

**SOB MEU TETO:  
Memórias embaralhadas em (des) montagem**

**UNDER MY ROOF:  
Memories shuffled in (dis) assembly**

Michele Soares<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo parte de um estudo da desmontagem de uma cena-performance, *A Infanticida Marie Farrar*, de Bertolt Brecht. Desmontagem, originalmente, apresentada como trabalho da disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mara Lúcia Leal, no programa Dinter - Doutorado Interinstitucional UFU/UNIRIO. A desmontagem e a performance como elementos propulsores de experiências pedagógicas para o ator e para o ensino do teatro.

Palavras-chave: memória, experiência, pedagogia da performance, desmontagem, ensino

**Resumen**

Este artículo es parte de un estudio sobre el desmontaje de un rendimiento escena, *La infanticida Marie Farrar*, Bertolt Brecht. Desmontaje originalmente presentado como disciplina de trabajo *Temas Especiales de Aprendizaje Educación en las Artes: Pedagogía (s) Teatro - prácticas contemporâneas*, impartido por el Prof. Dr. Mara Lucia Leal al programa Dinter - Doctorado Interinstitucional UFU / UNIRIO. Desmontaje y performance como los conductores de la experiencia educativa para el actor y para la enseñanza de elementos teatrales.

Palabras clave: memoria, experiencia, pedagogía de la performance, desmontaje, enseñanza

**Abstract**

This article is part of a study of the disassembly of a scene-performance, *The infanticidal Marie Farrar*, Bertolt Brecht. Disassembly originally presented as work discipline *Special Topics in Education Learning in the Arts: Pedagogy (s) Theatre - contemporary practices*, taught by Prof. Dr. Mara Lucia Leal at Dinter program - Interinstitutional Doctorate UFU / UNIRIO. Disassembly and performance as drivers of educational experience for the actor and for the teaching of theater elements.

Keywords: memory, experience, performance pedagogy, disassembly, teaching

De que valeria o empenho do saber se assegurasse apenas a aquisição de conhecimentos, e não, de certo modo, e na medida do possível, o descaminho daquele que conhece.  
Michael Foucault (1984)

E repetir o nome Pagu é, acima de tudo, uma maneira que encontro de rejeitar o massacre brutal dos entusiasmos e esperanças empreendido pelas 'engrenagens implacáveis' que ainda hoje, sob outros nomes,

<sup>1</sup> Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutorado/DINTER 2013/2017. Orientadora Profa. Dra. Nara Keiserman. CAPES. Atriz, diretora de teatro e professora. Atualmente é docente do quadro permanente do IFTM /campus Ituiutaba.

faces e disfarces, prosseguem o seu trabalho destrutivo, violento e incansável.  
Thelma Guedes (2003)

Neste artigo apresento o percurso de uma vivência artístico-pedagógica: a desmontagem de uma cena-performance, a partir do poema de Bertolt Brecht, *A Infanticida Marie Farrar*, apresentada como trabalho da disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*, ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mara Lúcia Leal, no programa Dinter - Doutorado Interinstitucional UFU/UNIRIO e posteriormente, apresentada aos meus alunos da educação básica - curso técnico integrado ao ensino médio do Instituto Federal do Triângulo Mineiro/campus Ituiutaba, na disciplina Arte, no estudo da arte contemporânea, em foco o processo criativo do ator.

Tentarei tornar presente ao leitor, as vozes e imagens da escrita e criação cênica, deixando-as aparecer através das citações, contaminações, reverberações, pois mais do que examinar sob a ótica da teoria teatral, o que me proponho é acordar, descerrar os olhos, abrir as portas e tomar essa nova escrita, como parte contínua do processo de criação. A proposta, amigo leitor, é "mire e veja" uma constelação de sentidos, de-cifre.

Na articulação de um caminho de pausas, silêncios e dissonâncias, define-se uma partitura em que o significado pode estar nas figuras, configurações, gestos, sons, cintilações, possibilidades, oferecendo-se à decifração e criação de novas cifras, desvios, curvas, potencialidades, intensidades, instabilidades que burlam qualquer tentativa de verdade, de domínio, de consenso, de normas, de estado natural. Em contaminação de tal condição, construo na escrita um princípio de desmontagem - exercício cênico pedagógico, elaborado a partir de minha prática artística e educacional. Lanço para o leitor, bem como havia feito na relação com o espectador, que não se trata de uma demonstração técnica, mas de um desvelar de procedimentos subjetivos e complexos que buscam promover a reflexão a respeito dos caminhos trilhados para a construção da cena-performance *A Infanticida Marie Farrar* e das atividades artístico-pedagógicas realizadas no espaço escolar formal em que atuo.

