


ENTRE TOPOGRAFIAS SONORAS E AÇÕES DE PERMANÊNCIA: GESTO, ESCUA E MEMÓRIA COMO ARQUIVOS VIVOS NAS ARTES

Jovani Dala¹

Universidade Federal do Espírito Santo

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.11697

¹ Artista visual e doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestre em Artes pela UFES, é Bacharel em Artes Plásticas e Licenciada em Artes, com especializações nas áreas de educação, patrimônio e paisagem. Sua pesquisa investiga gesto, escuta, paisagem sonora, memória, processos de criação e territorialidade nas artes contemporâneas. Editora executiva da Todas as Artes – Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura e integra grupos de pesquisa e coletivos artísticos voltados às relações entre arte, cultura, paisagem e território.

 jovani.bernardina@edu.ufes.br

 orcid.org/0000-0001-5038-5672

 orcid.org/0000-0001-5038-5672

Entre topografias sonoras e ações de permanência: gesto, escuta e memória como arquivos vivos nas artes

Resumo: Este artigo compreende a escuta como prática ética de atenção e permanência, analisando como memória, corpo e matéria se articulam em diferentes regimes de temporalidade nas artes contemporâneas. A partir de uma abordagem ensaística fundamentada na pesquisa em Artes, o texto examina práticas artísticas que mobilizam o gesto como operador de memória entre ação, matéria e duração. O recorte teórico articula contribuições da estética, da teoria da performance e dos estudos do sensível para discutir o gesto como forma de organização da experiência e da atenção. Ao aproximar práticas baseadas na ação performativa e na permanência material, o artigo propõe a noção de arquivo vivo como prática situada, capaz de sustentar relações sensíveis que permanecem ativas no presente. Conclui-se que a arte produz conhecimento pela reorganização das condições de atenção, percepção e permanência no espaço.

Palavras-chave: Gesto; Escuta; Memória; Arquivo vivo; Artes contemporâneas.

Between sound topographies and acts of permanence: gesture, listening, and memory as living archives in the arts

Abstract: This article understands listening as an ethical practice of attention and permanence, analyzing how memory, body, and matter are articulated through different temporal regimes in contemporary art. Based on an essayistic approach grounded in arts-based research, the text examines artistic practices that mobilize gesture as an operator of memory between action, matter, and duration. The theoretical framework brings together contributions from aesthetics, performance theory, and studies of the sensible in order to discuss gesture as a form of organizing experience and attention. By bringing together practices grounded in performative action and material permanence, the article proposes the notion of the living archive as a situated practice capable of sustaining sensory relations that remain active in the present. It concludes that art produces knowledge through the reorganization of conditions of attention, perception, and permanence in space.

Keywords: Gesture; Listening; Memory; Living archive; Contemporary art.

Entre topografias sonoras y acciones de permanencia: gesto, escucha y memoria como archivos vivos en las artes

Resumen: Este artículo comprende la escucha como una práctica ética de atención y permanencia, analizando cómo memoria, cuerpo y materia se articulan en distintos regímenes de temporalidad en las artes contemporáneas. A partir de un enfoque ensayístico fundamentado en la investigación en artes, el texto examina prácticas artísticas que movilizan el gesto como operador de memoria entre acción, materia y duración. El marco teórico articula aportes de la estética, la teoría de la performance y los estudios de lo sensible para discutir el gesto como forma de organización de la experiencia y de la atención. Al aproximar prácticas basadas en la acción performativa y en la permanencia material, el artículo propone la noción de archivo vivo como práctica situada, capaz de sostener relaciones sensibles que permanecen activas en el presente. Se concluye que el arte produce conocimiento mediante la reorganización de las condiciones de atención, percepción y permanencia en el espacio.

Palabras clave: Gesto; Escucha; Memoria; Archivo vivo; Artes contemporáneas.

Introdução

Escutar não é um gesto neutro. Entre o que se faz audível e o que permanece como fundo, ruído ou silêncio, operam escolhas que envolvem o corpo, o tempo e a atenção. Nas artes contemporâneas, sobretudo em práticas que tensionam os limites entre performance, instalação e pesquisa-criação, a escuta desloca-se da condição de função perceptiva para assumir o estatuto de postura corporal e relacional. Escutar passa a significar colocar o corpo em relação com o espaço e com os outros, sustentando uma forma de presença que envolve gesto e duração.

Essa compreensão aproxima-se da noção de escuta como exposição ao mundo formulada por Jean-Luc Nancy (2014), para quem ouvir supõe uma abertura do corpo à ressonância do que o atravessa. Dialoga também com a fenomenologia do corpo desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty (2011), ao reconhecer a experiência sensível como forma de conhecimento encarnado e situado. Desta forma, compreendemos que a escuta opera como prática de atenção e relação que atravessa o corpo inteiro.

3

Quando pensada a partir desse enquadramento, a escuta desloca o gesto do campo do movimento visível para o da organização da atenção. O corpo sustenta estados nos quais o tempo se acumula, se repete e se transforma. Nesse contexto, a memória afasta-se da ideia de lembrança narrativa ou de arquivo fixo e passa a ser compreendida como processo que se produz no curso da experiência ou se deposita como rastro material no espaço e na matéria.

