritos e incorporados ao arquivo. A passagem da voz para o texto alterou sua condição: aquilo que havia surgido como fala privada e provisória tornou-se material escrito, colocado em relação com fotografias, notas e outros fragmentos.

A temporalidade aqui é decisiva. Ao serem retomados meses depois, esses registros permitem reativar aspectos de estados passados, recuperar atmosferas esquecidas e reencontrar questões que poderiam ter se diluído no fluxo da experiência. Sua potência não reside apenas na informação, mas na capacidade de reinscrever no presente vestígios de algo que já passou. São, ao mesmo tempo, relato e rastro, narrativa e vestígio.

A prática de Ana Amorim oferece uma aproximação importante. Desde o final dos anos 1980, a artista registra diariamente seus percursos por meio de mapas mentais, transformando rotina, experiência cotidiana e passagem do tempo em matéria de trabalho. Esses registros são posteriormente transferidos e reorganizados em outros suportes. A aproximação não está na equivalência formal entre os trabalhos, mas no uso continuado do registro cotidiano como matéria capaz de produzir relações posteriores (Amorim, 2025).

2.3.2 - Amostras:

"Obviamente as minhas escolhas elas são traços da minha personalidade, inevitável, mas eh de um lado você tem assim, tá? Então eu quero fazer um trabalho, né? Um círculo aqui você tem aqui os os moldes um trabalho multimídia baseado no campo expandindo a escultura. Né? O que eu entendi sobre aquilo naquele momento. Então eh o trabalho surge num primeiro momento dessa interação dessas esculturas com espaço e dessa desse percurso que eu faço né? Então tá aqui você tem uma coisa e daí do outro lado você tem esse círculo aqui que é este é digamos assim a substância do trabalho né? Que é essa subjetividade mesmo essa subjetividade pra mim ela tem essa questão referencial mas ela vem duma questão autobiográfica né? Então ela vem das impressões da minha vida né? Eu vim das minhas impressões da minha vida por isso que eu perco bastante artigo do TCC falando sobre ah eu tenho essa ligação com música eu tive minha criação foi assim eu tive uma ligação com música e com artes e e enfim com minha minha espiritualidade e e isso as minhas escolhas pra estar dando a substância subjetividade pra esse trabalho específico moldado no campo expandido da escultura trabalho multimídia no campo disponível da escultura né? Então eh tudo que eu tenho do trabalho na verdade são registros né? Eu tenho registros desse trabalho e esses registros eu fiz questão por causa dessa vontade fiz que estão está apresentando eles como vários trabalhos vários trabalhos que fazem parte dum trabalho só né? Então aí as fotografias de registro eh as esculturas ah eh a performance em si o as colagens feitas a partir das fotografias e digamos assim delineando os personagens dessa dessa dessa trajetória que seriam as paisagens porque eu acredito que eu já esteja delineado mas eu delineio isso como os personagens dessa história né? As pessoas que me acompanharam ou seja né? A minha vida mas Culturas que são esses objetos criados e as paisagens, né? As paisagens que são fazem parte da obra, né? Então obra como se ela fosse daqui até lá ela fosse essa coisa só, né? Então eu passo por esse lugar né? Hum então basicamente essa é uma forma de sistematizar esse trabalho explicar ele de uma forma sistematizada assim eh sim é isso"
Audio de mim para mim (9 de junho 22:47)

Então a proposta passava por esse lugar também,
essa intencionalidade da coisa, essa proposição de estar
totalmente aberto, é o que dá a característica de performance
que me permite fazer esse procedimento de reframing da coisa e transformar esse
processo criativo em performance, nesse processo de dois anos vou me deixar completamente
aberto as coisas que vem da vida. e continuar fazendo os trabalhos que faço nas linguagens
onde opero. Escultura, videoarte, som e ja envolve outros campos porque cai na questão da música
e da poesia, e a relação das artes gráficas, as colagens digitais e gravuras.
a proposta foi deixar que as coisas fossem acontecendo e descobrir se essa ligação é forte o suficiente pra
sustentar essa ligação com meu trabalho e o que é que vai abarcar tudo isso, o fato de eu estar chamando
isso de performance é o suficiente pra abarcar essas coisas que to vivendo? há esse espaço pra curadoria?
procedimento póstumo assim de montar esse trabalho depois? ficam aí essas questões desse momento.

"Bom agora o que fazer é que eu vou separando então essas anotações
eu vou ter que fazer uma anotação de pontos chave de coisas que vão acontecendo
e já vou separando essas Que vão rolando em essas várias sessões. _ que me disseram
são as conversas que já aconteceram algumas na verdade né? Eu vou ter que refazer o
registro delas mas tipo já aconteceram algumas e vou fazendo pa pa pa pa pa separando
em sessões nessas sessões né que me o que me disseram eh o que encontrei que é ótimo
também eh o que _ que me disseram, o que encontrei, o que você vai precisar é o que
você não vai dar pra ir colocando coisas lá que você vai precisar por mais que eu vá
utilizar isso fazer essa separação depois assim né mas já dá pra ir separando o que me
disseram são as conversas que me dá uma olhada nisso Eh o que encontrei vai ser mais
fácil de fazer e o que botei pra fora e o que eu te digo que eu te digo na verdade talvez
seja o último sessões pra construir porque ele é meio que essa voz do curador assim né?
Do narrador _ voz do narrador é a voz do curador assim né? Então na verdade a medida que
eu for eu vou elencar então os pontos chave do de coisas que eu vou estar retratando
em obras né? Que vão meio que delimiar essa linha do tempo das coisas que foram acontecendo
Então tá tem isso aí delineando esses pontos chave hoje eu vou saber as coisas que
eu preciso fazer em relação a o que eu pus pra fora E declaro né? A lista do que encontrei
que é tipo enorme eu já posso ir separando também tipo e separando isso num arquivo assim né?
Então tenho essa tarefa pra fazer começar a editar o livro né? Aí a medida que isso for acontecendo
eu também posso ter já um arquivo da da separação dos dos que você vai precisar mas esse o que você
vai Precisar ele é não tem muitos que vão ser produzidos enquanto tiver fazendo daí a curadoria
dessas paradas assim né? Então eu vou ter esse material bruto e vou fazer uma curadoria dessas
paradas tipo hoje O fucking livro dá-lhe porra vamos só vamos"

Surgiu o livro, e agora?

Audios mandados para mim mesmo em 23 de setembro

A construção da nossa percepção da
presença do outro se dá pelos pequenos detalhes
os trejeitos, comportamentos e atitudes
mas por quem de fato a pessoa aparenta ser
são por essas coisas que a gente se encanta,
se apaixona, se sente confortável como em nenhum
outro lugar

Dai chega de pensar nisso e tenho que começar a organizar

2.4 Categoria: Notas Conceituais

Formato predominante: texto híbrido (corrido, listas, diagramas, mapas mentais)
Função declarada: reflexão metodológica | registro de hipóteses | organização de leituras
Critérios de retenção: impacto teórico imediato | utilidade prática | contaminação afetiva

Características técnicas:
Produção irregular (aulas, leituras, conversas, deslocamentos)
Forte presença de nomes próprios, esquemas, setas e conectores
Mistura de linguagem acadêmica, poética e diarística
Estrutura inacabada, porosa, aberta a retomadas posteriores

Status do conjunto: parcialmente indexado | disperso em cadernos, arquivos digitais e mensagens

Subfunções identificadas: mapeamento conceitual | hipóteses de método | rastros de leitura

Observação do Arquivista: notas conceituais não visam sistematização definitiva. Operam como rastros de pensamento em trânsito, posteriormente retomados e reorganizados.

