

## Investigando o “Armário”: Um olhar cartográfico do espetáculo teatral *Ao Vosso Ventre*.

*Investigating the "Closet": A cartographic perspective of the theatrical spectacle In Your Belly.*

Kauan Amora Nunes<sup>1</sup>

O Grupo de Teatro Universitário (UFPA) se propõe a produzir espetáculos teatrais que dialoguem com diversas outras linguagens artísticas. Durante o processo criativo de *Ao Vosso Ventre* um dos objetivos – e desafios – era manter um diálogo profícuo com a pintura, literatura, fotografia e escultura, tendo essas artes contribuído para a realização do mesmo. Portanto, este artigo se debruça a investigar cartograficamente como essas linguagens artísticas dialogaram para a produção do espetáculo. Considero que esse diálogo se deu de forma rizomática, já que estas linguagens se organizam como redes com linhas heterogêneas e que se conectam de uma forma transversal, aparentemente caótica e sem hierarquias para a criação deste imenso rizoma que é o espetáculo. Como norte teórico e metodológico, utilizo principalmente os estudos sobre o pensamento rizomático dos filósofos Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Estética; Cartografia; Sexualidade; Encenação teatral; Processo criativo.

*The University Theatre Group (UFPA) intends to produce theatrical performances that communicate with several other artistic languages. During the creative process of one of *Ao Vosso Ventre* goals - and challenges - was to maintain a fruitful dialogue with painting, literature, photography and sculpture, bearing these arts contributed to its realization. Therefore, this article focuses on investigating how these cartographic artistic languages dialogued for the production of the show. I believe that this dialogue took place in a rhizomatic way, since these languages are organized as networks with heterogeneous lines and connecting a seemingly chaotic and without hierarchies for creating this huge rhizome that is the spectacle transversely. Theoretical and methodological north, mainly use studies on the rhizome thinking of philosophers Deleuze and Guattari.*

Keywords: Aesthetics; cartography; sexuality; Theatrical performance; Creative process.

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes (ICA/UFPA).

## **Ao vosso ventre: uma introdução**

O espetáculo teatral *Ao Vosso Ventre*, a primeira experiência de Kauan Amora<sup>2</sup> como encenador teatral, foi produzido pelo Grupo de Teatro Universitário da UFPA, um projeto de extensão das professoras Olinda Charone<sup>3</sup> e Wlad Lima<sup>4</sup>, através do Programa Jovens Encenadores, no ano de 2012.

*Ao Vosso Ventre* conta a história da relação de amor e amizade entre uma mãe e seu filho homossexual. De forma bem lúdica, são reveladas as descobertas e os medos de ambos os personagens. A história é contada de trás para frente, inicia-se pela morte do filho e conclui-se em uma grande e ritualística fecundação. A mãe e o filho são interpretados por vários atores ao longo do espetáculo, os personagens usam signos que os identificam para o público, enquanto os outros atores fazem parte do coro que está presente em diversas cenas.

O espetáculo tem como intenção predominante provocar uma legítima experiência estética em seu público, ou seja, a experiência dos sentidos e da emoção. Um refúgio em busca de afetos. Desde o seu processo criativo já era possível perceber esta intenção no emocionante diálogo entre as linguagens artísticas que influenciaram as diversas funções criativas do espetáculo. É sobre este diálogo que refletirei mais adiante.

<sup>2</sup> Professor, diretor e ator teatral paraense.

<sup>3</sup> Atriz e diretora paraense. Professora Doutora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Coordenadora do Projeto de Extensão Grupo de Teatro Universitário. Professora das disciplinas de Prática de Ensino I e II e Teatro e outras Mídias do Curso de Licenciatura Plena em Teatro da UFPA.

<sup>4</sup> Professora Doutora da UFPA, artista-pesquisadora da Etdufpa e do PPGArtes \ ICA. Atualmente, em Estágio de Pós-Doutoramento na Universidade de Aveiro, em Portugal.