É nesse sentido que o gesto pode ser compreendido como um arquivo vivo, conforme proposto por André Lepecki (2006). Diferentemente dos arquivos estabilizados por registros documentais, o arquivo vivo depende da presença, da repetição e da atenção. A partir desse horizonte, o artigo propõe um campo de ressonância entre *CORPO | uma topografia sonora* (2024), de Fernando Mota, e práticas instalativas *Esqueleto: algo de concreto* (2024) e *Todos iguais* (2009) de Sheila Mancebo, nas quais o gesto se manifesta como rastro material e temporal. Sem estabelecer comparação direta, o texto investiga modos distintos de inscrição sensível da memória nas artes.

Este artigo assume a forma de um ensaio teórico-analítico, com base em uma abordagem qualitativa e interpretativa, situada no campo da pesquisa em artes. A análise desenvolve-se a partir da leitura atenta de duas práticas artísticas contemporâneas, selecionadas por mobilizarem o gesto como operador central de memória e atenção, ainda que em regimes distintos de temporalidade e materialidade. O recorte teórico articula contribuições da fenomenologia, da estética e da teoria da performance, escolhidas por sua pertinência em pensar a escuta, o corpo e a matéria como dimensões indissociáveis da experiência artística. A metodologia desenvolve os conceitos a partir do encontro entre reflexão teórica e análise situada das obras, compreendendo a escrita como parte do próprio processo de investigação.

Escutar com o corpo: gesto como campo de atenção

4

Escutar envolve o corpo como um todo e organiza relações entre atenção, espaço e tempo. Nas práticas artísticas contemporâneas, a escuta assume o estatuto de prática corporal e relacional, sustentando modos de presença atravessados por gesto e duração. O gesto, nesse enquadramento, opera como forma de organização da experiência sensível, articulando corpo, ambiente e materialidades. Ao escutar, o corpo dispõe-se em relação ao espaço e às forças que o atravessam, configurando a experiência como campo de atenção e permanência.

A fenomenologia do corpo proposta por Maurice Merleau-Ponty (2011) oferece um apoio consistente para essa compreensão, ao reconhecer a experiência sensível como condição do conhecimento. A percepção constitui uma relação situada entre corpo e mundo. O gesto, nesse contexto, participa da constituição da escuta, produzindo sentido no próprio fazer, conforme a reflexão proposta por Vilém Flusser (2014). Ao organizar a atenção do corpo, o gesto cria condições para que algo se torne perceptível, estabelecendo continuidade entre ação, percepção e espaço vivido.

Pensar a escuta como prática corporal implica também reconhecê-la como campo de escolhas. Escutar envolve decidir onde permanecer, que

relações sustentar e que ritmos acompanhar. Essas decisões não são neutras, pois configuram modos de presença e de relação com o ambiente. A compreensão do gesto como processo aproxima-se das reflexões sobre prática artística como forma de pensamento, conforme formuladas por Barbara Bolt (2004), em diálogo com abordagens que pensam o movimento e a atenção como campos relacionais em contínua constituição.

Ao assumir a escuta como prática, o tempo deixa de operar apenas como medida cronológica e passa a ser compreendido como duração vivida. O corpo sustenta estados de repetição, permanência e variação que permitem a inscrição da experiência no tempo. Essa perspectiva dialoga com os estudos sobre memória incorporada de Paul Connerton (1999) e com a concepção de duração elaborada por Henri Bergson (2010), nas quais a memória se constitui como prática corporal e temporal.

Sob essa perspectiva, o gesto pode ser compreendido como operador de memória ao sustentar a experiência no presente. A noção de arquivo vivo, formulada por André Lepecki (2006), permite compreender o corpo como campo de inscrição instável, dependente da presença, da repetição e da atenção. No campo dos estudos sonoros, Salomé Voegelin (2010) propõe compreender a escuta como prática situada e produtora de conhecimento, deslocando-a do registro técnico para o campo da experiência sensível. Essa perspectiva amplia a compreensão do gesto como forma de organização do tempo e da atenção no corpo.

Compreender a escuta a partir do gesto permite, assim, deslocar a memória do campo do registro para o da experiência. O corpo passa a ser entendido como espaço no qual a memória se produz e se conserva por meio da atenção sustentada e da permanência. Esse deslocamento conceitual prepara o terreno para a análise das práticas artísticas discutidas nas seções seguintes, nas quais gesto, escuta e memória se articulam de modos distintos, ora no tempo da ação, ora naquilo que permanece inscrito na matéria.

O corpo como território sensível

Em *CORPO | uma topografia sonora* (2024), Fernando Mota desenvolve uma prática na qual a escuta emerge do contato direto entre corpo, matéria e espaço. A instalação, concebida como obra *site specific*, foi apresentada nos espaços expositivos do Celeiro e Lagar da Quinta de Serralves, na Fundação de Serralves, no Porto, articulando arquitetura, materiais naturais e participação do público. Desenvolvida a partir de elementos recolhidos no Parque de Serralves, a obra estrutura-se como um conjunto de situações nas quais o visitante atua como agente central da experiência. O som se produz no encontro entre gesto, matéria e ambiente, tornando a escuta uma prática em ato. Essa dimensão processual torna visível um entendimento do corpo como território sensível, no qual a experiência sonora se constrói por meio de relações de continuidade entre o humano, o animal, o vegetal e o mineral (Figura 1).

