

Case Report

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.37.354

CARTOGRAFIAS DO ENSAIO TEATRAL INFANTIL. O DESENHO COMO DISPOSITIVO DE CARTOGRAFIA SENSÍVEL EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA.

Cartographies of children's theatre rehearsals. Drawing as a device for affective cartography in scenic creation processes.



RICARDO LUÍS DOS SANTOS GOMES¹

Writing – original draft, Investigation.
ORCID: [0000-0002-8167-7261](https://orcid.org/0000-0002-8167-7261)

¹Design ID – Universidade Lusófona

Correspondent Author:

Design ID - Universidade Lusófona,
Campo Grande, 376, 1749-24 Lisboa.
ricardogomesproff@gmail.com

RESUMO

Este artigo resulta de uma prática continuada de desenhos de ensaios de teatro com crianças. A proposta expande a escuta do corpo e do espaço através da cartografia sensível (Rolnik, 2006), dando continuidade ao estudo do gesto enquanto manifestação de liberdade, restrito pelas forças que o provocam. O problema centra-se em compreender o que o gesto gráfico por via do desenho revela, e que escapa à observação tradicional ou ao registo técnico. Trata-se de pensar o desenho não como representação, mas como forma de investigação artística e crítica. Mais do que representar, o desenho acompanha forças em devir (Deleuze & Guattari, 1995), inscrevendo impulsos, dispersões e hesitações. Este traço, por vezes errante e intransitivo, revela-se como medialidade pura (Agamben, 2000). Este estudo de caso inscreve-se na investigação artística enquanto modo de conhecimento implicado e situado. O desenho como modo de escuta, revela uma propriedade epistemológica capaz de produzir conhecimento.

ABSTRACT

This article stems from an ongoing practice of drawing during theatre rehearsals with children. The proposal expands the listening to body and space through affective cartography (Rolnik, 2006), continuing the study of gesture as a manifestation of freedom, constrained by the forces that provoke it. The central question is to understand what graphic gesture through drawing can reveal, which escapes traditional observation or technical recording. The idea is to conceive drawing not as representation, but as a form of artistic and critical inquiry. Rather than depicting, drawing follows forces in the becoming (Deleuze & Guattari, 1995), inscribing impulses, dispersions, and hesitations. This trace, at times errant and intransitive, reveals itself as pure mediality (Agamben, 2000). This case study situates itself within artistic research as a mode of implicated and situated awareness. Drawing, as a mode of listening, reveals an epistemological quality capable of producing knowledge.

PALAVRAS CHAVE

Desenho; Escuta; Cartografia;
Teatro; Gesto.

KEYWORDS

Drawing; Listening; Cartography;
Theatre; Gesture.

Date submission:
15/06/2025

Date Acceptation:
30/10/2025

1. INTRODUÇÃO

A ideia central do desenho como dispositivo de cartografia sensível, é que, ao observar ensaios e desenhar o que vemos, não estamos simplesmente a registar o que aconteceu, como faria um documentarista ou um etnógrafo. O desenho torna-se ele próprio um dispositivo, no sentido foucaultiano (Foucault, 1987), que captura, organiza e produz realidades sensíveis, move-se junto com os fluxos do ensaio, afetando-se por eles e, ao mesmo tempo, criando uma outra versão da cena: uma cartografia dos processos de criação cénica. Michel Foucault descreve o dispositivo como um conjunto heterogêneo de práticas, discursos, saberes, afetos e instituições que configuram regimes de visibilidade e de poder (Foucault, 1987). Neste caso, o desenho torna-se dispositivo na medida em que desestabiliza a função disciplinar do olhar, abrindo espaço para uma observação implicada, vibrátil, que opera contra a lógica da captura e da codificação. Ao invés de ilustrar o visível, o traço convoca o invisível sensível: intensidades, forças, pulsações, aquilo que não se deixa representar, mas apenas seguir.