2.4.1 - Descrição:

As notas conceituais formam o núcleo mais híbrido da coleta. Diferentemente das anotações poéticas e dos registros diarísticos, sua função é explicitamente voltada ao campo da pesquisa: registrar ideias, hipóteses, conceitos em formação. No entanto, esses registros não se apresentam como fichamentos sistemáticos ou resumos acadêmicos. Eles emergem em momentos dispersos — durante uma leitura, em uma aula, em conversas informais ou mesmo em deslocamentos — e carregam o traço da urgência, da necessidade de não perder um pensamento que se manifesta no instante.

A escrita aqui não se organiza de modo linear. Muitas notas aparecem em forma de listas de palavras, diagramas esquemáticos, mapas conceituais ou fluxogramas improvisados. Outras se aproximam de textos corridos, mas ainda assim fragmentários, contaminados por imagens poéticas ou observações diarísticas. Essa porosidade não é defeito, mas característica: evidencia a dificuldade de compartimentar teoria e prática, racionalidade e sensibilidade durante o processo.

As notas conceituais operam como dispositivos de contaminação. Um trecho de leitura pode se misturar a uma lembrança pessoal; uma hipótese metodológica pode ser atravessada por uma frase poética. Cada registro é uma dobra em que pensamento e afeto se encontram, configurando um espaço de escrita instável. Nesse sentido, não são documentos de certeza, mas rastros de pensamento em trânsito — marcas de um processo que ainda não se fixou.

Do ponto de vista da pesquisa, esse material evidencia como o método não é algo previamente dado, mas continuamente construído. Cada nota é uma tentativa, uma hipótese, um esboço que poderá ser retomado ou abandonado. Quando posteriormente reunidas no arquivo, configuram um campo móvel de pensamento, em que conceitos não aparecem apenas como conteúdos estudados, mas como elementos atravessados pela própria experiência da pesquisa.

2.4.2 - Amostras:

Projeção vitalista
subjetividade projetada
Um signo é uma forma física de algo que não é (Umberto Eco)
cada vez que a pintura resolveu testar seus limites houve uma revitalização

A infelicidade do século

Limite da sensibilidade impositiva na arte
O meio como ponto zero
Broothaerz: A ficção revela a verdade e aquilo que ela esconde
a o que estamos respondendo agora?
...
filosofia pop, Deborah Danowski

Espelho como janela para lembranças/memórias/ideias
Espelho refletindo a pintura da "mulher grávida"
Dentro do espelho há uma moldura para a pintura/ideal
O espelho fica alto, na altura do busto, inclinado na diagonal pra baixo

Performance em Jutta Koether
Porque não houve grandes artistas mulheres - Texto
Textos sobre Robert Smithson - Antônio Ewbank

Espacialidade das formas é em vídeo. Colocação do título é um trabalho com as legendas dos trabalhos na exposição

Talvez um jogo de palavras como: "te digo te conto" em um trabalho que é uma legenda. Solta em uma parede
. Desperta a dúvida de que o trabalho seja a parede, ou o espaço, na verdade é um jogo da legenda.

Que se entrega pelo título de fato

Um trabalho que são os reenquadramentos da foto da cortina e a foto. Falando sobre reenquadramento
ao ser colocado em série, sequencial, montagem, trajeto, narrativa.

Acho que muito mais do que pensava meu trabalho é sobre narrativa

O funcionamento dos conceitos enquanto operadores nucleares dos meus trabalhos/dessa natureza é de uma micro narrativa

É possível então potencializar isso na exposição

Acho que muito mais do que pensava meu trabalho é sobre narrativa

O funcionamento dos conceitos enquanto operadores nucleares dos meus trabalhos/dessa natureza é de uma micro narrativa

É possível então potencializar isso na exposição

É possível aplicar um kishotenketsu ???

Minha pira com espacialidade das formas geométricas já é sobre reframing. Assim como a colocação de títulos póstuma. Pensar trabalhos que exponham isso. Como dizer isso no trabalho e não em um texto sobre

Espacialidade das formas é em vídeo. Colocação do título é um trabalho com as legendas dos trabalhos na exposição

Repetição de procedimentos em diferentes linguagens

as vezes se comunicar por exemplos não é o bastante

(tradução estética sobre quando a ação deve ser tomada de forma assertiva para resolver algo)

2.5 Categoria: Recortes de Textos

Formato predominante: citações alheias (livros, entrevistas, artigos, mensagens)
Função declarada: companhia conceitual | ressonância afetiva | disparo poético
Critérios de retenção: trechos destacados por impacto subjetivo, não por sistematicidade

Características técnicas:
Captura em múltiplos suportes (fotografia, transcrição manual, envio por mensagem)
Ausência de método de fichamento | predominância da intuição
Fragmentos curtos, recortados de seus contextos de origem
Forte contaminação entre escrita alheia e prática do artista

Status do conjunto: disperso | parcialmente catalogado | disponível a novas montagens

Subfunções identificadas: companhia teórica | espelhamento poético | ativação fragmentária

Observação do Arquivista: recortes não devem ser confundidos com citação acadêmica. São resíduos afetivos de leitura, deslocados de seus contextos de origem e reinscritos como matéria da pesquisa.

2.5.1 - Descrição:

Os recortes de textos compõem uma camada singular do arquivo: não são de minha autoria, mas atravessam o processo e passam a conviver com minha própria escrita. Cada fragmento destacado de um livro, entrevista ou artigo não obedece necessariamente a critérios de relevância acadêmica ou coerência teórica; sua seleção é guiada pelo impacto imediato, pela ressonância afetiva que produz no instante da leitura. O gesto não é sistemático, mas intuitivo: trata-se de um corpo em escuta que reconhece no texto alheio algo que vibra com sua própria experiência.

A forma de captura é igualmente heterogênea. Alguns trechos foram fotografados diretamente das páginas físicas; outros, transcritos em cadernos ou enviados como mensagens rápidas para mim mesmo. Não há uniformidade, apenas urgência em não deixar escapar o que foi sentido. Esses fragmentos chegam posteriormente ao arquivo como restos deslocados de seus contextos originais para operar em outro regime de leitura.

É importante ressaltar que esses recortes não funcionam como fundamentação teórica no sentido convencional. Eles não são provas, mas presenças; não são garantias, mas disparadores. Inseridos no fluxo da pesquisa, tornam-se imagens conceituais, disponíveis para serem reativadas em outros momentos, em outras montagens. Cada citação é menos um argumento e mais um espelho: um modo de reconhecer no outro uma voz que já ressoava em mim.

Nesse sentido, os recortes de textos revelam o caráter poroso do arquivo: sua abertura para aquilo que não foi escrito por mim, mas passa a participar de suas relações. Funcionam como companhia teórica e poética, como diálogos silenciosos que acompanham o percurso. O texto do fragmento é preservado; o que se desloca é seu contexto. Retirados de uma relação e inseridos em outra, esses recortes podem adquirir novas ressonâncias e operar como matéria de montagem.

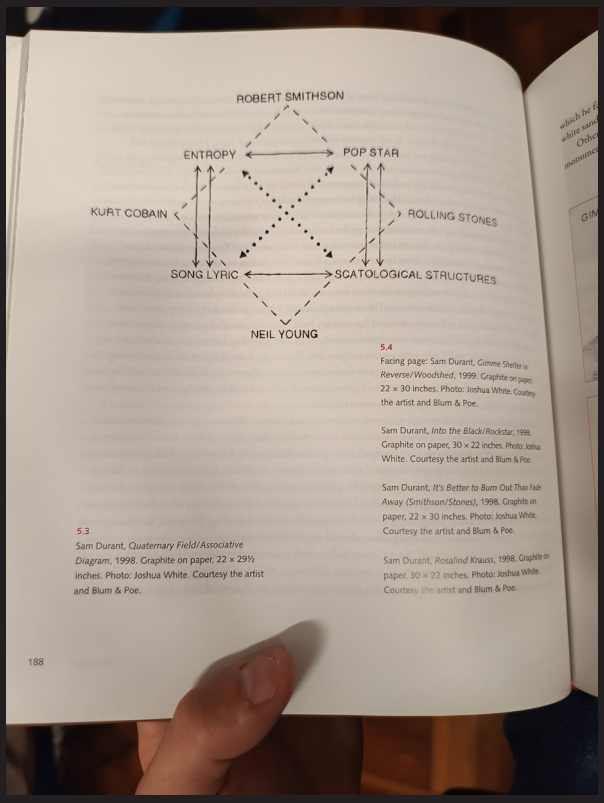
2.5.2 - Amostras:

"The most spiritual men, as the strongest,
find their happiness where others would find
their destruction: in the labyrinth,
in hardness against themselves and others,
in experiments. Their joy is self-conquest...
Difficult tasks are a privilege to them;
to play with burdens that crush others, a recreation."

