



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Corpo em dobra: a criação artística enquanto pesquisa a partir de cavas, chãos, gravidades e vestígios

Morgana Mafra

Para citar este artigo:

MAFRA, Morgana. Corpo em dobra: a criação artística enquanto pesquisa a partir de cavas, chãos, gravidades e vestígios. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.56, ago. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573102582026e0210

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Corpo em dobra¹: a criação artística enquanto pesquisa a partir de cavas, chãos, gravidades e vestígios²Morgana Mafra³

Resumo

Este artigo propõe uma abordagem sensível e cartográfica da pesquisa em arte a partir da experiência de residências artísticas em paisagens mineradas. A cava — espaço geológico e simbólico — foi tomada como campo de forças, desejo e sintoma da modernidade. Por meio da escuta do corpo, do gesto, dos vestígios, da imagem e da escrita, ao modular gravidades, a pesquisa desenvolveu-se como dobra e reverberação entre presença e criação. Assim, articulou-se um diálogo com autores como Larrosa, Lepecki, Deleuze, Rolnik e Kastrup, e considerando o chão como campo de instabilidade e emergência de sentidos.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Corpo. Cartografia. Residências artísticas. Paisagens mineradas.

Body in fold: pits, grounds, gravity, and traces – Artistic creation as research

Abstract

This article proposes a sensitive and cartographic approach to artistic research grounded in the experience of artistic residencies in mined landscapes. The open-pit mine—understood as both a geological and symbolic space—is conceived as a field of forces, desire, and a symptom of modernity. Through attentive listening to the body, gesture, traces, image, and writing, and by modulating gravities, the research unfolded as a process of folding and reverberation between presence and creation. In doing so, it engages in dialogue with the work of Larrosa, Lepecki, Deleuze, Rolnik, and Kastrup, while considering the ground as a field of instability and the emergence of meaning.

Keywords: Contemporary art. Body. Cartography. Artistic residencies. Mined landscapes.

Cuerpo en pliegue: cavidades, suelos, gravedad y vestigios – La creación artística como investigación

Resumen

Este artículo propone un enfoque sensible y cartográfico de la investigación artística a partir de la experiencia de residencias artísticas en paisajes mineros. La cava —entendida como un espacio geológico y simbólico— fue concebida como un campo de fuerzas, deseo y síntoma de la modernidad. A través de la escucha del cuerpo, del gesto, de los vestígios, de la imagen y de la escritura, y al modular las gravedades, la investigación se desarrolló como un proceso de pliegue y reverberación entre presencia y creación. De este modo, establece un diálogo con las contribuciones de Larrosa, Lepecki, Deleuze, Rolnik y Kastrup, considerando el suelo como un campo de inestabilidad y de emergencia de sentido.

Palabras clave: Arte contemporáneo. Cuerpo. Cartografía. Residencias artísticas. Paisajes minados.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Marlon Fabian Soares Machado. Mestrado em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET).

2 Este artigo é um desdobramento da tese de doutorado *Esboço para redobrar a gravidade: performatividades entre dança, escultura e coisa a partir de fragmentos de chãos*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A pesquisa contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

3 Doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológico de Minas Gerais (CEFET). Graduação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Multi-artista e pesquisadora

 morganalvarengamafra@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/6386147307231061>  <https://orcid.org/0000-0001-8276-8889>



Introdução

Há uma pedra no caminho da pesquisa. E não é obstáculo - é matéria, é mundo. Uma pedra cavada e também cavante, que afeta.⁴ Uma presença densa, alojada entre corpo e território, entre passado e movimento. É a partir dela que esta escrita se abre, delineando uma possibilidade sensível de pensar e fazer pesquisa em arte a partir da criação e da experiência. Este artigo toma a cava como centro, compreendendo-a como espaço geológico, campo de forças e atravessamentos: ferida e força, ruína e abertura, sintoma e desejo. A cava é onde tudo já foi e onde ainda se pulsa — em suas entranhas.