Figura 1 – Fernando Mota. *CORPO | uma topografia sonora*, 2024. Frame de vídeo registrando a interação manual do visitante com elementos naturais suspensos, ativando a escuta no tempo da ação

6



Fonte: Vídeo da obra *CORPO | uma topografia sonora*, autoria de Fernando Mota, disponível no canal do artista no YouTube, em: https://youtu.be/NGKVpcx_js0?si=8oCfSezcijdDGhBS

A obra pode ser lida a partir da escuta como prática situada e produtora de conhecimento, como propõe Salomé Voegelin (2010). A escuta opera aqui como forma de relação, exigindo atenção ao que se produz no tempo do contato.

O gesto organiza essa atenção e, ao fazê-lo, torna-se parte da própria escuta. O som, nesse contexto, se constitui como processo, vinculado à duração e às condições específicas do espaço. Nos planos aproximados, o gesto revela-se como operador central dessa experiência, na qual a fricção entre corpo e matéria convoca respostas sonoras instáveis, dependentes da intensidade, do ritmo e da permanência do toque (Figura 2).

Figura 2 – Fernando Mota, *CORPO | uma topografia sonora* (2024). Frame de vídeo, detalhe da fricção entre corpo e matéria vegetal, evidenciando a produção sonora como efeito do contato e da duração do gesto

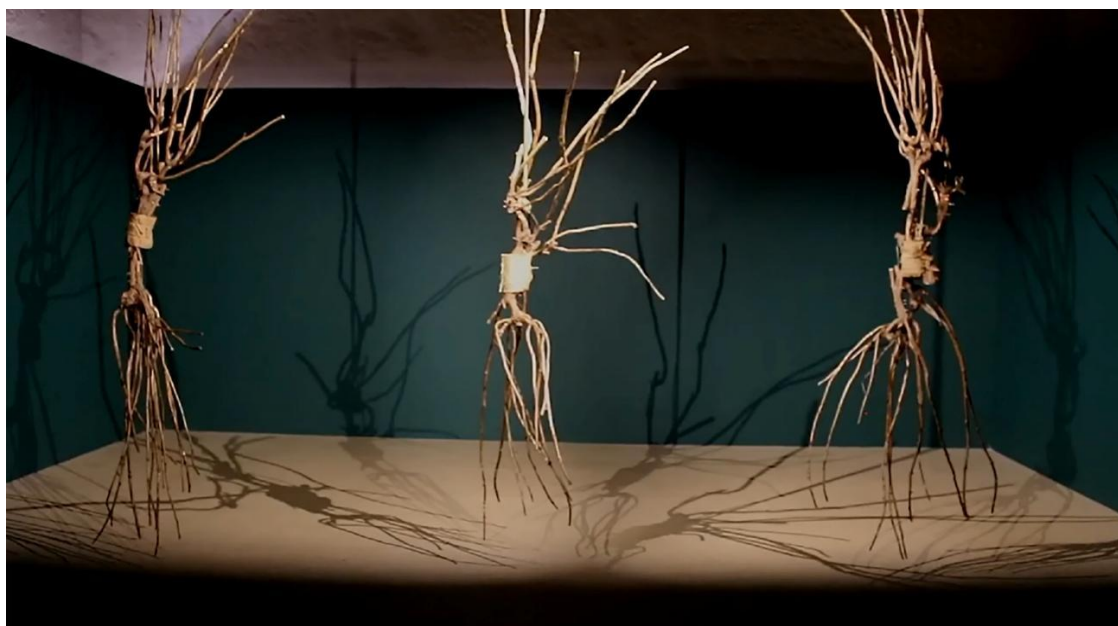


Fonte: Vídeo da obra *CORPO | uma topografia sonora*, autoria de Fernando Mota, disponível no canal do artista no YouTube, em: https://youtu.be/NGKVpcx_js0?si=8oCfSezcijdDGhBS

O corpo aparece como território sensível, no qual a experiência se dá por meio de variações de pressão, ritmo e permanência. Essa dimensão relacional aproxima-se da noção de ressonância e presença discutida por Jean-Luc Nancy (2014), ao compreender a escuta como exposição do corpo ao mundo e aos seus atravessamentos. A ação se apresenta como modo de estar no espaço, com o corpo implicado nas respostas do ambiente. A topografia, neste caso, não é apenas espacial, mas também corporal, feita de tensões e ajustes que se dão

no tempo da escuta. Essa leitura ganha força quando se considera a configuração espacial da obra, na qual as estruturas sonoras são distribuídas no espaço expositivo, projetando sombras e linhas que reorganizam a percepção do ambiente (Figura 3).