Friedrich Nietzsche

"...In service to the audience, they have to come last. The thing that the audience wants is the best thing they can get. If we are trying to make it for them, it won't be the best thing they can get, it will water it down. The process of making something for someone else undermines it."

rick rubin



2.6 Categoria: Falas Escutadas

Formato predominante: transcrições rápidas (fragmentos de conversas, aulas e falas cotidianas)
Função declarada: captura de fragmentos orais | registro de encontros efêmeros | memória da escuta
Critérios de retenção: ressonância poética imediata | deslocamento perceptivo | fulguração do detalhe

Características técnicas:
Registro em aplicativos de celular (anotações instantâneas)
Fragmentos incompletos, descontextualizados, com identificação variável de autoria
Notação rápida, com falhas sintáticas e cortes abruptos
Ausência de intenção documental ou comprobatória

Status do conjunto: instável | disperso | não sistematizado

Subfunções identificadas: índice de encontros fortuitos | inscrição da oralidade no arquivo | reverberação do banal

Observação do Arquivista: estas falas não constituem entrevistas nem depoimentos. São fragmentos de oralidade retidos em diferentes situações da vida cotidiana e posteriormente reunidos no arquivo.

2.6.1 - Descrição:

As falas escutadas constituem a camada mais volátil do arquivo. Diferentemente das anotações poéticas, que emergem de um impulso interno, ou dos recortes de textos, que provêm de uma leitura concentrada, aqui trata-se de fragmentos ouvidos em situações cotidianas – conversas, aulas, encontros ou deslocamentos. São palavras soltas, frases incompletas, observações que, por alguma razão, suspenderam meu fluxo de atenção.

O registro dessas falas acontecia quase sempre de forma imediata, em aplicativos de celular. Não havia tempo para elaborar; a urgência era apenas não perder a fulguração do instante. Por isso, os fragmentos chegam truncados, interrompidos, às vezes reduzidos a uma única expressão. O que importa, porém, não é a completude da fala, mas sua irrupção: o momento em que o banal se converte em rastro poético.

A identificação dessas falas não é uniforme. Algumas foram registradas com nome ou indicação de contexto; outras permaneceram anônimas. Não havia intenção de produzir entrevistas, depoimentos ou documentação das pessoas que falavam. O que era retido era o fragmento: aquilo que, no encontro, produzia ressonância. Há, nesse gesto, uma ética da escuta: recolher sem reivindicar posse, preservar sem pretender totalizar. Cada fala anotada é testemunho de um encontro efêmero entre o corpo em estado-coletor e outras vozes do mundo.

Ao serem reunidas no arquivo, essas falas funcionam como pequenas colagens textuais involuntárias. Uma frase ouvida pode reverberar com uma anotação poética ou dialogar com um recorte de livro, gerando constelações de sentido que só se tornam visíveis no gesto posterior de montagem. Nessa rede, o fragmento oral deixa de operar apenas como vestígio de uma situação específica e passa também a funcionar como operador estético, deslocando a atenção para o detalhe que escapa.

Assim, as falas escutadas inscrevem no arquivo uma dimensão de oralidade interrompida, uma língua fragmentária que não se deixa estabilizar. São restos de vozes, presenças ausentes que, ao serem anotadas, adquirem densidade inesperada. Ao final, o que fica não é a narrativa completa de uma conversa, mas a memória de uma escuta: a lembrança de que o mundo fala por frestas, e que o gesto de coletar é também o gesto de sustentar essas frestas abertas.

2.6.2 - Amostras:

A arte é um pouco isso, um tijolo que a gente tropeça, que causa esse deslocamento que faz a gente entender o mundo -paulo reis

O imprevisível é parte essencial Duma prática de liberdade. Curadora do pare pegue

O artista tem essa sensibilidade de baixar msm. Pajé etc
Washington Silveira, viver o dia carpe Diem, witman daí tem essa coisa do poeta, viver o dia, esse dia vai ser extraordinário, vamos lá
Essas opções é estár vivo e estar fazendo. Hora de reafirmação de artista, hora de criar

Amanda machado me contando sobre a vida
e nós sermos como aqueles cubos dentro de cubos como prismas. que a vida vem, reflete por um lado passa pelo outro. Penso nisso vendo que somos como objetos geométricos, ao passo que a experiência é traduzida ao passar por nós.

Cada vez que a gente se apresenta a gente tá apresentando um pensamento, a gente tá apresentando um trabalho. André severo

E esse momento aqui? ele entra no trabalho também? Professora Carina Weidle me perguntando sobre minha pesquisa em sala de aula.

3.0 Encerramento – Arquivo

Seção: Considerações finais sobre a coleta
Função: síntese e fechamento
Status: aberto à reorganização

Observações: este documento não corresponde à totalidade dos materiais recolhidos durante a ação. Apresenta uma seleção organizada a partir dos vestígios da coleta.

Pontos de fechamento:

A coleta consolidou-se como método, gesto e linguagem.

A coleta foi finalizada. O arquivo permanece aberto.

Fragmentos funcionam como operadores estéticos e políticos, não como provas.

A organização do arquivo é provisória: cada reorganização pode abrir novas constelações de sentido.

O arquivo não prolonga a coleta. Retorna aos seus vestígios.

3.1 Observações:

O arquivo aqui apresentado é constituído a partir dos vestígios de uma coleta já finalizada. Cada fragmento reunido – imagem, anotação, recorte, fala – permanece disponível para novas montagens e deslocamentos. A natureza deste arquivo não é conclusiva; é parcial, provisória. Ele não estabiliza definitivamente os materiais que reúne. Permanece aberto à reorganização.

A coleta de coisas e coisinhas, compreendida como procedimento artístico, mostrou-se não apenas como técnica de retenção, mas como prática de atenção radical e política do detalhe. Cada registro recolhido não é documento estático, mas operador poético: abre fissuras no cotidiano, prolonga instantes, reinscreve o banal como campo de pensamento. O arquivo, nesse sentido, não é espelho da experiência. É uma reorganização posterior de seus vestígios em chave fragmentária, alegórica, instável.

Concluir esta parte significa também reconhecer um encerramento. A ação duracional terminou. A coleta foi finalizada. O que permanece são seus vestígios e as relações que podem ser produzidas entre eles. O arquivo não cresce pela continuidade da coleta, mas pode se transformar quando seus fragmentos são retomados, deslocados e reorganizados.

Assim, a Parte 2 afirma a coleta de coisas e coisinhas como procedimento metodológico e estético e apresenta uma organização possível dos materiais produzidos durante a ação. O que se apresenta não é a totalidade do vivido nem sua restituição. É um arranjo parcial. Um conjunto de fragmentos colocado em relação. Aberto a outras leituras.

Status: transitório.

Arquivo permanece aberto.

Fragmentos ativos.

Coleta finalizada.

Status: transitório.

Arquivo permanece aberto.

Fragmentos ativos.

Coleta finalizada.

Status: transitório.

Arquivo permanece aberto.

Fragmentos ativos.

Coleta finalizada.

Status: transitório.

Arquivo permanece aberto.

Fragmentos ativos.

Coleta finalizada.

Status: transitório.

Arquivo permanece aberto.