Para Ileana Diéguez, a desmontagem é uma estratégia performativa e pedagógica de investigação e criação, em que se pretende mostrar a construção de trabalho do artista que, nesse momento, se instala como um palestrante, testemunho de seu tempo<sup>2</sup>. É sempre um elemento político, pois estabelece pensamento crítico para reflexionar e problematizar. Por que faço isso?

---

<sup>2</sup> Palestra proferida pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ileana Diéguez, durante o "III Inter-Faces Internacional – Intercâmbio em Artes Cênicas: a desmontagem como procedimento artístico-pedagógico", na Universidade Federal de Uberlândia, abril/2013.

Como faço isso?

Testimonios, preguntas, reflexiones, experiencias y ninguna certeza, ningún método, ningún saber a priori. [...] Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponem a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenam los marcos e, muy especialmente, proponem nuevos retos para quienes estudian y reflexionam em torno a la escena. (DIÉGUEZ, 2009, p. 09).

Desmontar a cena-performance *A Infanticida Marie Farrar*, de Bertolt Brecht, implicou em fazer questionamentos importantes e complexos, que se tornaram desafios emocionais e apresentaram íngremes fronteiras entre moral, liberdade e ética: Pensamos e agimos conforme nossa consciência ou guiados por um senso comum moral? Por que a poesia de Brecht emociona a plateia, que já está habituada a ver nos noticiários de TV mães que abandonam seus filhos e são condenadas por nossos julgamentos intolerantes a esse ato? Por que a história de Marie Farrar me toca tão profundamente, a décadas, criando em mim o desejo de comunica-la a todos os lugares que estou como artista e docente? Por que é necessário conhecer as condições materiais da vida de Marie Farrar, pra que não façamos um julgamento abstrato? Por que Marie, abandona seu filho? Não há outra alternativa? O que penso das mulheres que abandonam seus filhos? Por que elas os abandonam? Quem são elas? Por que não ouvimos tantas histórias de homens que abandonam seus filhos (não existem ou não são contadas)? Qual é o lugar reservado àqueles que não cumprem seu papel social ou que não respondem ao que parece certo / normal / natural?

Para além da pessoalidade que compõe tais questionamentos, há um diálogo mais amplo que se estabelece com outras individualidades e coletividades, numa ordem social e humana, na larga rede das minorias, mas especialmente de gênero. Por isso, atestamos a desmontagem como estratégias performativas de investigação e criação, que diluem territórios seguros de pensamento. Ao ver o ator tão entregue, desmascarado, desnudo e sem solos estáveis, onde não há claro limite entre o real e o ilusório, a verdade e a mentira, experimenta-se a desconstrução da representação. E aqui não é negá-la, mas entendê-la como um campo para o exercício do político, do poder.

*(É projetada uma imagem – uma fotografia de um trabalho cênico realizado há anos atrás, com um amigo, o ator Getúlio Goes, que está na platéia. Estou sentada num módulo cênico coberto por um forro de mesa - material pessoal, produzido artesanalmente por minhas avós materna e paterna, nas técnicas do bordado e do crochê, respectivamente. Trago ainda como objeto de cena, um caixote circular, ornado com imagens de mim mesma e de algumas outras mulheres - Frida Kahlo, Pagu e Camille Claudel.)*

A fricção pessoalidade x obra artística compõe um borrão entre ficção e realidade, traçando

caminhos bem antes experimentados por diversas artistas que confrontaram suas questões mais íntimas no percurso de seu processo criativo, gerando obras que são também pedaços de sua própria história. A exemplo disso, lembramos de Camille Claudel (escultora francesa, 1864-1943), Frida Kahlo (pintora mexicana, 1907-1954) e Patrícia Rehder Galvão - a Pagu (poeta, diretora de teatro, tradutora, desenhista e jornalista brasileira, 1910-1962). As trajetórias artísticas e pessoais dessas três mulheres, são costuradas na relação amorosa e profissional, com seus parceiros, Auguste Rodin (escultor francês, 1840-1917), Diego Rivera (pintor mexicano, 1886-1957) e Oswald de Andrade (escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, 1890-1954), respectivamente. Fios tecidos numa colcha muito próxima para essas artistas, que viveram em países e épocas diferentes entre si. Em todas elas, ao ler sua obra e conhecer também um pouco de sua vida, nos deparamos com temáticas como ropimento, busca de autonomia, dor, amor, paranóia / loucura, bissexualidade, lembranças, gravidez, aborto, morte. Ao entrar nesse universo, confronto a mim mesma e minha história, tão identificada com tais espectros.