Figura 1. "Mãe e filho", por Inácio Borges, 2012.

*Os Trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um Teatro Queer na cidade de Belém do Pará* (2013) é uma pesquisa acadêmica, de caráter poético e historiográfico, que visa investigar a homossexualidade como discussão cênica em espetáculos teatrais na cidade de Belém do Pará a partir da década de 1980. Concomitante a esta pesquisa o espetáculo *Ao Vosso Ventre* é realizado, refletindo sobre a descoberta da homossexualidade e relação materna. Desta forma, nota-se uma intensa contribuição, tanto artística quanto acadêmica, sobre a questão da homossexualidade no teatro.

A dimensão psicanalítica do fazer teatral permitiu que seu encenador levasse para a cena toda a sua relação de amizade e de amor com sua mãe. O espetáculo não é autobiográfico, no entanto não se pode deixar de apontar as íntimas e silenciosas semelhanças entre arte e vida. É possível perceber que esta primeira experiência como

diretor teatral marca um reflexo de como este lidava com sua orientação sexual em relação aos seus pais, especialmente sua mãe. O fato é que o espetáculo foi, mesmo que inconscientemente, pensado e realizado para dizer aos seus pais a sua sexualidade, portanto *Ao Vosso Ventre* é um espetáculo lúdico, delicado e doce aos sentidos do espectador que acompanha a trajetória desses dois personagens, mãe e filho, em busca de suas raízes e em busca de si mesmos. *Ao Vosso Ventre* marca uma tentativa de “sair do armário”.

Recorro a este jargão popular “sair do armário” para definir o status da minha orientação sexual nesta pesquisa, bem como, adotá-lo como traço determinante de minha metodologia de pesquisa – a cartografia – tornando assim uma cartografia do armário, baseado no artigo *Proposições e pistas cartográficas nos estudos de gêneros e das sexualidades* (2010), de Daniel Kerry dos Santos. Este autor constrói o que ele chama de método de *Cartografias do Armário*. Seu estudo consiste em analisar o processo pelo qual homens homossexuais regulam sua sexualidade em frente à homofobia presente na cidade interiorana Assis – SP. (NUNES, 2012, p. 8-9)

Discutirei mais adiante sobre a metodologia da *cartografia do armário*. Por ora, me atendo às *linhas de subjetivação*, apontadas por Santos (2010) e Peres (2011), que constituem o sujeito a partir das práticas de poder e de disciplinamento que atuam sobre ele, obrigando-o a assumir determinadas posturas e categorias na construção de sua identidade.

Peres, em seu artigo *Travestis: Corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos políticos*, considera o corpo como uma materialização inacabada, algo em constante estado de transformação. Nesse sentido, ele dialoga com Deleuze (1988) o conceito de *dispositivo*:

Antes de tudo se trata de um emaranhado de linhas diferentes que não delimitam sistemas homogêneos e nem definem objetos, sujeitos e linguagens, mas seguem direções, traçando sempre processos em desequilíbrio, que às vezes se aproximam e em outras vezes se afastam entre si. Cada linha se quebra em seu trajeto para se submeter à variação de sentidos que se bifurcam se engalham e se submetem a derivações. (PERES, 2011, p. 71-72)

Considerando o corpo como um dispositivo, Peres começa a traçar linhas de subjetivação:

Na composição dos lineamentos que tecem o corpo-dispositivo evidenciamos três blocos de linhas que são denominadas linhas duras, linhas flexíveis e linhas de fuga. Essas linhas estão presentes na composição dos sujeitos, dos indivíduos, dos grupos, enfim, de toda a sociedade, reificando valores, significados e discursos presentes no contexto sócio-histórico e cultural em que se processam os modos de subjetivação, em consequência dos saberes e poderes engendrados nesses modos de produção. (PERES, 2011, p. 72).