Cartografar aqui, afasta-se por isso da definição etimológica do mapa topográfico (representacional), e aproxima-se da filosófica, proposta por Deleuze e Guattari, capaz de acompanhar os afetos, ritmos, intensidades, as relações que se formam muitas vezes passageiras, subtis, entre corpos (sujeitos), objetos e espaços (Deleuze & Guattari, 1995). É um modo de investigação artística, mas também uma forma de produzir conhecimento não verbal, processual, situado, como propõem os autores ligados à filosofia da diferença.

O conceito de cartografia em Deleuze e Guattari aparece, em *Mil Platôs* (1980). Os autores propõem o termo em oposição a modelos fixos, hierárquicos e representacionais do conhecimento. A cartografia é rizomática (não hierárquica), não totalizante (não tenta capturar tudo), afetiva (móvel por forças e intensidades), e aberta ao devir (à transformação constante). Para Deleuze e Guattari cartografar é, estar dentro do processo, seguir fluxos, acompanhar e apanhar linhas de movimento, como quem observa um objeto estático (Deleuze & Guattari, 1995).

No meu caso, quando desenho os ensaios, estou a seguir esses fluxos como linhas de força, atento a aquilo que vibra, que se desloca, e que também ainda não é forma definida. Colocar isso no papel enquanto um modo de escuta e relação, é mapear, é um processo intransitivo e gestual.

2. METODOLOGIA: DESENHO ENQUANTO ESCUTA

A investigação partiu da hipótese de que o desenho, quando praticado em tempo real durante ensaios de teatro infantil, pode operar como dispositivo de escuta e cartografia sensível, revelando dimensões gestuais, espaciais e afetivas que escapam ao registo audiovisual ou verbal.

Para explorar esta hipótese, foram selecionadas metodologias coerentes com a investigação artística baseada na prática: observação participante, prática de desenho *in situ*, recolha de notas escritas e registo audiovisual como método auxiliar de contraste. A escolha destes métodos deve-se à sua complementaridade: enquanto o vídeo e a nota verbal permitem revisitar a cena, o desenho oferece uma inscrição sensível imediata, capaz de captar intensidades que não se repetem.

A análise dos desenhos obedeceu a critérios formais (gestualidade do traço), espaciais (organização do corpo no espaço cénico) e afetivos (tensões, cumplicidades, improvisos). Estes critérios, combinados, permitiram construir interpretações situadas, de acordo com o paradigma da cartografia sensível (Rolnik, 2006) e da filosofia da diferença (Deleuze & Guattari, 1995).

A escolha por desenhar os ensaios de teatro infantil deve-se ao facto de reconhecer, nesse espaço, um território fértil de imprevisibilidade e invenção. Os corpos das crianças, ainda não totalmente conformados às regras da cena, manifestam gestos que escapam ao domí-

nio da técnica ou da intenção. Essa qualidade errante do movimento infantil é espelho da própria prática do *desenho enquanto potência* (Gomes, 2022).

Esta investigação inscreve-se no campo da investigação artística baseada na prática, em que o gesto de desenhar constitui simultaneamente registo, análise e criação de conhecimento (Barrett & Bolt, 2010; Leavy, 2018). A metodologia adotada combina observação participante, prática gráfica *in situ*, e análise comparativa dos materiais produzidos (desenhos, notas escritas e vídeos).

2.1. Contexto e amostra

Foram acompanhados 16 ensaios do projeto *Teatrinho ao Palco*, realizado no Teatro Arte e Imagem ao longo de seis meses, sob direção da atriz e encenadora Andreia Macedo. Participaram entre 10 a 12 crianças (idades entre 5 e 10 anos), integradas numa ação formativa que culminaria na peça “A vida a voar” em 2023, inspirada em Miguel Torga. A escolha deste grupo deve-se ao seu caráter formativo e exploratório, em que o gesto e a improvisação se revelam centrais, condição ideal para observar o papel do desenho como dispositivo de escuta.