Figura 3 – Fernando Mota, *CORPO | uma topografia sonora* (2024). Frame de vídeo da configuração espacial da instalação, com esculturas sonoras distribuídas no espaço expositivo Celeiro e Lagar da Quinta de Serralves



8

Fonte: Vídeo da obra *CORPO | uma topografia sonora*, autoria de Fernando Mota, disponível no canal do artista no YouTube, em: https://youtu.be/NGKVpcx_js0?si=8oCfSezcijdDGhBS

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente quando o som é considerado em sua dimensão espacial e social, em diálogo com as reflexões de Brandon LaBelle (2006). Em Mota, o som não se separa do corpo que o produz nem do espaço que o devolve, de modo que a escuta exige acompanhar a relação entre ação, material e ambiente. A obra evidencia que o som é um acontecimento situado, dependente de uma economia de gestos que reorganiza a atenção do observador. O resultado é uma experiência em que o espaço se torna audível como campo de relação, e não como cenário.

Em conjunto, essas perspectivas permitem compreender a escuta, na obra analisada, como prática corporal que organiza a experiência no tempo e no espaço. A escuta articula gesto, atenção e presença como dimensões inseparáveis, nas quais o corpo se expõe às respostas do ambiente e sustenta

a duração da experiência. O ouvir deixa de ser uma função localizada e passa a operar como modo de estar no espaço, no qual a ação sensível reorganiza a relação entre sujeito, matéria e contexto. Assim, a escuta constitui um regime de experiência que envolve o corpo inteiro e orienta a produção de sentido no encontro com a obra.

Ao mobilizar o vocabulário da paisagem sonora, é possível aproximar o trabalho de debates inaugurados por R. Murray Schafer (2011), ainda que de forma crítica. A obra aciona microvariações e singularidades que surgem do contato, deslocando a escuta de uma perspectiva panorâmica para uma experiência situada. O que se produz é um mapeamento por fricção e permanência, no qual a topografia sonora se constrói pelo gesto em ato. Essa escolha desloca a paisagem sonora de um quadro descritivo para uma prática corporal situada. Mesmo na ausência do corpo em ação (Figura 4), a obra preserva vestígios do gesto, como se observa na disposição de elementos orgânicos no ambiente natural, que prolonga a experiência sonora para além do momento performativo.

9

Figura 4 – Fernando Mota, *CORPO | uma topografia sonora* (2024). Disposição de elementos orgânicos no ambiente natural, evidenciando a topografia sonora como procedimento espacial. Fotografia: Ricardo Raminhos



Fonte: Fundação de Serralves. Fotografia de Ricardo Raminhos. Disponível em: <https://www.serralves.pt/ciclo-serralves/corpo-uma-topografia-sonora/>

Nesse enquadramento, a topografia sonora deixa de ser entendida como mapeamento estável ou panorâmico do ambiente e passa a operar como prática situada. Ela se constrói na fricção entre corpo, matéria e duração, emergindo da ação e da permanência do gesto no espaço. O que se produz é uma configuração sensível que se transforma a cada contato e a cada repetição. A escuta, nesse processo, acompanha variações mínimas e instáveis, tornando o espaço audível como campo relacional e não como cenário previamente dado.

É a partir desse entendimento da escuta como prática situada que a obra *CORPO | uma topografia sonora* pode ser lida como campo relacional que exige a implicação do corpo no tempo da experiência. Escuta, ressonância e espacialidade emergem das condições de contato entre gesto, matéria e ambiente, organizando a experiência sensível no espaço expositivo. A análise da instalação acompanha a forma como essas relações se articulam sensivelmente no ambiente da obra.

Nesse sentido, a memória que emerge em *CORPO | uma topografia sonora* (2024) produz-se no próprio tempo da ação, como experiência corporal e relacional. A repetição e a duração fazem com que o corpo retenha a experiência como atenção, ritmo e relação com a matéria, constituindo uma forma de memória que se atualiza na prática. A obra aparece, assim, como procedimento, pois sua inteligibilidade depende da articulação entre gesto, escuta e espaço. Essa dinâmica prepara o terreno para a seção seguinte, ao permitir contrastar a memória produzida na ação com modos de permanência e inscrição material do gesto em outras linguagens.

O que permanece: inscrição, matéria e tempo

O tempo aqui não se concentra no instante da ação, mas se estende naquilo que permanece inscrito na matéria. Nas práticas instalativas de Sheila Mancebo, a relação entre corpo, matéria e espaço desenvolve-se por meio de procedimentos que tensionam repetição, equilíbrio e permanência. A artista mobiliza materiais cotidianos, estruturas tensionadas e sistemas de fixação que

tornam visíveis forças normalmente invisíveis, como peso, tração e instabilidade. Suas obras deslocam a atenção do acontecimento para os efeitos duracionais inscritos na matéria, permitindo compreender a memória como processo de sedimentação e permanência sensível no espaço expositivo.

Em obras como *Esqueleto: algo de concreto* (2024) e *Todos iguais* (2009), o que se apresenta são acúmulos, tensões e fixações que tornam o fazer legível no espaço. O corpo atua como força implicada nesses processos, reconhecível pelas marcas que permanecem. As obras se oferecem, assim, como campos de leitura nos quais a permanência material sustenta a experiência e desloca a atenção do evento para suas consequências.