A trajetória do sujeito entre essas linhas, o caminho a percorrer entre as linhas duras, flexíveis ou de fuga é que vai determinar se a subjetividade do indivíduo é normatizadora, ou seja, se está a serviço da reiteração de regras e do poder perante os corpos e à vida, ou se essa subjetividade é singularizadora, capaz de resistir e de manter a sua potencialidade vital.

Arrisco-me a dizer que seu encenador caminhava, de forma contraditória, entre esses dois tipos de subjetividade. Ao mesmo tempo em que realizava uma pesquisa acadêmica sobre a homossexualidade como discussão cênica e que dirigia um espetáculo que falava sobre a homossexualidade e a relação materna, o seu discurso era, de certa forma, conservador, não queria pronunciar a palavra “gay” no espetáculo, tampouco queria colocar cena com beijos entre pessoas do mesmo sexo e muito menos a utilização de nudez. Ora, como se homossexuais não beijassem, não fizessem sexo e como se a palavra “gay” fosse um palavrão. Toda esta ilusão de zelo era reflexo de sua preocupação em relação ao que o público iria pensar. Queria que as pessoas vissem o outro lado da moeda da homossexualidade, queria discursar sobre o medo, a opressão e a solidão de ser enjeitado. No entanto, com *intenção singularizadora* talvez tenha reforçado ainda mais *convenções normatizadoras*.

Posso concluir que no processo criativo do espetáculo seu encenador transitava contraditoriamente entre as *linhas duras* perante a sua relação com seus pais:

Os efeitos das linhas duras resultam na produção de identidades fixas e acabadas, definindo papéis sociais, sexuais e de gêneros fechados em si mesmos e restritos as expressões autorizadas pelo biopoder, são efeitos de manutenção aos processos de normatização que produzem indivíduos em série, cristalizados pelas ações de saberes e poderes que os disciplinam, regulam e controlam. (PERES, 2011, p. 73).

E as *linhas de fuga*, perante a sua relação com amigos, parceiros de trabalho e de cena: “essas linhas seriam as responsáveis pela criação de rupturas e comporiam movimentos de potência e criação” (PERES, 2011, p. 74).

O fato de hoje poder olhar para trás e mapear esta transição paradoxal entre essas duas linhas diz muito não apenas sobre sua vida pessoal ou seu fazer teatral, mas também sobre a forma como a cartografia pode ser vista como uma conduta de vida.

### **Cartografia: um modo de vida**

Para além de uma metodologia de pesquisa, considero a cartografia um modo de conduta pessoal, ou seja, aceito e defendo o pensar cartográfico no cotidiano e também no fazer teatral. Acredito que o teatro está concatenado com diversas outras áreas do saber, bem como com diversas outras linguagens artísticas. Defendo que o teatro – a vida – não tenha seus elementos cênicos – o pensamento, as experiências, o conhecimento – organizados de forma hierárquica, onde alguns importam mais do que outros. Nesse ponto, concordo com Lima:

Percebo que a minha maneira de pensar teatro tem uma certa configuração. Como se configura este meu pensar? Não penso o teatro como uma forma enraizada no texto e só nele. Gosto de pensá-lo independente de qualquer ponto; não

dependente de uma única raiz. O meu pensar teatro não quer que, apenas um dos elementos da linguagem cênica - como a luz, o som, a cenografia, o texto ou qualquer outro - seja o tronco da obra e para este tronco, tudo converta. Ele quer diversificar-se. Quer dar mais autonomia ao ator como criador de cenas. (LIMA, 2004, p. 29).

Interessa-me nesta pesquisa descobrir as (des) conexões, as ramificações, as linhas de aproximação e de afastamento, o intervalo entre os pensamentos e os territórios, além dos afetos e perceptos provocados por este processo criativo. Penso a vida como uma rede em que tudo está conectado e tudo pode ser compartilhado em um fluxo contínuo de acessos e rupturas, que, sucessivamente, formam novos acessos. Sendo assim, não poderia deixar o fazer teatral fora disso, já que considero o teatro como um espaço que dá continuidade à vida.