2.2. Recolha dos dados

Os desenhos foram registados discretamente a partir de uma régie de apoio ao palco, sem interação com as crianças nem interferência nos ensaios, que tinham a duração média de 2h30, com intervalo de 15 minutos. A recolha foi feita em *caderno Sketch Book Preto Cachet Daler-Rowney* 160 g/m² A4, em tempo real, com caneta de aparo permanente *Rotring Artpen*. Esta caneta revelou-se adequada não só como instrumento técnico, mas como mediador do gesto de investigação: ao contrário do lápis, exige um traço contínuo e definitivo, conferindo irrevogabilidade e reforçando a atenção ao instante. A fluidez da tinta regista microvariações de intensidade, tremores, hesitações, impulsos, aproximando o desenho do corpo em movimento e convertendo-o em cartografia sensível. O valor simbólico da *Artpen* reside em evitar correções ou acabamento formal, aproximando o gesto da inoperatividade conceito central agambeniano (Agamben, 2013), com abertura à medialidade do traço. Cada sessão originou registos gráficos e verbais (linhas, anotações, observações) que não representavam mimeticamente a cena, mas acompanhavam intensidades e tensões. Como complemento, alguns ensaios foram registados em vídeo, assumido-o porém como dispositivo limitado (Foucault, 1987), incapaz de captar vibrações, ecos, temperaturas ou cumplicidades afetivas que emergiram apenas no desenho.

2.3. Procedimentos de análise

A análise dos materiais produzidos decorreu em três etapas:

1. Descrição dos desenhos: identificação de elementos visuais e verbais (traços, repetições, anotações).
2. Comparação com registos audiovisuais e memória: confrontar o que o desenho revelou em contraste com o que o vídeo ou a observação verbalizada registaram.
3. Interpretação crítica: articulação dos padrões observados (zonas de tensão, ritmos coletivos, improvisações imprevistas) com conceitos teóricos de cartografia sensível (Rolnik, 2006), cartografia rizomática (Deleuze & Guattari, 1995) e gesto inoperoso (Agamben, 2013).

2.4. Critérios de validade e rigor

Apesar do caráter subjetivo inerente à investigação artística, foram adotados critérios de rigor:

- Consistência processual: todos os desenhos foram realizados em tempo real, sem retrabalho posterior.
- Triangulação: comparação entre desenho, vídeo e memória, permitindo reconhecer limitações e potencialidades de cada meio.
- Transparência: seleção explícita de dois desenhos para análise aprofundada, justificada pela densidade das informações que condensam.
- Situacionalidade: reconhecimento de que o conhecimento produzido é implicado e situado (Haraway, 1988), mas ainda assim transmissível como contributo para a investigação artística.

3. O CASO: DOIS DESENHOS, DUAS CARTOGRAFIAS, UM CONHECIMENTO SITUADO.

Foram muitos os desenhos realizados ao longo de dezasseis sessões de ensaio com o grupo do projeto *Teatrinho ao Palco*, conduzidos pela atriz e encenadora Andreia Macedo em 2023, na Quinta da Caverneira, Maia. O espaço, um solar novecentista cimo do Monte da Caverneira, que após um abandono de décadas foi adquirido e recuperado pelo município para o Fundo Teatral Teatro Art'Imagem, e contém um auditório para uma centena de pessoas, uma biblioteca e uma galeria de arte.