Fragmentos ativos.

Coleta finalizada.

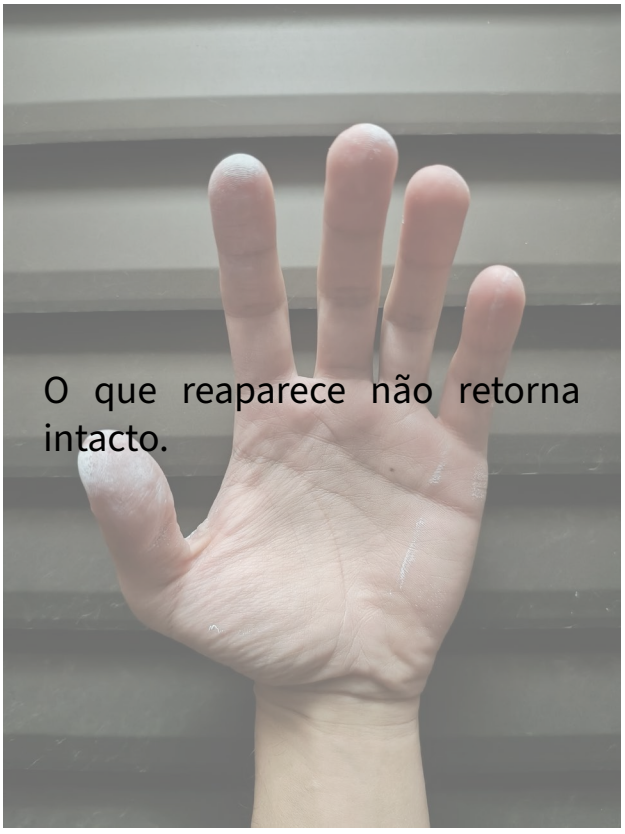
Considerações finais II

O arquivista concluiu as suas atividades.

Interlúdio III

Houve mudança de estado.
Não de forma abrupta.
Durante mesmo e concomitantemente.
O artista emergiu.

Caderno 3: Reaparecimentos



6 Meses

2025
díptico / instalação
linóleo-gravura, matriz perdida e tempo; cubo de linóleo, matriz e tempo
gravuras na parede: 85 × 175 cm
cubo: 3,5 × 3,5 × 3,5 cm







Apresentado em:
Memória das coisas, exposição coletiva de alunos do PPGAV/UNESPAR
Sala de exposições Leonor Boterri, EMBAP/UNESPAR, Curitiba, 2025.

Maquinarias do corpo, exposição do CUBIC 5 / Bienal de Curitiba
Galeria Laila Tarran FAP/UNESPAR, Curitiba, 2026.

Durante seis meses, uma nova marca foi realizada diariamente sobre uma das seis faces de um pequeno cubo de linóleo. A cada semana, o estado da matriz era transferido para uma folha de papel, formando ao final um conjunto de vinte e quatro impressões.

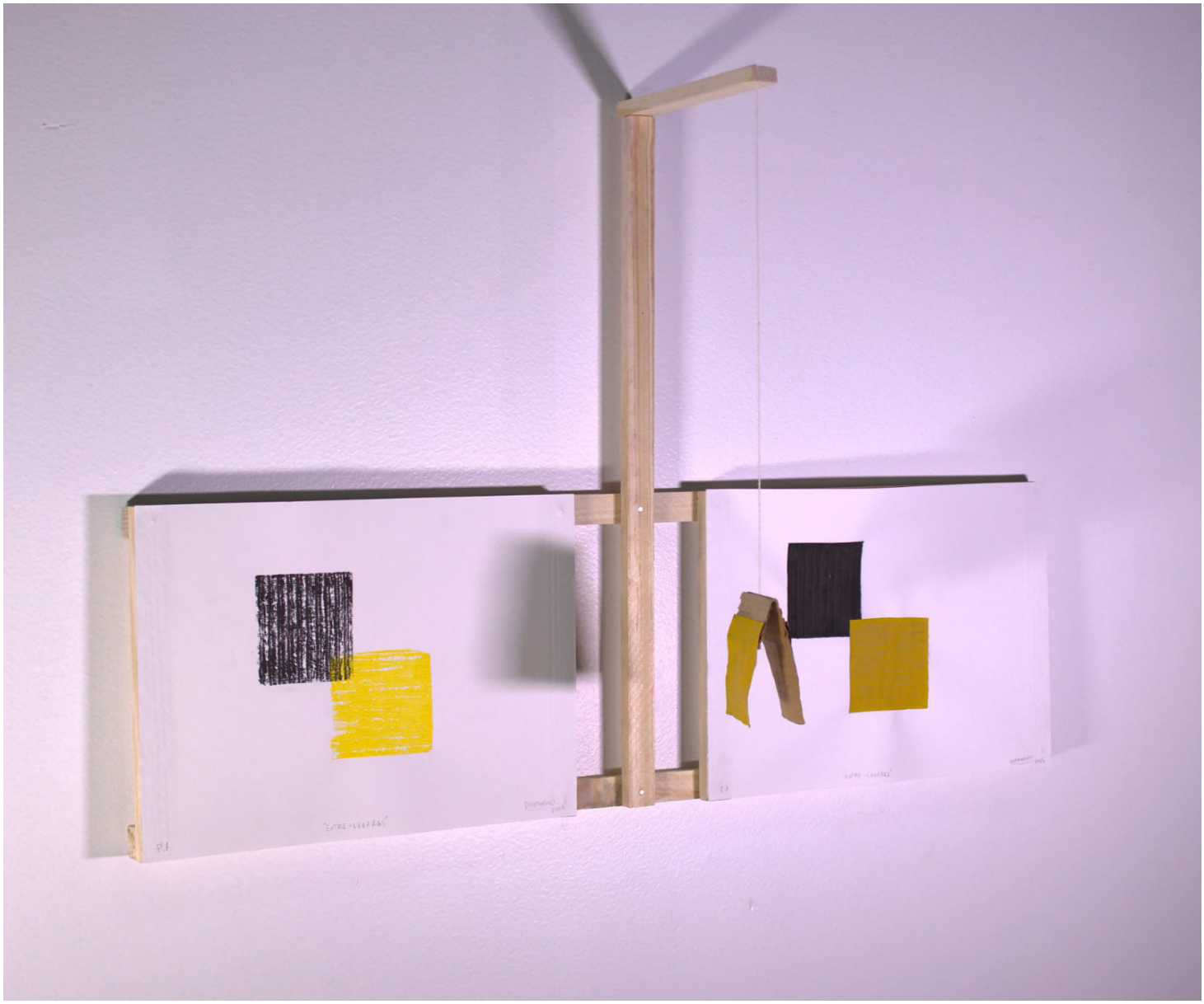
O procedimento foi definido antes de seu resultado: seis meses, uma marca por dia, uma impressão por semana. A regra permanecia estável enquanto a superfície do cubo se transformava.