A pergunta que guia este texto é: como desenvolver uma forma de pesquisa em arte que emergja da experiência performativa do corpo em relação a paisagens mineradas? Acrescento: E como tomar a criação como caminho e a cava como um espaço de lidar e fazer aparecer? Lidar com a cava é lidar com a gênese — tanto do desejo quanto das marcas de um projeto moderno-colonial —, reconhecendo-a como um território de camadas visíveis e invisíveis, onde se entrelaçam matéria, memória, poder e linguagem. Ao adentrar na cava, buscava colocar-me em relação com ela, habitar seu vazio fértil, sua densidade simbólica, seu silêncio e seus vestígios.

Nesse movimento, a cava aparece também como uma escultura por subtração — um volume invertido, modelado pela ausência, um negativo do relevo operado por sucessivas retiradas de matéria. Essa leitura reconhece na forma que resta um campo de inscrição política, sensível e performativa, mantendo presente a devastação e sua dimensão destrutiva. A cava esculpida pela máquina se apresenta como corpo: ela tem profundidade, tem ferida, tem história e tem peso. E é a partir dessa densidade que se torna possível pensar e fazer arte, articulando o gesto poético e o gesto ético.

⁴ Neologismo.

Este texto se aproxima do que se poderia chamar de abordagem. Como propõe Suely Rolnik, e como enfatiza Virgínia Kastrup, a cartografia opera como um modo (odos) de se mover com o processo, onde o caminho se faz enquanto se anda, acompanhando aquilo que emerge ao longo do percurso. Trata-se de uma abordagem viva, que caminha com o imprevisível, com o sensível e com o tempo próprio das coisas. Um saber que se faz por implicação (Rolnik, 2006).

Na proposta que aqui se desenha, a pesquisa artística se dá como experiência em trânsito, como criação contaminada por práticas do corpo, da imagem e da palavra. Dialogo com autores que sustentam esse modo de operar: Jorge Larrosa, que concebe a experiência como um modo de saber constituído pelo que nos acontece, nos afeta e nos transforma; André Lepecki, cuja reflexão sobre a política do movimento problematiza o imperativo moderno da mobilidade contínua e afirma a potência estética e política da suspensão, da lentidão e da imobilidade, abrindo possibilidades para pensar outros chãos, assim como a gravidade enquanto força estética e política; Gilles Deleuze, cuja concepção de dobra permite pensar o corpo como campo de forças e de variações contínuas, em permanente constituição nas relações entre matéria, espaço e sensibilidade (Deleuze, 1991); e Suely Rolnik (Rolnik, 2006) e Virgínia Kastrup (Kastrup, 2021), ao compreenderem a cartografia como prática de acompanhamento de processos, atenta às forças, aos afetos e às invenções que emergem na criação.

A cava, nesse sentido, é um campo fenomenológico e simbólico. Ela é paisagem, é corpo e é linguagem. Ao mesmo tempo em que revela a violência de um modelo de progresso e exploração, também convoca uma escuta profunda, uma relação com o indizível, com o que insiste em permanecer encoberto. Lidar com a cava é fazer aparecer — um gesto político, poético e sensível. Ao residir-la e movê-la com o corpo, o sujeito se torna poroso, atravessado, e abre-se para o que surge entre chão, desejo e memória.

A escrita que se segue é, ela mesma, atravessada por fragmentos e fluxos. Busca abrir linhas. Como um chão instável, talvez provoque o tropeço, a dobra, o deslocamento — e com isso, um outro modo de saber.

Cava: Espaço de desejo, sintoma e gênese

A cava, tal como fora enunciada neste trabalho, é um sítio físico de exploração mineral e, ao mesmo tempo, matéria e metáfora, território e tempo, paisagem ferida e desejo pulsante. Sua ambivalência é constitutiva: ela é o que resta de um processo de retirada e também o que aparece com o que resta. Por isso, ela se apresenta como um espaço de lidar, de entrar em relação, de escutar e compor com aquilo que ali emerge, afunda, reluz e resiste.