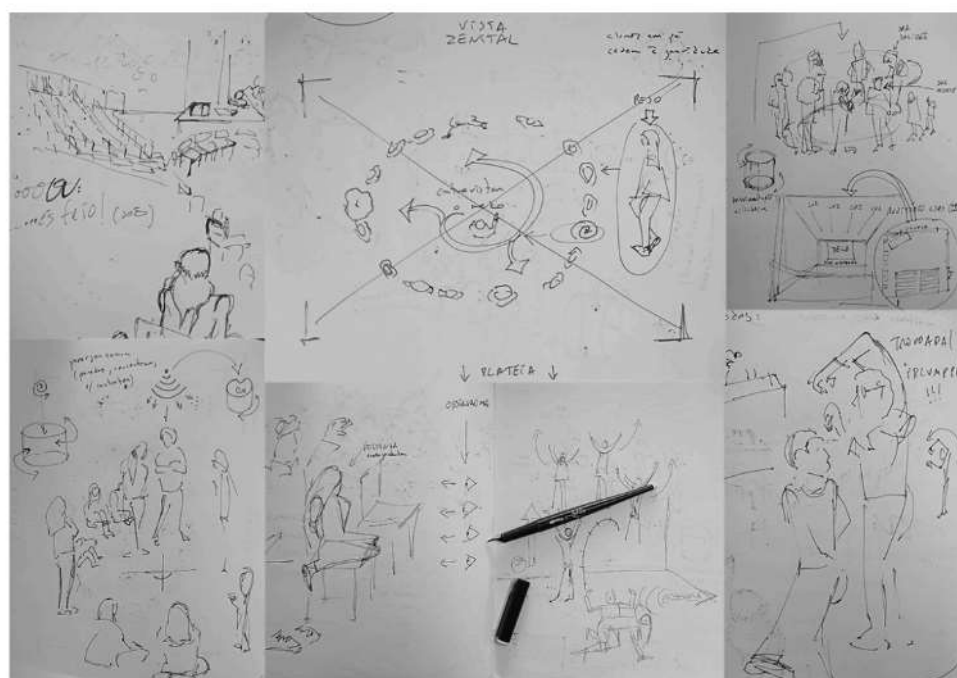


Fig. 1 - Ricardo L. Gomes. Alguns desenhos de ensaios de crianças no grupo de teatro infantil "Teatrinho ao Palco". Rotring ArtPen e Caneta Bic Cristal vermelha s/ Caderno de papel A4 160g. Auditório da Quinta da Caverneira, Teatro Art'Imagem. Maia, 2023.

Destes desenhos dois tornaram-se particularmente marcantes (fig 2 e 3). O que os distingue dos restantes não é a precisão do traço ou a composição visual, mas o modo como foram acompanhados por anotações verbais em paralelo, quase como pequenas legendas emocionais ou comentários coreográficos. Esses desenhos não nasceram de um gesto reflexivo, mas de um estado de atenção absoluta, de um corpo em escuta que registava, com uma *Artpen* na mão, o acontecimento como ele se dava. Num desses momentos (fig. 2), as crianças estavam em cena a explorar um jogo de deslocação em grupo, galgar vagarosamente as cadeiras plateia acima, e depois plateia abaixo. A tensão era palpável: havia hesitação nos movimentos, obstáculos físicos, sons que reconfiguravam o ritmo da ação. O espaço

criava resistência em *slowmotion*. O meu desenho reagiu a essa tensão: o traço tornou-se trêmulo, irregular, em certos pontos quase combativo. Registei frases como “movimento aquático”, “transposição do mobiliário”, “entorna plateia sobre palco”, “fogem dos eixos”. O jogo de rampas recorda-me as performances de Robert Morris na Tate, em 1971. O desenho tornou-se aqui um campo de leitura do espaço como corpo: não ilustrava o que acontecia, mas tornava visível a negociação entre o corpo da criança e o corpo da arquitetura, o modo como o gesto se referia ao atrito da matéria.

No segundo desenho (fig.3), uma sequência inesperada de improvisação surgiu entre as crianças. Um conjunto de sons *nonsense* acontecia fora do guião, no papel regista-se o que se vê, uma “movimentação *clockwise* sem razão”. Gritos histéricos e melodias absurdas formaram um interespetáculo espontâneo, nascido da cumplicidade que o grupo construía ao longo de meses. Diante da desordem frustrante, a encenadora Andreia Macedo desiste por momentos da encenação para observar o fenómeno, também ela com olhar de pesquisa, dá uma oportunidade ao grupo antes de o reaver e encarrilar a cena. O traço, dessa vez, era veloz, circular, quase dançante. A vibração do chão de madeira, os ecos do espaço, o calor do corpo, tudo isso passou para o papel não como conteúdo, mas como ritmo gráfico.