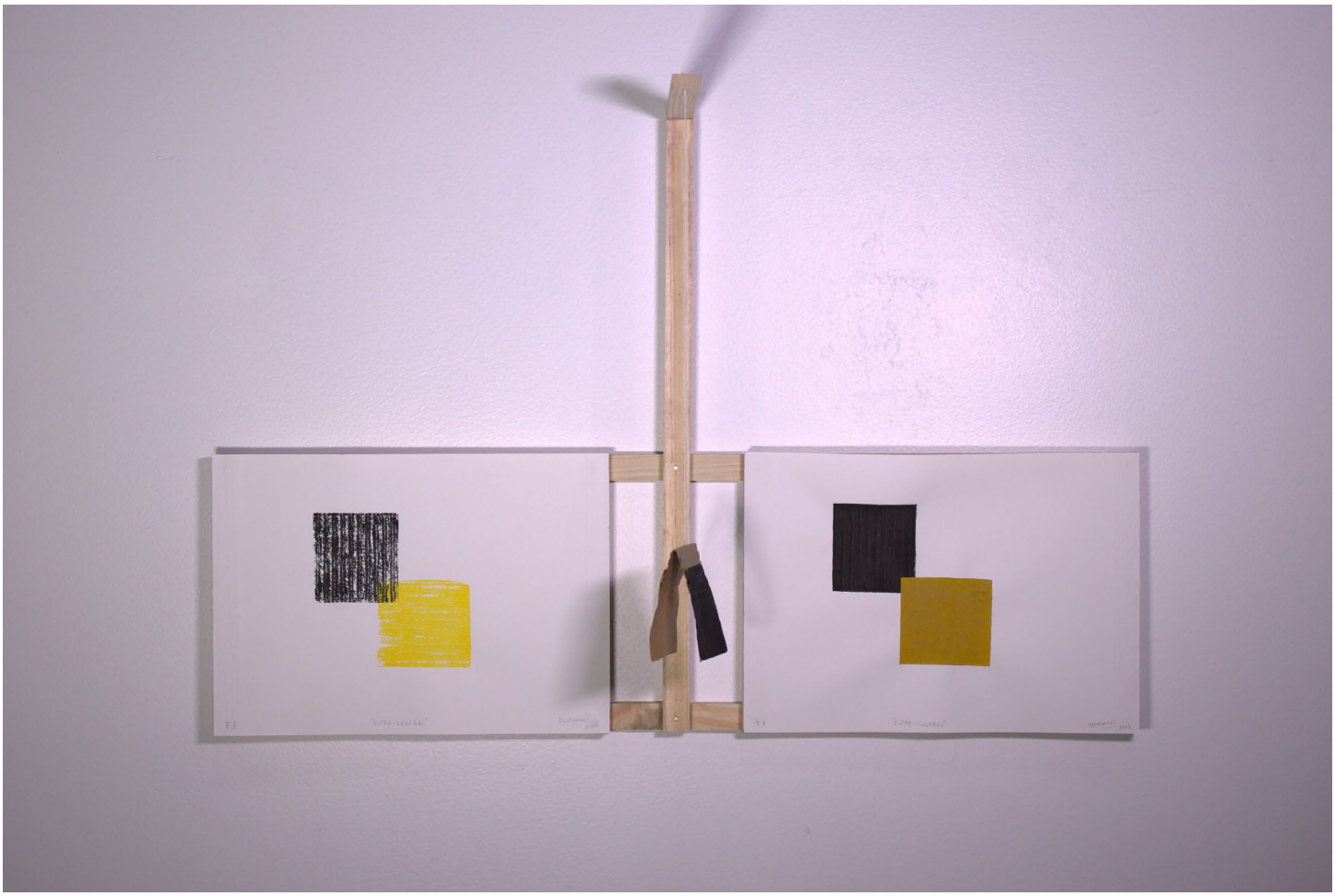
Cada impressão conserva um estado que já não pode ser recuperado. O cubo apresentado junto às gravuras corresponde apenas à condição final da matriz. Entre as folhas e o objeto permanece a duração que os produziu.

Desenvolvido durante a ação de um ano, Seis Meses não funciona como ilustração do estado-coletor. Ele condensa, em outra escala, algumas questões que atravessavam a pesquisa: duração, inscrição, repetição, transformação e perda.

Entre-lugares

2025
gravura, colagem, escultura em madeira e papel
70 × 21 × 20 cm





Apresentado em:
LIMITE, exposição coletiva do grupo ZÆBRA
Galeria Ponto de Fuga, Curitiba, 2025.

Entre-lugares começou com experimentos de impressão com matrizes de papelão. A gravura passou à colagem e, posteriormente, à construção de uma estrutura de madeira que desloca a imagem da parede para o espaço.

Duas folhas permanecem lado a lado. Entre elas, uma estrutura vertical sustenta um pequeno elemento dobrado por um fio. Gravura, colagem e escultura continuam reconhecíveis, mas passam a agir juntas.

O trabalho surgiu durante o mesmo período da ação duracional, embora não derive diretamente de um item específico da coleta. Sua relação com a pesquisa se dá pelas operações que mobiliza: passagem entre linguagens, convivência entre estados diferentes e transformação pela aproximação entre formas.

O “entre” do título não indica uma posição a ser superada. É justamente o lugar em que o trabalho permanece.



Insistência ou A caminho de um lugar

2026
díptico
gravura, pintura e assemblagem sobre papelão
30 × 42 × 2,5 cm (cada)

Apresentado em:
Território Gráfico, exposição coletiva do grupo ZÆBRA
Galeria Proex/UEPG, Ponta Grossa, 2026.



Insistência ou A caminho de um lugar é composto por duas peças construídas a partir de procedimentos sucessivos sobre papelão. Sem uma matriz fixa, gravura, pintura e assemblagem se acumulam ao longo do fazer.

Em ambas as peças, um pequeno quadrado branco permanece preservado. Ao redor dele, o plano recebe impressões, manchas, tinta e outras intervenções. O campo cresce à medida que a direção ganha forma, e a forma se dá na insistência.

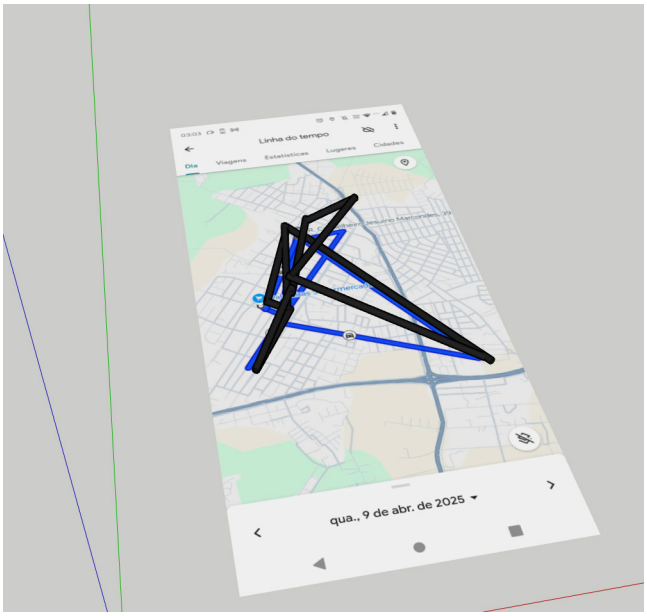
As duas peças partem do mesmo modo de operar, mas chegam a configurações diferentes. O díptico aproxima essas variações e mantém visível a repetição do procedimento.

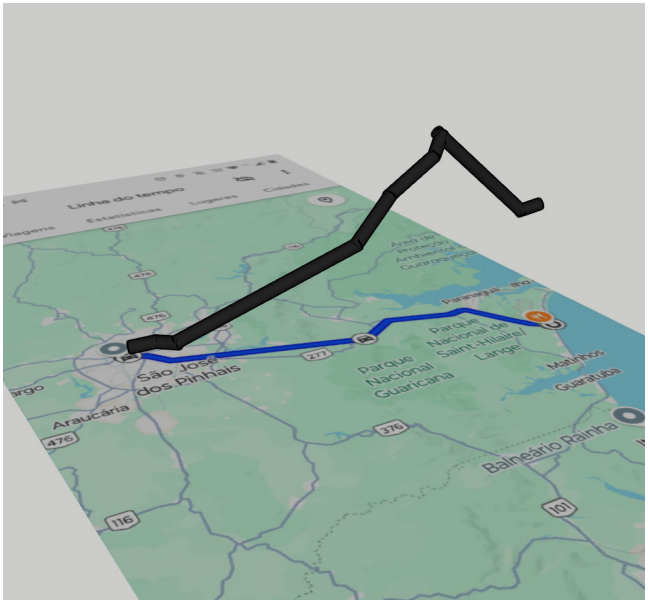
Na pesquisa, o trabalho retoma a atenção sustentada, o acúmulo e a permanência como modos de fazer.