Na experiência vivida ao longo desta pesquisa, de uma residência deambulante em uma cava de mineração a céu aberto⁵, a cava foi se revelando como uma espécie de gênese em tensão. Por um lado, a gênese da devastação operada por um projeto moderno-colonial que extrai, esvazia e reconfigura violentamente o território; por outro, a gênese de um impulso de criação, de invenção de linguagem, de retorno ao corpo como instrumento de presença e composição. A cava se impõe como paisagem liminar, onde passado e futuro se embaralham e onde o corpo artista é convocado a se mover entre ruínas, poeiras e brilhos.

Ela também se apresenta como uma escultura por subtração — um volume invertido, moldado pela ausência, uma espécie de negativo topológico formado por sucessivas retiradas de matéria. Essa aproximação reconhece como o gesto destrutivo delinea formas sensíveis, que demandam outros modos de relação e elaboração, mantendo presente sua violência. A cava, nesse sentido, age: ela tensiona, reverbera, convoca. Seu corpo ferido se impõe e se desloca sobre o corpo que a atravessa.

Por conseguinte, ela também se apresenta como um campo de desejo: aquilo que pulsa, que movimenta, que solicita presença. Inspirada pelas reflexões de

⁵ Esta residência aconteceu na Mina do Corumi, localizada na região do bairro Taquaril, na Serra do Curral, em Belo Horizonte – MG e teve como “apêndice” a vitrine do Teatro Marília/Centro de Referência da Dança de Belo Horizonte. Ela teve a duração de 4 meses, no ano de 2024, em ocasião do meu doutorado em artes na UFMG, com idas semanais à cava e à vitrine do Teatro Marília, locais onde as obras foram desdobradas. A residência foi contemplada e possibilitada pelo edital Multilinguagens do Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Éramos quatro artistas em residência, sendo, eu – advinda do campo da performance, o Luiz Naveda, advindo do campo da música e paisagens sonoras, a Flávia Mafra, da iluminação e o Luiz Pretti do cinema, no entanto, todos interdisciplinares. Para saber mais sobre a residência, artistas envolvidos e obras, acessar o site: www.residiracava.com.br. Acesso em: 30 jul. 2026.



André Lepecki sobre a política do movimento, proponho compreender o desejo como força que convoca o corpo a implicar-se com o território (Lepecki, 2006). A cava, enquanto desejo, é inclinação: inclinação para dentro, para baixo, para trás, para o que falta forma. Esse desejo se apresenta como algo com o qual se lida — tal como na cartografia de Suely Rolnik, que acompanha os afetos e as forças em seu processo de emergência, permitindo ao corpo habitar aquilo que ainda está por se constituir (Rolnik, 2006).

Estar nesse território exigiu uma escuta demorada, uma abertura aos tempos próprios das coisas. Foi uma entrega a um tempo outro. Tempo de pedra, tempo de poeira, tempo de vento, tempo de vestígio de máquina. Um tempo mineral marcado por erosão, sedimentos e reverberação. Um tempo em que a criação acontece por contato, contaminação, construção e forma. Onde o corpo, para criar, precisa primeiro aprender a estar — e sustentar esse estar.

Nesse sentido, como propõe Jorge Larrosa, trata-se de produzir um saber que advém da experiência e se enraíza no vivido. Estar com a cava era estar diante de uma matéria em múltiplos estados, cada qual com suas temporalidades: pó, pedra, fragmento, lama, água turva. O chão, em vista disso, se apresentava ora compacto, ora volátil, ora denso, ora em suspensão. Sentia-se a presença da pedra como integridade, como inscrição mineral do tempo. A experiência desse encontro deslocava o corpo de seus reconhecimentos imediatos, abrindo-o para aquilo que o atravessava e o transformava (Larrosa, 2002).