Pensar cartografia como metodologia de pesquisa é “suspender algumas concepções clássicas da noção de método e de epistemologia da ciência” (SANTOS, 2010, p. 1). A cartografia significa uma ruptura radical na ciência, ela está fora dos regimes de verdade e resiste as relações de poder dentro do conhecimento científico, além de problematizar a relação sujeito-objeto. É nesse sentido que um olhar cartográfico sobre as sexualidades e, arrisco dizer, sobre o fazer teatral, se torna profícuo e pertinente. Como disse Guattari: “ou se objetiva, se reifica, se ‘cientificiza’ a subjetividade, ou ao contrário, tenta-se apreendê-la em sua dimensão de criatividade processual” (GUATTARI, 1992:24). É na segunda opção que a *Cartografia do Armário* se apoia:

O olhar cartográfico sobre as sexualidades e as subjetividades, tal qual utilizado por nós, baseia-se mais na segunda opção, a partir da qual pode-se atribuir à subjetividade um possível caráter estético, ou seja, passível de ser constantemente (re)criada e (re)inventada. (SANTOS, 2010, p. 2).

Foi em seu artigo seminal, *A Epistemologia do Armário*, que Eve Sedgwick absorveu para os estudos *queer* o termo “armário” como um instrumento de manutenção da homofobia. O “armário” já era utilizado como um dispositivo de regulação da vida sexual humana. Se um homossexual não é assumido para as pessoas de sua vida social e familiar, significa que ele está “dentro do armário”, a medida que ele começa a assumir e se posicionar em relação a sua sexualidade significa que ele está “saindo do armário”. O “armário” cala, silencia e guarda no seu compartimento mais escuro aqueles que não correspondem às expectativas.

O princípio cartográfico, absorvido da geografia para a filosofia por Deleuze, pode ser considerado uma forma não cartesiana de organizar o pensamento e o conhecimento.

Descartes, filósofo e matemático, tem *O discurso do Método* como uma de suas obras mais conhecidas e discutidas. O método cartesiano acredita que o conhecimento é dominado pela razão e não pelos sentidos, logo a ordem e a medida são características inerentes a ele. Extremamente racionalista, o filósofo acreditava na matemática como um meio para se chegar à verdade do conhecimento científico. Para tanto, ele elaborou quatro regras e que, mesmo após séculos, até hoje influenciam o pensamento ocidental.

A primeira regra consiste em só denominar como verdadeiro aquilo que, só através de evidências claras e distintas, se mostra como tal. A segunda regra consiste em dividir, compartimentar – arrisco dizer, disciplinar – em partes as dificuldades a fim de resolvê-las. A terceira regra age, através da ordem, de forma crescente, sempre começando pelo objeto mais fácil até chegar ao nível mais difícil. Por último, através de revisões gerais e complexas, não deixar omitido nenhum objeto.

Trata-se, aqui, realmente de regras, e, por conseguinte, parece que podemos legitimamente falar de método. Porém, embora esse método tenha provavelmente inspirado a Descartes sua invenção matemática da solução das equações algébricas,

ele é apresentado como um método muito geral, não só para “procurar a verdade nas ciências”, mas também para “bem conduzir a razão” (GRANGER, 1994, p. 50).

“Ordem”, “medida”, “verdade do conhecimento científico”. “regras”, “dividir”, “compartimentar” e “disciplinar” são palavras e frases que tive que usar para descrever o método cartesiano, e, não por coincidência, essas são as mesmas palavras e frases que não caberiam dentro de uma descrição do princípio da cartografia como composição do pensamento rizomático.