Caminhos

2026
modelagem 3D de projeto escultórico a partir de trajetos registrados durante a ação duracional
dimensões variáveis
em desenvolvimento





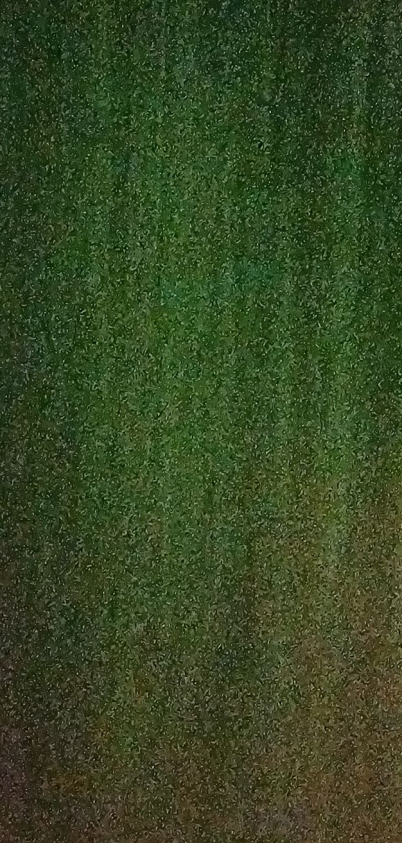


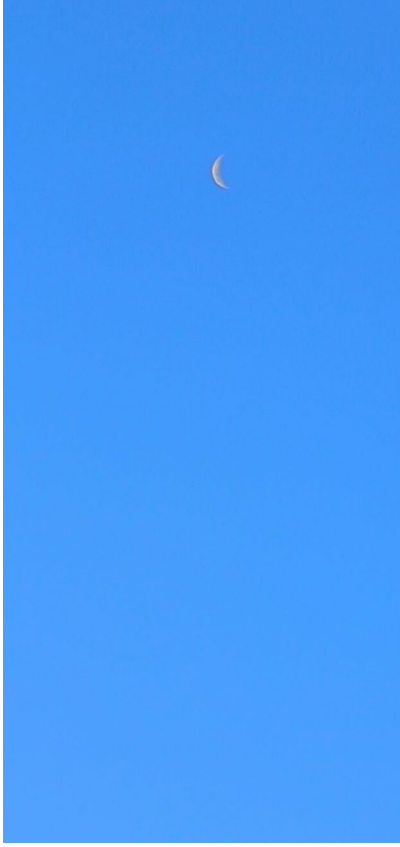
Caminhos parte de trajetos realizados por mim durante a ação duracional e registrados por aplicativos de geolocalização. Esses registros são retomados como matéria para um trabalho tridimensional.

A linha do trajeto é retirada do mapa e convertida em estrutura no espaço. Um deslocamento cotidiano, antes registrado como percurso, reaparece como forma escultórica.

Cada peça parte de um caminho específico. A passagem para o volume não busca precisão cartográfica; conserva a configuração do trajeto enquanto altera sua escala, materialidade e relação com o espaço.

Na pesquisa, Caminhos trabalha diretamente com um vestígio da ação: o registro do corpo em deslocamento. Ao transformá-lo em volume, o projeto faz o percurso reaparecer sem restituí-lo como foi vivido.





1 ano, decaimento das memórias

1 ano, decaimento das memórias
vídeo / proposição instalativa
fotografia, vídeo e som
em desenvolvimento

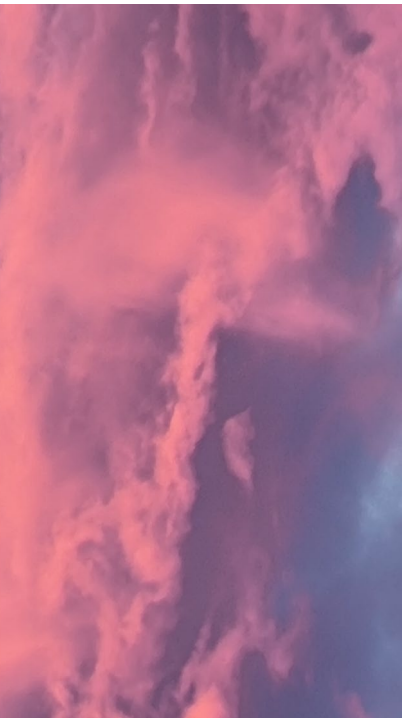
O vídeo reorganiza fotografias do arquivo em uma sequência rápida e repetitiva. As imagens aparecem, desaparecem e retornam.

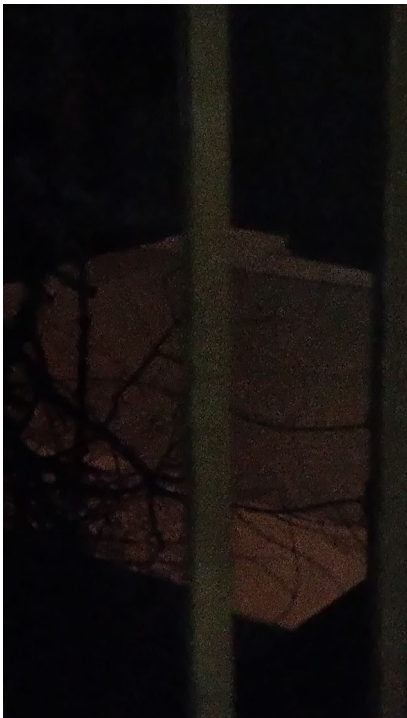
A cada repetição, porém, o material é submetido a transformações. Ruídos, perdas, apagamentos e alterações passam a se acumular.

O arquivo é colocado novamente sob a ação do tempo.

Aqui a repetição desgasta os vestígios. Aquilo que retorna não coincide completamente com aquilo que havia aparecido antes.

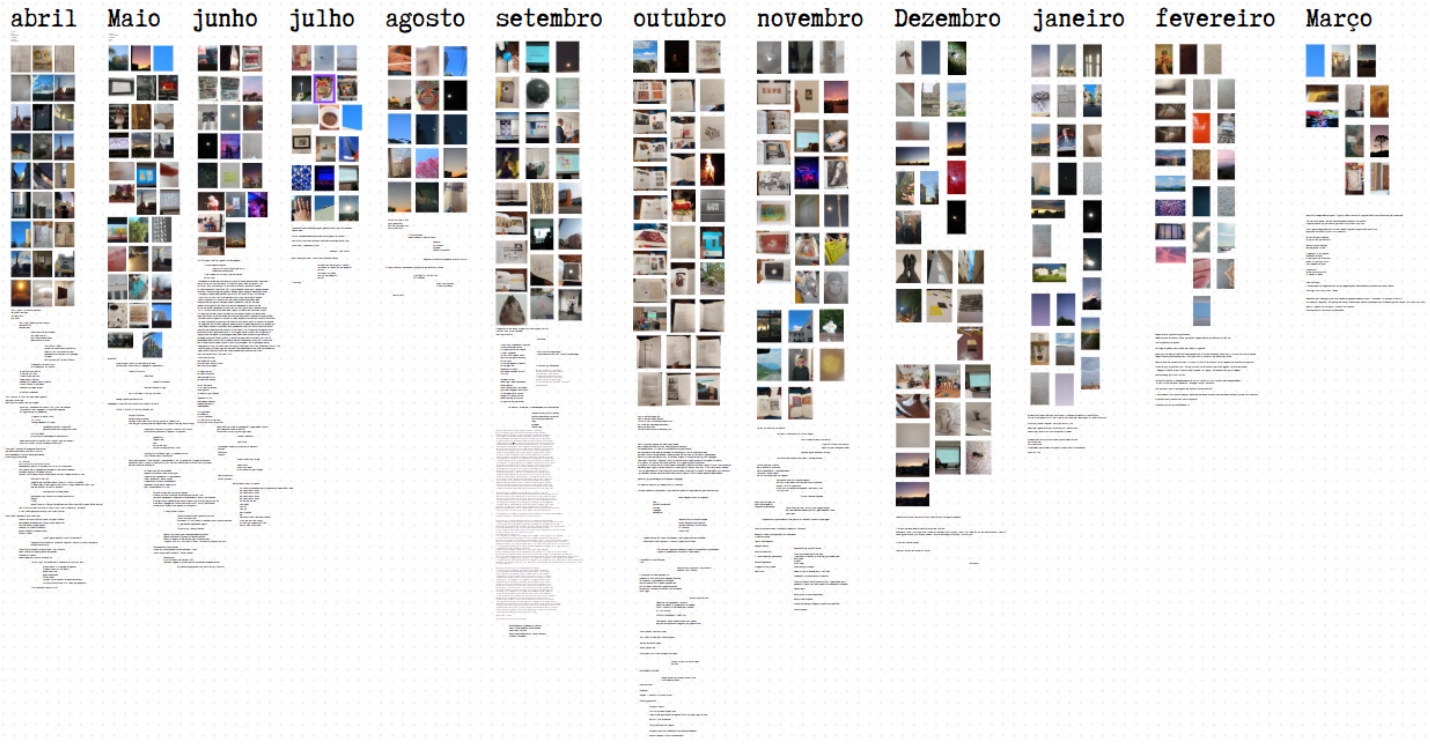
A obra permanece em desenvolvimento, especialmente em relação à apresentação no espaço.