A imensidão da cava frente à escala humana gerava uma experiência intensa de gravidade, física e simbólica. Cada deslocamento exigia esforço, presença, atenção. A cava fazia aparecer o que está no território e também o que vibra dentro do corpo. Nesse contato prolongado com suas formas e forças, a cava se revelou como paisagem e condição de pensamento, de corpo, de linguagem. Era território e espaço ao mesmo tempo. Um chão com história. E um vazio fértil de infertilidades.

Como diria Gilles Deleuze, revisitado por mim, trata-se de escavar na cava dobras — movimentos internos, modulações de intensidades, ressonâncias entre matéria e corpo (Deleuze, 1991). A cava é esse entre: o que está escondido e o que



ainda está por vir. Estar ali era lidar com essa tensão. E deixar-se afetar por ela.

Residir e Deambular: Uma abordagem cartográfica

Residir e deambular: dois verbos que sustentam a abordagem desta pesquisa e habitam a mesma tensão. Residir, aqui, significa estar em relação contínua com um território — escutá-lo, habitá-lo com o corpo, sustentar sua densidade e suas variações. Conviver. Deambular é mover-se sem mapa fixo, deixando-se afetar pelo ritmo das coisas, dos ventos, das pedras.

Entre um e outro gesto, forma-se um modo de pesquisar: uma abordagem sensível e implicada. Como afirma Kastrup, trata-se de um “modo de se mover com” — um *odos* que se faz em ato, em relação com o tempo das coisas. A experiência com a cava convocou essa alternância — ou talvez coexistência — entre o estar e o mover-se (Kastrup, 2021).

Residir na cava foi sustentar o tempo lento do corpo em contato com a matéria. Foi permanecer, escutar, acompanhar. Ao mesmo tempo, deambular pela cava foi seguir pequenas inclinações, contornar poças, ser atravessada por ventos, observar a poeira suspensa, deixar-se guiar por gestos mínimos. A pesquisa acontecia aí: no intervalo entre o pouso e o passo, entre o peso da permanência e a leveza da deriva.

Cartografar, nesse sentido, foi acompanhar essas intensidades, estar com. Como propõe Suely Rolnik, a cartografia coloca-se em conexão com os fluxos de um campo vivo, em que a escuta dos afetos e dos gestos seja capaz de abrir caminhos para uma criação encarnada (Rolnik, 2006).

A escuta era feita com o corpo, com o tempo, com o chão. Os registros — escritos, sonoros, visuais, corporais — foram surgindo como prolongamentos da presença. A escrita, por sua vez, foi sendo gestada junto, como dobra do processo, como modo de deixar que algo do vivido se mantivesse vibrando na linguagem.

A cartografia, nesse contexto, foi postura e modo de estar em pesquisa, articulando prática e reflexão, corpo e pensamento, gesto e conceito. Foi também uma política do sensível: escutar o que escapa, sustentar o que vibra, acompanhar o que ainda está tomando forma. Ao residir e deambular com a cava, o corpo da

pesquisa se fez poroso, aberto às forças do território, às camadas de tempo, aos restos e reverberações que excedem as categorias conhecidas.

Nesse entre residir-e-deambular, traçou-se uma disposição: estar junto das forças, dos vestígios e dos vazios, compor com eles — tateando sentidos, sustentando perguntas, ativando presenças.

Corpo Poroso: Gravidade, gesto e escuta

Estar na cava exigiu do corpo uma escuta outra. Uma escuta em profundidade: do som, do peso, da matéria, das forças em lentidão, dos chãos instáveis. Escuta como gesto, como presença, como entrega. A experiência da residência revelou um corpo atravessado pelo território. Estar ali era aceitar ser modificado pelas condições daquele chão: a instabilidade da terra solta, a poeira aderente aos poros, a densidade das pedras, o eco do silêncio entre paredões, a aridez tátil sentida na pele. Tudo exigia uma atenção expandida, onde o gesto surgia como resposta.