Essa permanência permite compreender o gesto como forma de sobrevivência material, nos termos discutidos por Didi-Huberman (2017; 2011), quando a imagem se define menos pelo instante de produção do que por sua capacidade de permanecer operante no tempo. O fazer não se encerra na ação que o originou, pois continua a agir como inscrição que recoloca o observador diante de decisões, limites e tensões preservadas na obra. A memória, nesse contexto, emerge como insistência sensível daquilo que persiste.

Tal deslocamento conceitual do gesto para a materialidade encontra correspondência direta nas práticas instalativas analisadas a seguir, nas quais a ação se apresenta como inscrição durável no espaço. As obras aqui discutidas permitem observar como noções de rastro, permanência e agência da matéria se tornam operatórias na experiência do observador, configurando modos específicos de leitura e atenção. É nesse terreno que a análise se desenvolve, acompanhando as formas pelas quais o gesto permanece ativo na matéria.

O que se oferece à experiência é um campo relacional atravessado por forças de tração, peso e sustentação. Essa leitura aproxima-se de Ingold (2013), para quem o fazer emerge do encontro entre corpo, material e ambiente. O gesto se inscreve no modo como os materiais respondem às forças que os atravessam, produzindo variações que pertencem à relação estabelecida no espaço e não a uma intenção expressiva isolada (Figura 5).

Figura 5 – Sheila Mancebo, *Esqueleto: algo de concreto* (2024). Vista da instalação em ocupação no IPRJ, campus Nova Friburgo, evidenciando tecidos tensionados e relações estruturais com a arquitetura

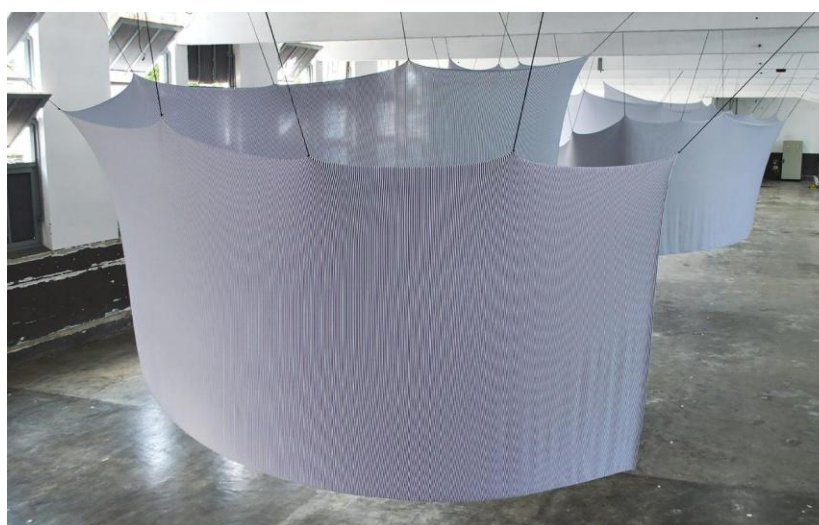


Fonte: Site oficial da artista. Disponível em: <https://sheilamancebo.com.br/exposicoes/>

A permanência dessas inscrições pode ser pensada também a partir da agência da matéria proposta por Bennett (2010). Os materiais não operam como suportes passivos, pois reagem, cedem e resistem, mantendo atividade própria mesmo após a intervenção do corpo. O gesto permanece inscrito em uma rede de forças que envolve elasticidade, gravidade e atrito, perceptível no equilíbrio instável das estruturas instaladas (Figura 6).

12

Figura 6 – Sheila Mancebo, *Esqueleto: algo de concreto* (2024). Detalhe da instalação, destacando a repetição de elementos e o tensionamento dos materiais no espaço arquitetônico



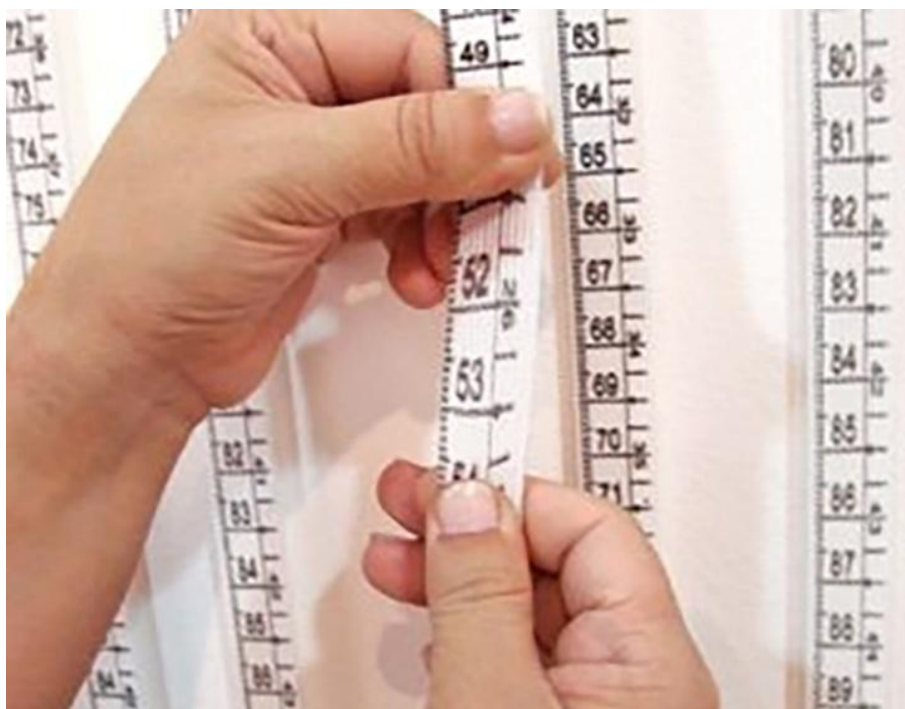
Fonte: Site oficial da artista. Disponível em: <https://sheilamancebo.com.br/exposicoes/>