Revedo mais tarde alguns vídeos dessas sessões, ficou clara a clivagem entre o registo técnico de uma câmara e o gráfico de uma mão e caneta. A imagem gravada falha miseravelmente em captar o peso do espaço, a temperatura da sala, as vibrações que atravessavam o chão de madeira. O vídeo regista o que é visível e audível, mas não o que é incorporado. O vídeo é somente um arquivo, uma informação que ao ser registada vira passado, tal como os textos, os CDs, as fotos, ou até mesmo os ossos, inanimados e arrancados do acontecimento (Taylor, 2013, pp. 48-51).

O desenho, pelo contrário, torna-se uma espécie de sismógrafo de intensidades: regista deslocamentos subtis de energia, mudanças de direção, hesitações que não se veem, mas se sentem. Regista a experiência emocional do instante, um conhecimento situado, que só pode emergir de dentro da relação.

Desenhar os ensaios alterou radicalmente o modo como vejo a criação teatral. O desenho desarma o olhar condicionado, desativa a expectativa de coerência e abre espaço para perceber o invisível e o indizível, o que vibra entre os corpos, os pequenos desvios, as intenções que se insinuam. Isto são gestos, gestos testemunhados que são indecifráveis, apenas os próprios performers saberiam nomcar o que se passou ali. Mas isso não os torna menos relevantes. Pelo contrário: o que escapa à decifração é o que funda o desenho como dispositivo de escuta, e não de captura.

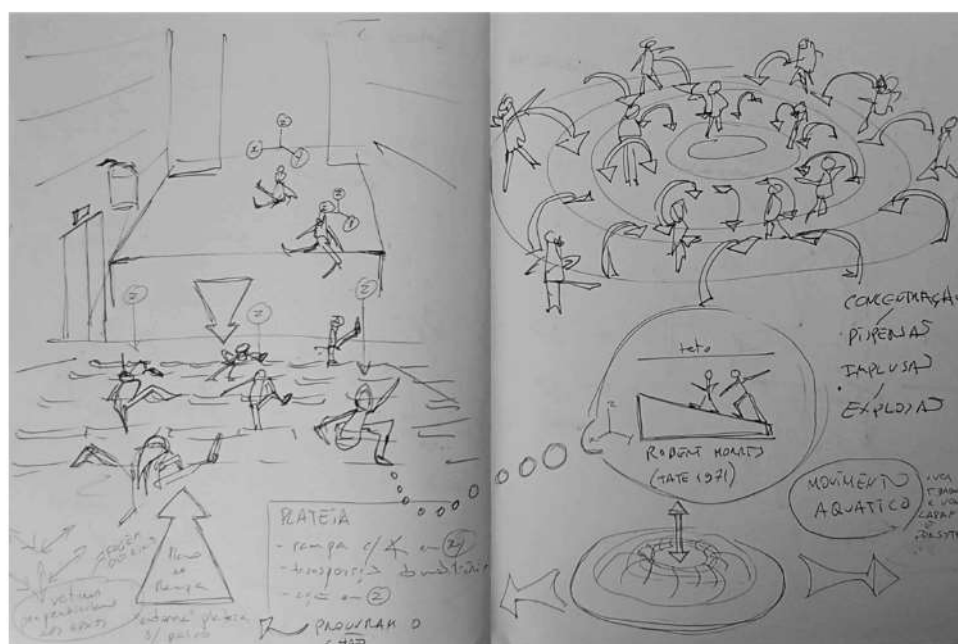


Fig. 2 - Ricardo L. Gomes. Desenho de ensaio de crianças no grupo de teatro infantil “Teatrinho ao Palco. Rotring ArtPen e Caneta Bic Cristal vermelha s/ Caderno de papel A4 160g. Auditório da Quinta da Cavernira, Teatro Art’Imagem. Maia, 2023.