Figura 1 – Corpo em presença na cava. Foto: Luiz Naveda.



A gravidade se impunha como uma presença constante e densa. Cada deslocamento demandava esforço. Cada movimento era pesado, limitado, tensionado. A cava tendia à imobilidade. Era como se a própria paisagem, em sua vastidão e densidade, nos colocasse em estado de suspensão forçada. A desproporção entre o corpo e o território nos fazia sentir pequenos — pequenos diante da força das entranhas, do peso acumulado de um solo escavado, ferido e espesso. Como se qualquer deslocamento fosse quase nada diante da paisagem. O corpo, ali, era convocado a lidar com o peso.

Figura 2 e 3 – Máquinas e relevo da cava. Foto: Luiz Naveda.



Figura 3 – Microfone registra o som do território. Foto: Luiz Naveda.



Lidar com a gravidade da cava foi escutar o chão com o corpo e aprender a modular essa força, deixando-se afetar por ela. E, a partir dessa relação, mover-se. Era preciso, assim, dobrar a gravidade — ora se entregando um pouco mais, ora resistindo, ora acompanhando seus fluxos. O movimento se construía nessa negociação: entre a entrega e a suspensão, entre o peso e o gesto, entre a matéria e a respiração. A gravidade permanecia presente, oferecendo modos de compor a partir dela. Uma negociação entre gravidade, corpo e qualidades de chãos.

Esse corpo escutava com os ouvidos, com a pele, com os ossos, os músculos, os líquidos, com o tempo interno. Porosidade como disposição para ser afetado, para se deixar atravessar, para mover a partir do que está no espaço — inclusive quando o que está disposto é peso, densidade, aridez, espessura e resistência.

O gesto, nesse território, surgia pela escuta. Buscava relação. Os movimentos nasciam do chão, em tensão com suas entranhas, com sua poeira, com seus tempos, silêncios e brilhos. Era sustentar o que se dava, o que aparecia, o que vibrava. Cada movimento possível compunha a partir da gravidade.

Assim, o corpo se fazia como campo de reverberação. Um corpo que hesita, que pausa, que se curva, para dentro e para fora. Que se permite ser afetado por um território cuja linguagem foi arrancada e onde ainda existe a força de suas entranhas — em lama, em fragmento, em ruído, em tempo mineral. Um corpo que, por instantes, dobra a gravidade e cria, a partir dela, uma presença e convoca a aparição desse espaço. Um corpo, uns corpos, que a partir da fruição estético-fenomenológica do lugar e de suas camadas temporais presentificadas e evocadas, por vezes compunham obras, trabalhos que surgiam quase que como uma consequência, composição condensada, e a posteriori, compartilhada, da experiência com aquele lugar, com aquele chão. E depois, novamente se *de-compunham* em experiência e *re-compunham* novamente em outros trabalhos. Num vir a ser de dobras e desdobras entre experiências, obras e composições, *de-composições*, *re-composições*. São elas: as performances em vídeo, “Esboço para redobrar a gravidade” e “Rainha do minério”, as estruturas improvisadas em dança/som/instalação, “Pedaços de chãos se movem com as águas” e “Dueto por um fio”.⁶ Guardo o espaço desta escrita para delinear os processos e condições dos quais as obras emergiram.

Se essas obras se constituem como condensações provisórias da experiência, talvez seja preciso retornar ao lugar de onde continuamente emergem e para onde incessantemente retornam: o chão. Que chão é esse, afinal, do qual os trabalhos surgiram e que exige tanto do corpo? Nos movemos, em vida e em dança, numa constante relação entre gravidade, tônus do corpo e chão. O chão é extremamente importante para o movimento. André Lepecki nos convida a pensar criticamente o chão que foi delineado a partir de uma perspectiva moderna. Para ele, o linóleo — esse revestimento sintético, liso e silencioso, tão comum nos palcos e estúdios de dança — representa um chão fictício, idealizado pela modernidade em sua busca por controle, estabilidade e velocidade. Um chão orientado pela eliminação do atrito, pelo silenciamento das fricções e pela padronização da superfície do mundo. Esse linóleo, como diz Lepecki, tampona outros chãos. Oculta topografias diversas, irregulares, imprevisíveis (Lepecki, 2006).