Esses referenciais convergem ao permitir pensar a instalação como campo de permanência material, no qual a ação não se apresenta como acontecimento visível ou episódico. O gesto opera como inscrição sensível que continua a agir no espaço por meio da matéria. A obra preserva decisões, tensões e forças que permanecem acessíveis à leitura do observador, mesmo na ausência do corpo que as produziu. Desse modo, a instalação instaura um regime de memória que se sustenta na duração material e na ativação contínua da atenção.

Em *Todos iguais* (2009), esse regime do gesto sedimentado torna-se particularmente explícito. Embora todos os metros aplicados na parede possuam exatamente o mesmo comprimento, as variações visuais resultam do tensionamento exercido no momento da fixação, produzindo diferenças inscritas no gesto e na matéria. A norma permanece idêntica, mas a ação inscrita na matéria introduz desvios que se acumulam no espaço como memória material do procedimento (Figura 7).

13

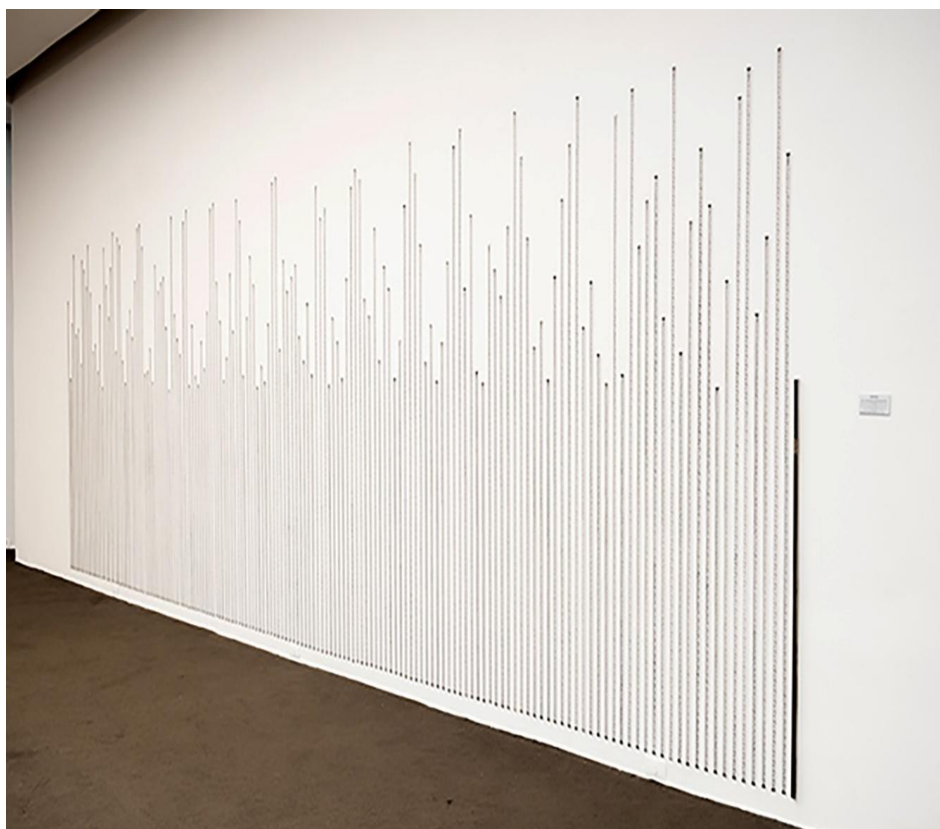
Figura 7 – Sheila Mancebo, *Todos iguais* (2009). Detalhe da instalação com gravura sobre elásticos e metro gravado em aço inox, apresentada nas exposições SOB MEDIDA: Para o que mora entre o ver e o ser e em Arte & Processos de Criação



Fonte: Site oficial da artista. Disponível em: <https://sheilamancebo.com.br/exposicoes/>

Na obra, a repetição opera como princípio de instabilidade. À medida que o observador percebe a ação inscrita em cada unidade, a leitura se desloca da medida para o gesto que a modulou. O gesto aparece como consequência material preservada na superfície tensionada da parede, fazendo do espaço expositivo um lugar de leitura e não de testemunho (Figura 8).