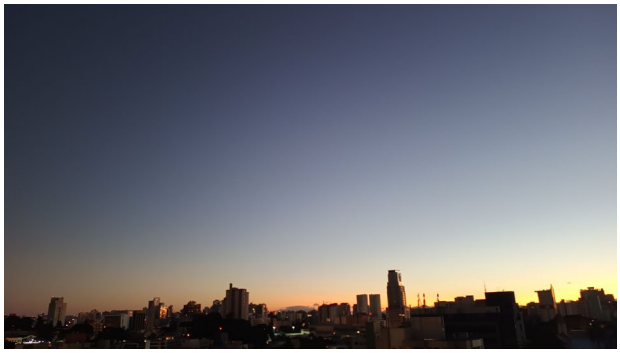




O que veio até mim

projeto de instalação
fotografia, texto e materiais de arquivo
dimensões variáveis
em desenvolvimento







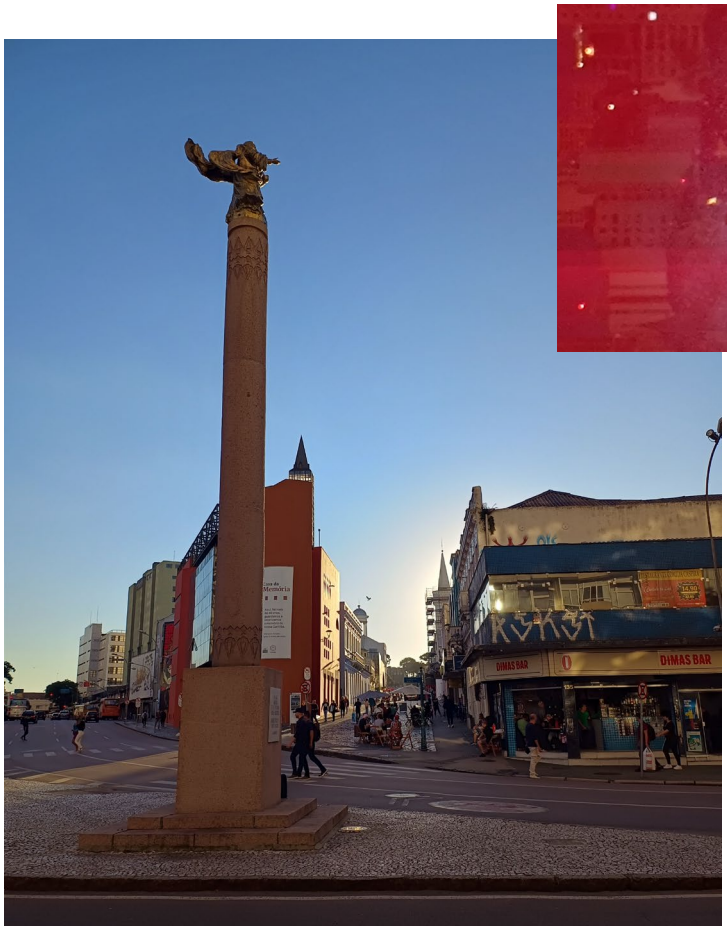
O que veio até mim parte do retorno ao arquivo constituído depois da ação duracional.

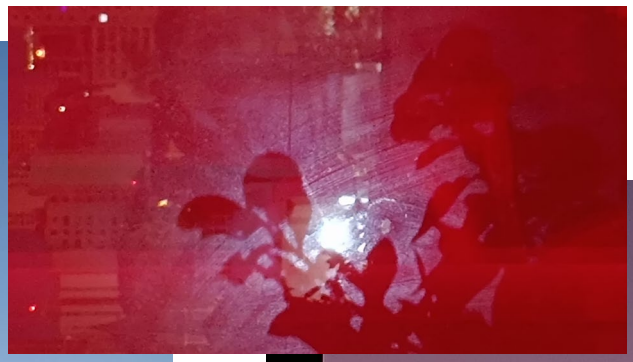
Fotografias, mensagens, anotações, transcrições e outros vestígios são aproximados segundo os meses em que apareceram, formando uma linha do tempo irregular. Alguns períodos acumulam materiais; outros apresentam lacunas.

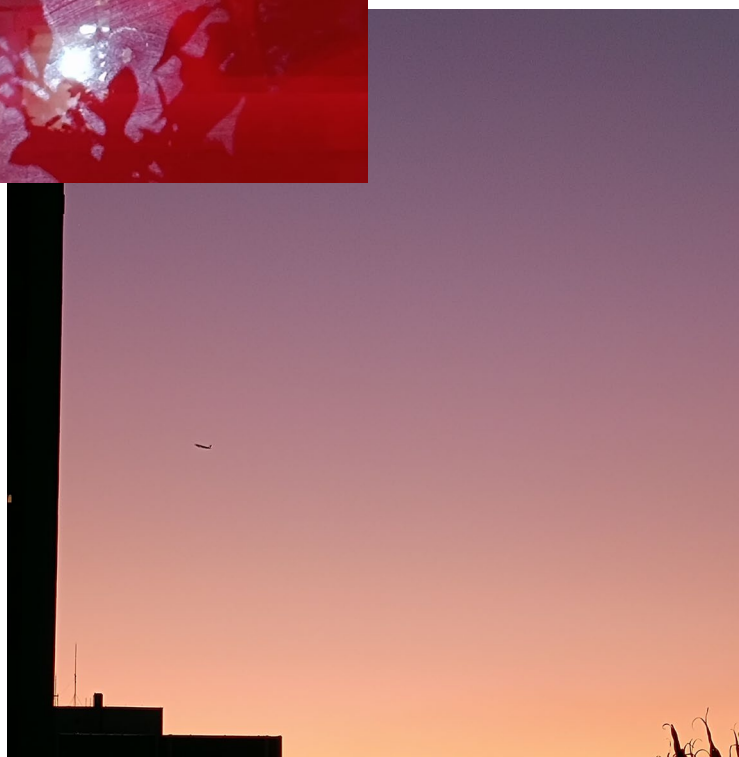
A proposta não procura reconstruir integralmente o ano vivido. Aquilo que permaneceu já passou por escolhas, perdas, memória, transcrição e montagem.

O trabalho permanece em desenvolvimento. Sua forma instalativa prevê que essa cronologia possa ocupar o espaço em diferentes densidades e escalas, permitindo que relações entre acontecimentos distantes apareçam sem transformar o arquivo numa narrativa contínua.