Fig. 3 - Ricardo L. Gomes. Desenho de ensaio de crianças no grupo de teatro infantil “Teatrinho ao Palco. Rotring ArtPen e Caneta Bic Cristal vermelha s/ Caderno de papel A4 160g. Auditório da Quinta da Caverneira, Teatro Art’Imagem. Maia, 2023.

Neste quadro, o desenho torna-se um ato ético e estético: é uma prática situada, implicada, relacional, e substitui o modelo da representação pelo da produção, pelo da intensidade, pelo da imanência. Giorgio Agamben descreve este tipo de gestos como aquilo que suspende a relação entre meios e fins, tornando visível uma medialidade pura, no sentido de um agir que se expõe enquanto tal, sem se reduzir à sua função (Agamben, 2000). O gesto gráfico, tal como o gesto infantil observado nos ensaios, é então uma forma de resistência à instrumentalização do corpo e do olhar. É um gesto pois pensa sem conceito, age sem objetivo, expõe o sensível na sua potência inacabada. No mesmo quadro estes desenhos tornam-se repertórios, aqueles que Diana Taylor diz requerem uma “agoridade” pois encenam a memória e dependem da presença tanto do performer quanto do espectador (Taylor, 2013, p. 51).

Para Suely Rolnik a cartografia sentimental é uma forma de pensar com o corpo, com os afetos, com o que se sente antes de se saber, leva essa ideia para o campo da arte e da clínica (em diálogo com Félix Guattari) (Rolnik, 2006). A professora, filósofa e psicanalista, descreve a cartografia como um método de pesquisa, e o cartógrafo como alguém que se coloca em escuta, que afina o corpo como se fosse uma antena, captando os menores movimentos e atmosferas, e traduzindo-os em formas sensíveis: palavras, imagens, desenhos, ações (Rolnik, 2006).

Suely Rolnik, ao desenvolver a noção de cartografia afetiva ou cartografia dos sentimentos, articula essa escuta ao plano dos corpos. Ao afinar o corpo para captar atmosferas, tensões, e os mais pequeninos eventos, na prática pedagógica, implica uma transformação radical do lugar do saber: o conhecimento já não se organiza a partir de uma autoridade

discursiva ou de um cânone técnico, mas emerge do encontro, da atenção situada, da experimentação sensível (Rolnik, 2006).

Essa forma de conhecimento, praticada através do desenho em contexto teatral, desafia diretamente a estrutura tradicional do ensino artístico. Ao invés de privilegiar a técnica, o produto acabado ou a reprodutibilidade, o que aqui se propõe é um ensino centrado na escuta, na dúvida, no erro, na presença. O caderno de desenho funciona como um laboratório onde se registam não cenas, mas presenças; não imagens, mas relações. Trata-se de uma pedagogia do gesto, onde pensar é inseparável de afetar-se, e onde a mão que desenha é também uma mão que sente, escuta, hesita, erra, e que aprende com isso.

Neste sentido, o desenho deixa de ser apenas um meio visual e torna-se um operador de pensamento, um modo de estar no mundo, uma prática crítica. As escolas, ao acolher estas formas de conhecimento sensível, poderão reconhecer que há saberes que só se fazem com o corpo, no tempo da experiência, na espessura do instante. Ensinar o desenho, aqui, é ensinar a escutar com os olhos, com a pele, com o tempo, e isso na era da digitalização dos recursos educativos, e da introdução das ferramentas de inteligência artificial, é no mínimo provocante.

Ao transformar a observação num campo de co-presença, esta prática devolve à escola o seu lado ético: o de criar zonas de indiscernibilidade entre saber e sentir, entre agir e ser afetado, entre pensar e viver. Cada traço é uma inscrição no corpo do tempo, um gesto que pensa para além do conceito, que compõe com o invisível. É nesse ponto que o desenho se torna pensamento em ato (Agamben, 2005) e talvez seja essa, afinal, a sua contribuição mais radical para o ensino.