6 Trechos destes trabalhos podem ser acessados no link: www.residiracava.com.br. Acesso em: 28 jul. 2026.

Figura 4 – Frame da performance em vídeo “Esboço para redobrar a gravidade”.
Concepção: Morgana Mafra. Vídeo: Luísa Machala.



Que chãos são esses que o linóleo tenta apagar? São os chãos instáveis e feridos como o da cava. São os chãos de corpos expropriados, de territórios escavados, de histórias interrompidas. São os chãos de Itabira, Mariana e Brumadinho, por exemplo, que escancaram as fraturas da modernidade — uma modernidade que promete solidez e opera por desestabilização. Que simula estabilidade ao mesmo tempo em que cava buracos, arranca matéria, desloca populações, desestrutura paisagens. O linóleo é o chão da promessa moderna. E a cava, o chão de seu sintoma. Como se mover e compor a partir de um chão explodido, fragmentado, revirado e dissipado pelo mundo? Quais corporeidades e movências são essas que surgem a partir desse chão? Perguntas que convivíamos durante a residência.

Na cava, havia terra movente, fragmento, ausência, atrito. Havia uma multiplicidade de tempos e camadas, difíceis de firmar sob os pés. Estar ali era encarar a falência do chão moderno. Era abrir para outros modos de relação com o solo — modos situados, atentos, escutantes. Modos de se mover em relação com a superfície irregular.

Nesse sentido, mover-se contra a lógica do contínuo, veloz, leve e polido era compor com a descontinuidade, com a ruína, com a aspereza, lentidão e risco provocados pela matéria. Era deixar que o corpo escutasse os chãos interditados pela modernidade e, com eles, se fizesse presente.

Figura 5 – Frame da performance em vídeo “Esboço para redobrar a gravidade”.
Concepção: Morgana Mafra. Vídeo: Luísa Machala.



Lepecki nos oferece aqui uma crítica ao chão moderno e um convite a repensar a própria política do movimento. Podemos escutar os atritos, sustentar os sulcos e as dobras, pisar — e, ao pisar, sentir o que ainda pulsa sob a superfície que insistiram em tamponar, perceber os rastros no corpo e na paisagem (Lepecki, 2006).

Figura 6 – Fotografia Cavidades. Provocação: Vladimir Rodriguez.
Performer: Morgana Mafra. Foto: Vladimír Rodriguez.



Imagem como Reverberação: Entre vestígio, contaminação e composição

As imagens produzidas na cava foram gestadas no compasso do tempo vivido, em relação direta com a matéria do lugar, com suas intensidades e silêncios, com os ritmos do corpo em presença. O ato de criar imagens foi atravessado por poeira, vento, hesitação e gravidade. A imagem se deu como reverberação — prolongamento do gesto, da escuta e da permanência.

A câmera, o gravador, o corpo e o caderno operaram juntos, como extensões de uma mesma atenção. Cada registro partiu de uma situação concreta, de um contato, de um respiro compartilhado com o espaço. As imagens se contaminaram de brilhos breves, fragmentos de sombra, ruídos subterrâneos, tremores, movimentos interrompidos, incluindo aquilo que escapa à visibilidade clara. São



imagens feitas de tempo e de poeira. Imagens que se abrem como vestígios — ecos sensíveis do que ali se passou.