Figura 8 – Sheila Mancebo, *Todos iguais* (2009). Vista geral da instalação, evidenciando a repetição dos metros e as variações produzidas pelo tensionamento no momento da fixação



Fonte: Site oficial da artista. Disponível em: <https://sheilamancebo.com.br/exposicoes/>

Esse regime de permanência desloca também a posição do observador, convocado a interpretar os efeitos inscritos na matéria e nas relações estabelecidas no espaço. A experiência concentra-se nas variações mínimas produzidas pela repetição e pelo tensionamento dos materiais, fazendo do tempo da obra uma duração que permanece ativa no presente da observação. A leitura acompanha consequências, permanências e deslocamentos perceptivos que continuam a operar na experiência sensível.

Nessas instalações, a memória constitui-se como sedimentação material

de forças e decisões que permanecem ativas no espaço. O gesto persiste como estado da obra, sustentado pela tensão, pela repetição e pela instabilidade dos materiais. Trata-se de uma memória sem acontecimento, vinculada à permanência e à inscrição sensível do tempo na matéria. O tempo permanece ativo nas relações que continuam a operar na experiência do observador, tornando perceptíveis variações, deslocamentos e estados de tensão inscritos no espaço.

Podemos aproximar essa compreensão das reflexões de Ovadija (2018), ao pensar a materialidade como produtora de condições sensíveis e atmosféricas que modulam a experiência do observador no espaço. A matéria deixa de operar como suporte de um gesto passado e passa a atuar como meio ativo, capaz de instaurar regimes de atenção, presença e leitura. A experiência torna perceptíveis os efeitos continuados da ação, inscritos na relação entre corpo, espaço e materialidade. Em contraste com o gesto em ato analisado na seção anterior, o gesto aqui se apresenta como sedimentação e permanência, afirmando um modo de constituição do arquivo vivo que se sustenta na duração material e na ativação sensível do espaço expositivo.

15

Ressonâncias: gesto em ato e gesto sedimentado como arquivos vivos

A articulação proposta nesta seção parte das análises anteriores, tomando as duas práticas como campos complementares de observação das formas pelas quais gesto, escuta e memória se configuram como arquivo vivo em regimes distintos de temporalidade e materialidade. A aproximação entre as duas práticas analisadas ao longo do artigo permite pensar o gesto como forma de arquivo vinculada à experiência, à duração e à permanência. Tanto no gesto em ato quanto no gesto sedimentado, o que se observa é a ativação de modos distintos de permanência, nos quais a memória se constitui na relação entre corpo, matéria e tempo. O arquivo opera como processo ativo, produzido na experiência e na leitura das obras.

No caso do gesto em ato, esse processo se constitui no tempo da ação e depende da presença, da atenção e da escuta compreendidas como práticas

éticas. A memória produz-se na duração da experiência compartilhada, exigindo do observador envolvimento e responsabilidade diante do que se apresenta. Trata-se de uma memória que não pode ser retomada fora da situação que a ativa, pois emerge no encontro entre corpos, espaço e tempo. Essa compreensão aproxima-se das reflexões de Dinis (2023), ao pensar a memória performativa como processo relacional, sustentado pela repetição, pela variação e pela atualização contínua do gesto no presente.

Quando a ação se fixa na matéria, o processo de arquivamento deixa de depender da presença e passa a operar como rastro e condição de leitura. A memória constitui-se como inscrição durável de forças e decisões que continuam a agir no espaço. O gesto permanece como estado da obra, convocando o observador a interpretar seus efeitos e a reconhecer o tempo como dimensão ativa da matéria. A experiência organiza-se pela atenção às permanências, tensões e deslocamentos que continuam a operar no espaço expositivo.

Essa articulação pode ser aprofundada a partir da noção de corpo como arquivo vivo desenvolvida por Lepecki (2006), especialmente quando o autor descreve a repetição como operação que produz variações e deslocamentos perceptivos. Ao observar que “a repetição cria uma forma de permanência que não se confunde com imobilidade, operando como variação contínua que desloca a percepção do gesto no tempo” (Lepecki, 2006, p. 62, tradução nossa²), o autor destaca um modo de arquivamento que se faz pela diferença e pela duração, e não pela fixação de um gesto original. Esse ponto ajuda a compreender o arquivo vivo como regime de atualização contínua.

Nesse sentido, tanto o gesto em ato quanto o gesto sedimentado operam como formas distintas de repetição com diferença. Em um caso, a repetição se atualiza na presença e na escuta; no outro, na permanência material e na leitura atenta das inscrições. Em ambos, o arquivo opera como campo aberto de variações que reorganizam a atenção do observador e produzem conhecimento sensível.

² “This repetition with a difference performs a reiterative spacing of the idea, allowing for a specific kind of slow turning that give ‘intellectual objects’ variation and hence shift their aspects or appearances” (Lepecki, 2006, p. 62).

Pensar a escuta como prática implica situá-la em regimes do sensível, tal como formulados por Rancière (2009), quando a arte é compreendida como prática capaz de redefinir as condições de visibilidade, audibilidade e percepção que estruturam o comum. Ao atuar sobre esses regimes, as obras apresentam experiências e reconfiguram formas de atenção e participação. Nesse sentido, a escuta aproxima-se do que Mullane (2010) descreve como prática estética e política, na qual ouvir implica selecionar, sustentar e legitimar determinadas presenças sonoras e materiais. O arquivo vivo emerge dessa convergência como dispositivo que produz modos de relação e mantém o gesto operante no presente, ao reorganizar aquilo que pode ser percebido, compreendido e partilhado.