O arquivo reaparece como matéria de montagem.







Aquilo que veio até mim continua seu
percurso ao encontrar outras pessoas.

Considerações finais

O estado-coletor foi temporariamente desligado.
O arquivista encerrou suas atividades.
O artista não concluiu suas atividades.
O artista segue consultando os arquivos.
O corpo-arquivo segue em movimento.

Percalços, mudanças e outros procedimentos:

A ação não começou com um sistema de coleta completamente definido. Os procedimentos foram sendo encontrados enquanto o trabalho acontecia. Essa condição fazia parte da própria aposta: sustentar uma experiência cujo percurso não estava inteiramente previsto e perceber, ao longo dela, quais modos de registro seriam possíveis.

Grande parte das coletas foi realizada por meio do celular. As fotografias eram feitas com ele, e muitas anotações eram enviadas em uma conversa de WhatsApp comigo mesmo. Quando escrevia alguma coisa em papel durante uma aula ou em outra situação cotidiana, frequentemente fotografava a página ou transferia posteriormente o pensamento para uma mensagem. Durante a madrugada, também gravava áudios para mim mesmo, alguns bastante longos, nos quais pensava em voz alta sobre a pesquisa, suas possibilidades e suas dúvidas.

Esses dispositivos não foram escolhidos previamente a partir de um protocolo metodológico. Surgiram sobretudo pela disponibilidade e pela necessidade de registrar rapidamente algo antes que desaparecesse. O celular já participava do cotidiano e, por isso, tornou-se também um dispositivo de coleta. Com o tempo, os registros passaram a incluir não apenas acontecimentos, imagens e frases encontradas, mas também minhas próprias tentativas de compreender aquilo que estava fazendo. Depois do encerramento da ação, os áudios foram transcritos e incorporados ao arquivo, passando de uma fala privada e provisória para outra condição material.

Nem tudo, contudo, foi registrado. Algumas ocorrências desapareceram antes que eu pudesse anotá-las. Outras permaneceram apenas na memória, e certas situações só ganharam importância retrospectivamente, quando uma recorrência tornou perceptível algo que antes havia passado quase despercebido. O conjunto recolhido não corresponde, portanto, à totalidade da experiência. Há nele registros, mas também lacunas, esquecimentos e perdas.

A própria intensidade da atenção não permaneceu constante durante o ano. Houve períodos com maior quantidade de fotografias e anotações e outros com poucos registros. Mudanças de rotina, emoções, dúvidas e outras circunstâncias da vida interferiam na relação com a ação. O estado-coletor não se manteve como uma condição estável e homogênea: houve momentos de aproximação e afastamento, atenção e distração, confiança e dúvida.

Essa irregularidade tornou visível um dos limites da proposta. Ao escolher uma ação aberta, sem critérios de coleta completamente estabelecidos de antemão, algumas possibilidades certamente deixaram de ser percebidas ou registradas. Hoje reconheço que outras experiências com o estado-coletor poderiam estabelecer dispositivos mais específicos, testar diferentes modos de registro ou acompanhar com maior precisão as oscilações da

atenção. Ao mesmo tempo, foi justamente no decorrer desta experiência que esses problemas se tornaram perceptíveis. Os modos de operar e os critérios de atenção não antecederam completamente o trabalho; foram também resultados dele.

Outro percalço ocorreu na própria maneira de nomear a ação. Durante parte da pesquisa, recorri ao termo performance. A aproximação permanecia pertinente como campo de referência, mas, ao longo do processo, a palavra começou a parecer insuficiente para descrever aquilo que efetivamente acontecia. A experiência não se organizava como apresentação ou evento, mas como uma prática cotidiana, silenciosa e duracional, sustentada no decorrer da vida comum. O termo ação passou então a parecer mais preciso. Essa mudança não representa abandono das referências vinculadas à performance, mas um ajuste do vocabulário produzido pela própria experiência.

A duração também precisou ser revista. Inicialmente, considerei a possibilidade de manter a ação durante os dois anos do mestrado. Ao final do primeiro ciclo, entretanto, a pesquisa começou a exigir outro tipo de trabalho. Era necessário retornar aos materiais, transcrever registros, reconhecer relações, organizar e escrever. Continuar coletando significaria permanecer no mesmo regime de atenção quando a pesquisa já solicitava outra posição. A ação e a coleta foram então encerradas, e o arquivo organizado começou a ser constituído posteriormente por meio desse retorno aos materiais.

Também a forma da dissertação passou por mudanças. Em um primeiro momento, imaginei que ela pudesse ser construída quase inteiramente a partir dos próprios fragmentos recolhidos, por meio de montagem e justaposição de textos e imagens. Essa possibilidade não se sustentou da maneira inicialmente imaginada. A necessidade de formular conceitualmente a pesquisa levou à construção de uma escrita mais direta e de uma estrutura capaz de tornar o processo legível.

A montagem, contudo, não desapareceu. Ela permaneceu como operação na maneira de organizar os cadernos, aproximar fragmentos, distinguir regimes de escrita e colocar em relação ação, arquivo e reaparecimentos. A dissertação que resulta desse percurso não corresponde ao projeto inicialmente imaginado, assim como a própria ação não correspondeu integralmente às suas primeiras formulações.

Essas mudanças não constituem acontecimentos externos ao processo. Os dispositivos encontrados, as lacunas da coleta, a oscilação da atenção, a mudança de terminologia, o encerramento da ação e as transformações da escrita fazem parte da trajetória da pesquisa. São percalços no sentido mais literal: mudanças de percurso que obrigaram a rever procedimentos, nomes e formas de apresentação.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Ana. **Mapas mentais**. Organização de Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Cosac, 2025.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira de Willi Bolle; colaboração de Olgária Chain Féres Matos; tradução do alemão de Irene Aron; tradução do francês de Cleonice Paes Barreto Mourão. 2. reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DE DUVE, Thierry. **Sobre periodização**: o que significa "pós-Duchamp"? ARS, São Paulo, v. 19, n. 42, p. 83–108, 2021.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 206–219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GANN, Kyle. **No Such Thing as Silence**: John Cage's 4'33". New Haven: Yale University Press, 2010.

HEATHFIELD, Adrian; HSIEH, Tehching. **Out of Now**: The Lifeworks of Tehching Hsieh. London: Live Art Development Agency; Cambridge, MA: MIT Press, 2009.

HIGGINS, Dick. **Horizons**: The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

JAGODZINSKI, jan. **The Excessive Aesthetics of Tehching Hsieh**: Art as A Life. In: TAVIN, Kevin; KALLIO-TAVIN, Mira; RYNNÄNEN, Max (ed.). Art, Excess, and Education: Historical and Discursive Contexts. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. p. 55–75.

JONES, Amelia. **The Artist Is Present**: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. TDR: The Drama Review, v. 55, n. 1, p. 16–45, 2011.

KERN, Keila. **Marcel Broodthaers**: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português. 2014. Tese (Doutorado em Artes Visuais – Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **Notes on the Index**: Seventies Art in America. October, v. 3, p. 68–81, Spring 1977.

LIMA, Pedro Ernesto Freitas. **Jac Leirner** – obsessão e museus. Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v. 3, n. 6, p. 293–295, 2015.

MAETERLINCK, Maurice. **Wisdom and Destiny**. Translated by Alfred Sutro. New York: Dodd, Mead, 1898.

PEREC, Georges. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The Politics of Performance. London; New York: Routledge, 1993.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123–140.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.

SCHNEIDER, Rebecca. **Performing Remains**: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. Abingdon: Routledge, 2011.

SEITZ, William C. **The Art of Assemblage**. New York: The Museum of Modern Art, 1961.

TAYLOR, Diana. **The Archive and the Repertoire**: Performing Cultural Memory in the Americas. Durham; London: Duke University Press, 2003.