Compor com essas imagens exigiu escuta. A montagem seguiu os pulsos do que ainda vibra, do que permanece, do que se sustenta como presença. Como lembra Deleuze, há uma ética da montagem como dobra: dobrar o tempo, dobrar a matéria, compor com o que permanece inacabado. As decisões visuais e sonoras emergiram do corpo atravessado pela cava — por sua densidade, seus vácuos, suas texturas (Deleuze, 1991).

Imagens, sons e movimentos foram se organizando por aproximação, por contaminação, por acúmulo de camadas sensíveis. Sedimentos. A imagem, nesse contexto, opera como dobra da experiência. Mantém vivo o contato com o chão. Amplia a escuta. Faz aparecer o que permanece por dizer. Sustenta, na linguagem, algo da presença. Algo do vestígio. Algo do risco de ter estado ali.

A imagem prolonga a experiência e faz um convite a atravessar com outros olhos, com outros poros. Desdobrar vídeos, fotografias, instalações e escritos foi, assim, um modo de seguir em relação com o território. De continuar escutando para além da presença física. De deixar que a cava, em seus múltiplos estados, ainda atravesse, ainda reverbere, ainda componha com os gestos da criação.

Outras imagens da residência podem ser visualizadas no site:

www.residiracava.com.br

A paleta sonora criada durante a residência também pode ser acessada no mesmo site, no seguinte link:

<https://residiracava.com.br/paletas-de-sons-da-cava/>

Dobra: Sustentar o que reverbera

Trata-se de sustentar o que ainda reverbera.

A cava, em sua ambiguidade, convoca presença. Ela permanece. Seu tempo atravessa a experiência da residência e se desdobra em temporalidades diversas. Permanece como dobra — no corpo, nas imagens, nas palavras, nas poeiras que seguem em suspensão, no brilho que se acumula sobre os olhos.



A pesquisa, aqui, se dobra e se (d)obra em obras e em gestos: gesto que continua escutando, compondo, escrevendo, perguntando, criando. Gesto que insiste em permanecer junto ao que vibra. Ao que pesa. Ao que pulsa.

Ao longo desse percurso, a cava revelou-se como uma figura sensível capaz de orientar um modo de pesquisar em arte. Ela passou a operar como figura do desejo: uma abertura ao que insiste em emergir. A gravidade revelou-se como operador estético, deslocando-se da condição de fenômeno físico para constituir um modo de perceber, de mover-se e de criar. A dobra tornou visível a constituição recíproca entre corpo e paisagem, dissolvendo a separação entre quem experiencia e o território experienciado. A cartografia consolidou-se como prática de acompanhar esses processos em sua emergência, enquanto a experiência afirmou-se como lugar de produção de um saber artístico que transforma quem pesquisa ao mesmo tempo em que produz a própria pesquisa.

Essa dobra final é, talvez, uma dobra inicial: Como desenvolver uma forma de pesquisa em arte que emergja da experiência performativa do corpo em relação às paisagens *esburacadas*, tomando a criação como caminho e a cava como um espaço de lidar e fazer aparecer?

Outras cavas. O propósito é delinear um modo de seguir em contato com os territórios feridos e férteis que nos atravessam. Um modo de sustentar perguntas diante de chãos revirados. Um modo de afirmar o corpo como espaço de relação com o que ainda não tem nome, mas já insiste.

Porque há crateras que continuam abertas mesmo quando parecem esquecidas. Há poeiras que seguem no ar, mesmo quando cessam as escavações. Há presenças que se mantêm, subterrâneas, esperando o gesto que as escute. Ou ainda, reverberar, como possibilidades, modos de pesquisar sempre em escuta e invenção - gesto recorrente por alguns artistas.

Escutar e criar é um modo de permanecer.

Referências

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Iluminuras, 1991.



KASTRUP, Virgínia. *O saber experiencial: cartografias da imaginação, da invenção e da criação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>. Acesso em: 26 jul. 2025.

LEPECKI, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Instituto Tomie Ohtake, 2006.

Recebido em: 21/12/2025

Aprovado em: 01/08/2026

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br