Ao articular gesto em ato e gesto sedimentado, a arte produz conhecimento pelo modo como organiza relações temporais, materiais e perceptivas. O arquivo vivo afirma-se como prática situada, capaz de sustentar memórias que permanecem ativas na experiência sensível e na leitura crítica do espaço.

17

Considerações finais

A permanência constitui um dos modos pelos quais a memória continua a operar no espaço e na experiência. Seja na ação performativa, seja na sedimentação material, a memória atualiza-se nas relações estabelecidas entre corpo, matéria e tempo. Essas práticas organizam modos de atenção e leitura que situam a arte como campo de produção de conhecimento sensível, no qual lembrar implica sustentar relações que permanecem ativas no presente.

A escuta aparece como operador central desse processo, articulando percepção sonora e prática de permanência. Escutar implica sustentar aquilo que se apresenta no tempo, acompanhar variações e reconhecer o que insiste para além do acontecimento. Essa compreensão aproxima-se da noção de experiência discutida por Benjamin (2012), na qual o rastro mantém aberta a possibilidade de transmissão. O gesto, ao produzir rastros, prolonga a experiência e a torna partilhável.

A memória que emerge dessas práticas pode ser pensada também como orientação de valor, nos termos propostos por Râmbu (2018), ao compreender a memória estética como forma de organização axiológica da experiência. O que permanece ativo é um modo de relação com o sensível, capaz de orientar escolhas, posições e modos de atenção. O gesto, enquanto arquivo vivo, sustenta essa dimensão ao articular duração, materialidade e experiência sem recorrer à fixação de sentidos.

Nesse contexto, corpo e matéria operam como campos ativos de memória. A atenção, conforme discutida por Despret (2011), se configura como modo de relação que implica responsabilidade e comprometimento. O gesto exige do observador uma leitura construída na implicação com aquilo que permanece e continua a agir no espaço.

Ao propor a noção de arquivo vivo, o artigo desloca o entendimento da pesquisa em artes em direção às condições sensíveis de produção do conhecimento. Gesto, escuta e matéria operam como dispositivos epistemológicos capazes de produzir conhecimento a partir das relações que instauram no espaço e na experiência. A arte afirma, assim, modos próprios de elaboração crítica, nos quais experiência, atenção e permanência constituem formas legítimas de pensamento e investigação.

O arquivo vivo, assim compreendido, se prolonga na leitura e na escuta do próprio leitor. Encerrar o artigo nesse ponto implica reconhecer a continuidade do problema e das relações que ele mobiliza. O gesto, entendido como forma de lembrar e produzir sentido, prolonga-se na experiência de quem lê, escuta e observa, mantendo abertas possibilidades de atenção, permanência e transmissão sensível. Ao permanecer ativo, ele reafirma a arte como campo de relações em curso, no qual memória, atenção e conhecimento se produzem de modo situado, aberto e sempre por vir.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Rolf Tiedemann. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENNETT, Jane. **Matéria vibrante: uma ecologia política das coisas**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Edusp, 2023.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução de Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BOLT, Barbara. **Art beyond representation: the performative power of the image**. London: I.B. Tauris, 2004.
- BORGdorff, Henk. **The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia**. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- CONNERTON, Paul. **Como as sociedades recordam**. Tradução de José Moura Gonçalves. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- DESPRET, Vinciane. **Habitar como um pássaro: modos de fazer e pensar**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- DINIS, Fábio. **Performativity of the memory of religious places through sound and image**. Religions, v. 14, n. 9, art. 1137, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/rel14091137>. Acesso em: 13 jan. 2026.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Tradução de Ricardo Henrique Rodrigues. São Paulo: Annablume, 2014.
- INGOLD, Tim. **Making: anthropology, archaeology, art and architecture**. London: Routledge, 2013.
- LABELLE, Brandon. **Background noise: perspectives on sound art**. New York: Continuum, 2006.
- LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York: Routledge, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MULLANE, Michael. **The aesthetic ear: sound art, Jacques Rancière and the politics of listening**. Journal of Aesthetics & Culture, v. 2, n. 1, p. 1–10, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.4895>. Acesso em: 14 jan. 2026.
- NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- OVADIJA, Mladen. **Artaud's hieroglyphic sign and Böhme's aesthetics of atmosphere: the semiotic legacy of the avant-garde's recognition of the materiality of sound**. Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry, v. 38, n. 1–2, p. 85–104, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/1051070ar>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- RÂMBU, Nicolae. **Kant's aesthetic ideas as axiological memory**. Con-textos Kantianos, n. 8, p. 147–162, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1299149>. Acesso em: 12 jan. 2026.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SUN, Wei. **What is an aesthetic experience? An aesthetic experience and its significance in music performance from Dewey's theory.** Communications in Humanities Research, v. 11, p. 67–72, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.54254/2753-7064/11/20231408>. Acesso em: 12 jan. 2026.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence:** towards a philosophy of sound art. New York: Continuum, 2010.

Recebido: 27/01/2026
Aceito: 07/05/2026