Para Deleuze e Guattari, o pensamento humano e o funcionamento do cérebro não são arborescentes, no sentido de que isso implicaria em uma hierarquização e centralização do conhecimento e de subjetividades, portanto essas palavras supracitadas se tornam obsoletas para explicar o rizoma e o princípio da cartografia:

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. O que se chama equivocadamente de "dendritos" não assegura uma conexão dos neurônios num tecido contínuo. A descontinuidade das células, o papel dos axônios, o funcionamento das sinapses, a existência de microfendas sinápticas, o salto de cada mensagem por cima destas fendas fazem do cérebro uma multiplicidade que, no seu plano de consistência ou em sua articulação, banha todo um sistema, probabilístico incerto, *un certain nervous system*. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 25).

Dessa forma, concordo novamente com Lima (2004) quando esta defende o teatro como rizoma, fazendo uma analogia entre os princípios do rizoma e o seu fazer teatral:

O conceito de rizoma é pertinente a um pensar teatro específico deste estudo. Este teatro-pensamento se quer radículas em muitas partes (pequenas raízes espalhadas pela superfície, ampliando-se em todas as direções e não apenas na vertical). Ele quer espalhar-se, fazer conexões, rupturas, comunicar-se, abrir pontos de fuga, vir a ser algo ou alguma coisa que não sabe de antemão, que desconhece. (LIMA, 2004, p. 30).

O Rizoma, como uma nova forma de organização do pensamento e do conhecimento, bem como toda a filosofia que Deleuze e Guattari construíram juntos são uma forma de resistência ao pensamento tradicional. Propor um diálogo com o teatro ou qualquer outra linguagem artística revela uma nova forma de ver e de pensar que vai encontrando ecos e transformando normatizações em singularidades.

### **Uma cartografia do espetáculo teatral *Ao vosso ventre***

Se em *Os Trânsitos do Armário* foi realizada uma cartografia da homossexualidade como discussão cênica no teatro paraense da década de 1980 até os dias de hoje, utilizando como figura principal o "armário", que condena à abjeção aqueles que não correspondem às convenções sociais e morais, agora me volto a ele, já que suas portas permanecem encostadas, não só para investigar o processo criativo do espetáculo *Ao Vosso Ventre* e o seu diálogo com outras linguagens artísticas - pintura, literatura, fotografia e escultura – na feitura deste espetáculo, mas para subverter, mais uma vez, o seu significado. É na apropriação e repetição de alguns termos e palavras que conseguimos desarticular e desqualificar sua dimensão de injúria e ofensa.

A escolha do termo “*queer*” para se autodenominar, ou seja, um xingamento que denotava anormalidade, perversão e desvio, servia para destacar o compromisso em desenvolver uma análise de normalização que, naquele momento era focada na sexualidade. (MISKOLCI, 2009, p. 151).

Como disse acima, acredito no teatro como um rizoma e como todo rizoma, este necessita de seis princípios para se realizar. São eles: o princípio da conexão, da

heterogeneidade, da multiplicidade, da ruptura a-significante (também chamado de Devir), da cartografia e da decalcomania.

O princípio da conexão revela que todos os pontos do rizoma não só podem como devem ser conectados entre si, enquanto que, o princípio da heterogeneidade afirma que esses pontos não precisam ser necessariamente da mesma natureza.

No processo criativo de *Ao Vosso Ventre*, a partir do momento em que o projeto do espetáculo começou a ser escrito, a intenção foi de costurar – conectar – todos os pontos que chegavam até ele, havia uma teia que precisava ser tramada. Quando foi decidido que seria importante para a realização deste espetáculo o diálogo com outras linguagens artísticas ficou resolvido trabalhar com as fotografias de Jan Saudek<sup>5</sup>, o livro *Eu sempre vou te amar*, de Daniel Sampaio<sup>6</sup>, as pinturas de Frida Kahlo<sup>7</sup> e as esculturas de Camille Claudel<sup>8</sup>, a partir daí começou-se a fabular maneiras de plugar essas pontas para a realização do espetáculo.