4. ESTADO DA ARTE

Este artigo situa-se no cruzamento entre investigação artística, teatro infantil e desenho como prática epistemológica, contribuindo para um campo emergente onde o fazer artístico se assume como forma de pensamento e produção de conhecimento situada (Barrett & Bolt, 2010). A investigação articula-se com as propostas da filosofia da diferença (Deleuze & Guattari, 1995), onde a cartografia se entende não como representação do mundo, mas como acompanhamento de fluxos, intensidades e forças em devir. Esse pensamento é prolongado por Suely Rolnik (Rolnik, 2006), cuja noção de cartografia sensível propõe uma escuta encarnada e afetiva, baseada na experiência viva e na abertura ao inesperado. Do ponto de vista epistemológico, o artigo aproxima-se das práticas de *arts-based research* (Eisner, 2008; Leavy, 2018), onde a arte é entendida como modo válido de investigação e reflexão crítica. Investigações que exploram o desenho como prática performativa e relacional (Springgay, 2008; O'Sullivan, 2009) são também referências-chave para o enquadramento desta proposta. O conceito de dispositivo, tal como definido por Foucault (1987), permite pensar o vídeo, o registo visual e o olhar técnico como instrumentos de normatização e controlo. Em contraponto, o desenho surge aqui como gesto inoperoso (Agamben, 2013), uma ação que não visa um fim funcional, mas que suspende o automatismo do olhar e reabre o visível ao sensível.

No plano pedagógico, o artigo inscreve-se numa crítica à lógica do ensino do desenho como técnica formal ou representação fiel, propondo uma abordagem centrada na atenção, na escuta e na presença, em consonância com práticas de pedagogia crítica e estética relacional (Biesta, 2017; Irwin & Springgay, 2008).

Ao operar no espaço entre o desenho, a observação performativa e a pedagogia sensível, este trabalho contribui para uma reconfiguração do gesto gráfico como forma de co-presença crítica, investigação sensível e resistência poética aos dispositivos normativos de perceção e produção de conhecimento.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta metodológica de utilizar o desenho como cartografia sensível em contextos performativos infantis revela-se urgente por articular prática artística com pensamento filosófico e investigação situada. Entre os pontos fortes, destacam-se:

- a capacidade do desenho de operar como dispositivo de escuta não hierárquica, capaz de captar elementos do processo criativo que escapam a outras formas de registo digital;
- a coerência entre método, conteúdo e linguagem, numa investigação em que a forma de produzir conhecimento reflete o próprio objeto de estudo.
- a implicação ética do corpo do investigador, que não observa de fora, mas participa ativamente com o traço, o olhar e a sensibilidade.

Contudo, também se identificam limitações na subjetividade extrema em como o gesto gráfico dificulta a comunicabilidade intersubjetiva dos dados, sobretudo quando o leitor ou interlocutor não partilhou o contexto observado. Na ausência de triangulação com outros tipos de dados (entrevistas, *feedback* das crianças, observações por terceiros) pode limitar a validade interpretativa da análise. No caráter único e irrepetível da experiência desenhada torna a replicação metodológica complexa, o que desafia os parâmetros clássicos de avaliação científica.

Para o desenvolvimento futuro desta linha de investigação, espera-se a experimentação com dispositivos colaborativos de desenho (entre artista e participantes); a articulação entre investigação artística e pedagogia crítica, para criar metodologias de ensino do desenho que integrem gesto, escuta e pensamento; e a abertura do caderno como espaço de partilha, onde o gesto do investigador se torna também material pedagógico e performativo.

A aplicação da prática de desenho como cartografia sensível durante os ensaios de teatro infantil permitiu observar um conjunto de resultados significativos, que ultrapassam os limites da documentação de arquivo tradicional (Taylor, 2013, pp. 48-51). Entre os principais resultados, destacam-se:

- a emergência de um olhar expandido, que se tornou capaz de perceber ritmos, energias e microacontecimentos do corpo em cena que escapavam à observação direta ou ao registo audiovisual;
- a identificação de zonas de tensão espacial, onde o corpo infantil negocia ativamente com o espaço físico, revelando relações entre arquitetura, movimento e afeto que o vídeo ou a memória verbal não tornariam visíveis;
- o desenho operou como um ativador do pensamento, levando à escrita espontânea de anotações sensíveis, muitas vezes não planeadas, que resultaram em hipóteses dramatúrgicas, interpretações poéticas e desvios analíticos ricos em significado;
- os desenhos não registaram apenas os momentos de criação, como amplificaram o gesto criativo, tornando-se dispositivos de observação e de criação simultâneos, uma forma de copresença entre quem desenha e quem ensaia no palco.