Tornava-se necessário que todos tivessem conhecimento e interesse de trabalhar com esses artistas. Os ensaios foram os momentos onde todos, tanto elenco quanto equipe técnica, começaram a ter contato com estes artistas, através de exercícios teatrais. Aos poucos, estas experiências começaram a ser inscritas e cravadas no corpo e na memória dos atores. O resultado se deu na influência de Sampaio, Saudek, Kahlo e Claudel nos mais diversos elementos cênicos do espetáculo, desde a dramaturgia até a visualidade.

<sup>5</sup> Fotógrafo nascido em praga, conhecido pela técnica de pintar as suas fotos e utilizar corpos nus.

<sup>6</sup> Psiquiatra e escritor português.

<sup>7</sup> Pintora mexicana mundialmente conhecida por suas obras consideradas surrealistas. É conhecida também por sua conturbada relação amorosa com o também pintor mexicano Diego Rivera. Suas obras são constantemente objeto de estudos de psicanalistas por imprimirem a dor física e emocional de Frida. Aos seis anos contraiu poliomielite, ainda jovem sofreu um acidente de bonde e o para-choque de um dos veículos perfurou-lhe as costas, atravessou sua pélvis e saiu pela vagina, causando uma grave hemorragia, tentou suicídio diversas vezes e morreu de embolia pulmonar após ficar vários meses de cama. Frida pintou sua dor.

<sup>8</sup> Escultora francesa. Conhecida por seu caso de amor com o escultor Rodin. Esculpiu obras como *A Idade Madura* e *A Valsa*. Após o rompimento amoroso com Rodin, foi internada em um manicômio pelo próprio irmão, Paul Claudel, onde ficou anos enclausurada contra a própria vontade e morreu sozinha, ainda amando desesperadamente Rodin.



Figura 2. Fotografias de Saudek/Desenhos do Figurino de Starllone Souza, 2012.  
As meias listradas de Saudek foram absorvidas para a visualidade do espetáculo. O elenco também usa tiras listradas na cintura.



Figura 3. “A Valsa”, de Claudel/Cena do espetáculo: “A valsa”, por Inácio Borges, 2012.  
Inspirada na escultura.



Figura 4. “The Implorer”, de Claudel/ Cena do espetáculo, por Inácio Borges, 2012.  
A personagem Mãe ajoelhada no chão, simbolizada por um “cabeção” de arame e seu roupão vermelho.

O terceiro princípio: da multiplicidade. Segundo Lima (2004), para Deleuze e Guattari, a realidade é substantiva, ou seja, ela não é múltipla, é multiplicidade. “O fazer teatral apresenta uma maior performance quanto maior for sua capacidade de combinações” (LIMA, 2004, p. 31). O teatro é uma extensão da realidade e, por isso, precisa ser multiplicidade. Acredito que *Ao Vosso Ventre* seja multiplicidade, tal qual a realidade, no sentido de que se propõe a fazer diversas combinações, diversos diálogos, tramando este tecido que possui “somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza (as leis de combinações crescem então com a multiplicação)” (DELEUZE; GUATTARI, 1995 p.16).

O princípio da ruptura a-significante – o quarto princípio – também conhecido como o princípio do *Devir*. Este princípio aceita, como parte de si, das coisas que o compõem, as suas desconexões, as suas rupturas. A cada rompimento, novas linhas de fuga, novos rizomas são criados.

O espetáculo *Ao Vosso Ventre* ao longo de suas apresentações e de suas temporadas foi sofrendo algumas alterações em sua dramaturgia e encenação. Algumas cenas foram cortadas, substituídas e outras foram criadas, como em um processo de maturidade não só do espetáculo, mas todos nele envolvidos. Esse processo de repensar algumas coisas dentro do espetáculo, hoje, me faz acreditar que o teatro é sempre um jogo de *devir*, ele pode ser tudo ao mesmo tempo. Quebra-se com a ideia de um espetáculo que está feito e acabado, territorializado, ele pode (e deve) sempre se reterritorializar, provocar novas rupturas e encontrar novas linhas de fuga. (NUNES, 2012, p. 63).