Estes resultados mostram que o desenho, quando operado de forma situada e sensível, pode ter uma propriedade epistemológica válida, produzindo conhecimento não representacional, mas experiencial, ético e poético. Os resultados não são “finais”, no sentido científico clássico, mas abertos, em devir, e surgem precisamente dessa recusa da totalização. O caderno torna-se, assim, uma dramaturgia paralela: não paralela à cena, mas paralela à experiência da própria escuta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2000). *Means without end, notes on politics*. London: Theory Out of Bounds.
- Agamben, G. (2005). *A Potência do Pensamento, Ensaios e Conferências*. Lisboa: Relógio de Água.
- Agamben, G. (2013). *O que é um dispositivo?* Lisboa: Relógio d'Água.
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2010). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. London: I.B. Tauris.
- Biesta, G. (2017). *The rediscovery of teaching*. London: Routledge.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2* (A. L. Oliveira & L. C. Leão, Trans.). São Paulo: Editora 34. (Original publicado em 1980)
- Eisner, E. W. (2008). Art and knowledge. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research* (pp. 3–12). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir: Nascimento da prisão* (R. Ramalho, Trad.). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1975)
- Gomes, R. L. (2022). Desenho como potência: entre o gesto e o adestramento. Tese de Doutorado em Educação Artística. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Irwin, R. L., & Springgay, S. (2008). A/r/tography as practice-based research. In S. Springgay, R. Irwin, C. Leggo, & P. Gouzouasis (Eds.), *Being with a/r/tography* (pp. xix–xxxiii). Rotterdam: Sense Publishers.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. New York: Guilford Press.
- O'Sullivan, S. (2009). *Art encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond representation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Vozes.
- Springgay, S. (2008). *Body knowledge and curriculum: Pedagogies of touch in youth and visual culture*. New York: Peter Lang.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

NOTAS DE AUTOR

Ricardo Luís dos Santos Gomes

Ricardo Luís dos Santos Gomes (Porto, 1979) estudou música na Escola de Jazz do Porto (1995) e licenciou-se em Artes Plásticas – Pintura pela ESAP (2005). Lecionou Pintura em universidades seniores (2006–2008) e colaborou como músico e artista sonoro com o grupo de Teatro Tebas (2009–2012). Concluiu o Mestrado em Ensino de Artes Visuais na FPCEUP (2012) e obteve o *Qualified Teacher Status* em Manchester, para onde foi lecionar em 2013. Foi guia e intérprete na Casa da Música (2005–2021) e é professor de Artes Visuais no ensino público e privado desde 2009. Artista plástico e sonoro desde 2003, participou em inúmeras exposições. Desde 2015, leciona Geometria Descritiva, Desenho, Estética, Ilustração, Design Assistido por Computador e História da Arte na Licenciatura em Design de Comunicação da Universidade Lusófona do Porto, onde é também subdiretor da Licenciatura. É professor convidado em Ciências da Comunicação na Universidade Lusófona (desde 2019) e em Educação Básica no ISCE Douro (2022). É doutorado em Educação Artística (dupla titulação pelas Faculdades de Belas Artes das Universidades do Porto e Lisboa, 2022), e investigador no Design ID – Universidade Lusófona, dedicando-se ao estudo do gesto como fenómeno nas práticas de Desenho e Performance.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Gomes, R. (2026) Cartografias do ensaio teatral infantil. O desenho como dispositivo de cartografia sensível em processos de criação cénica. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XIX (37), 181-190.
<https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.37.354>