Sendo assim, não podemos compreender o espetáculo como algo acabado e completo, ele deve sempre crescer – e diminuir – em busca de se transformar. Sob uma perspectiva rizomática, compreender o teatro como um jogo do *devir* ou um *Teatro do Devir* é compreender que suas dimensões, suas singularidades estão suspensas,

desterritorializadas, em busca de uma territorialização, mas esse objetivo sempre será um vir a ser e nunca se tornará.

O princípio da cartografia e da decalcomania. Acredito que a forma como compreendo a importância da cartografia não só como metodologia de pesquisa, mas como experiência de vida, tenha ficado bem clara neste texto. Portanto, neste momento cabe a mim refletir sobre a decalcomania. O rizoma existe como força, como singularidade. Não há nele nada que o justifique ou uma lógica de reprodução. Nesse sentido, Deleuze e Guattari diferenciam a cartografia do decalque:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas. (...) Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida „competência”. (DELEUZE; GUATTARI; 1995; p. 22)

É muito mais interessante ter uma obra artística como um mapa do que como um decalque, ou seja, uma simples reprodução. Este teatro-mapa – o espetáculo *Ao Vosso Ventre* – é um quebra-cabeças que se monta e se desmonta, se dispersa no espaço não só em direção vertical ou horizontal, mas, principalmente, transversal.

Nossos pensamentos e conhecimentos se organizam de forma arborescente, foi assim que fomos criados e educados. Esse tipo de organização não só implica em hierarquias e poder como também não é capaz de contemplar a magnitude e a complexidade do pensamento humano em sua mais sublime forma. A proposição do pensamento rizomático, cartografar o pensamento, a transversalidade e a interdisciplinaridade são promessas e o

trunfo da filosofia de Deleuze e Guattari. Foucault profetizou: “Um dia, talvez, o século será Deleuziano”. Ficaremos na espera de uma nova forma de organização do pensamento do qual Deleuze e Guattari serão os pioneiros.

Absorver essa organização não só como parte de legítimas experiências pessoais, mas para o “fazer teatral” também se torna uma grande chance de contribuir não só para o diálogo e socialização de áreas do conhecimento e linguagens artísticas, mas também para a problematização de convenções e de verdades.

Se segundo Guattari (1992), a sexualidade não só pode como deve ser apreendida em seu caráter criativo processual sob a luz da cartografia, a condução de um processo criativo teatral, da mesma maneira, deve ser incidido pela força sublime deste olhar na tentativa de valorizar os movimentos sensoriais dos afetos e perceptos constituídos por ele. Desta feita, a cartografia favorece uma condução e perspectiva estéticas sobre a sexualidade, as artes e a vida.

## Referências:

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GRANGER, Gilles-Gaston **A ciência e as ciências**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2004.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização**. Sociologias (UFRGS), v. 21, p. 150-182, 2009.

NUNES, Kauan Amora. **Os trânsitos do Armário: Um estudo cartográfico de um Teatro Queer na cidade de Belém do Pará**. 2013, 81 p. Monografia (Licenciatura Plena em Teatro) – Universidade Federal do Pará, 2013.

PERES, W. S. Travestis: corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos políticos. In: Luís Antônio Francisco de Souza; Thiago Teixeira Sabatine e Bóris Ribeiro de Magalhães. (Org.). **Michel Foucault:**

**sexualidade, corpo e direito.** 1ª ed. Marília: Oficina Universitária; Cultura Acadêmica, 2011, v. 1, p. 69-104.

SANTOS, Daniel Kerry; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva. **Proposições e pistas cartográficas nos estudos de gênero e das sexualidades.** In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010, Florianópolis. Anais Eletrônicos do Fazendo Gênero 9, 2010.

SEDGWICK, Eve. **A Epistemologia do armário.** Cadernos Pagu (28), janeiro-junho de 2007:19-54.