Em 1938, André Breton qualifica a obra de Kahlo de surrealista num ensaio que escreveu para sua exposição na galeria *Julien Levy* de Nova Iorque. Não obstante, ela mesma declarou: "Pensavam que eu era uma surrealista, mas eu não era. Nunca pintei sonhos. Pintava a minha própria realidade" (KETTENMANN, 2010, 41). A partir daí - da presença da vida/obra dessas artistas na elaboração da desmontagem, me propus repensar minha relação intensa com a obra de Brecht, *A Infanticida Marie Farrar*, já que elas instigam a presença e compreensão das instâncias de autonomia e de subordinação da mulher neste poema em questão, mas também da mulher que sou e das mulheres que amo. Problematizando tais condições - autonomia e subordinação, enquanto conceitos históricos, conforme a teoria brechtiana.

Já em cena, falo de Claudel, Kahlo e Pagu. Falo de Marie Farrar, falo de mim. Todas nós, proclamamos o direito as nossas lembranças e de ser lembrada - os direitos de vida, de justiça, de subjetividade. Confrontamos proibições e silêncios que querem calar o passado, eliminá-lo, mesmo que de modo figurado. Buscamos a cura para a alienação ou coisificação. Negamos a condição de objeto do relato do outro e afirmamos a condição de sujeito de nossa subjetividade, sem pretensão da verdade, mas na busca do conhecimento, do sentido dessa experiência, agora exteriorizada, narrada. Restauramos o passado, ao modo presente. As lembranças insistem, porque de alguma forma são incontrolláveis e soberanas. Como para Beatriz Sarlo, ao apontar que é mais importante entender do que lembrar, mas que para entender é preciso lembrar.

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p. 24-25).

*(Música: “Eu Te Amo”<sup>3</sup>. Espalho pelo espaço, na direção da platéia, em semi-círculo, algumas vezes entregando-lhe em mãos, folhas brancas com a minha imagem e a inscrição “PROCURA-SE”. Aproximo-me de Getúlio, pedindo, corporalmente, que desabotoe meu vestido – figurino usado no trabalho referido na foto. Agradeço, beijando-lhe a mão. Sequência de movimentos dançados, que exprimem memórias conectadas pela música e pela narrativa até aqui – tiro o vestido e o deixo estendido em cena).*

Por que *Marie Farrar*? Para construir o exercício de desmontagem, inicialmente questioneei minha relação de amor e identificação com o poema de Brecht. No caminho, me deparei com algumas respostas e percebi que só hoje, treze anos após a primeira vez que *performei* a poesia, me sinto com possibilidades de trazer essas respostas para cena. Permitir que através de Marie Farrar, “se veja como sou eu, como é você (digo que nada desejo esconder)” (BRECHT, 1987, 54). Nesse trilhar de respostas, de buscas para des-montar confrontei o trauma, que não mais continha suas motivações iniciais, apenas lembranças. Consenti que elas emergissem e comunicassem sua dor, sua superação, seu desejo de expressão. Vivi o passado ao modo presente, onde tudo ganha um novo lugar. Des-montar era ressignificar aquelas experiências.

<sup>3</sup> “Ah, se já perdemos a noção da hora / Se juntos já jogamos tudo fora / Me conta agora como hei de partir / Ah, se ao te conhecer / Dei pra sonhar, fiz tantos desvarios / Rompi com o mundo, queimei meus navios / Me diz pra onde é que inda posso ir / Se nós nas travessuras das noites eternas / Já confundimos tanto as nossas pernas / Diz com que pernas eu devo seguir / Se entornaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração / Meu sangue errou de veia e se perdeu / Como, se na desordem do armário embutido / Meu paletó enlaça o teu vestido / E o meu sapato inda pisa no teu / Como, se nos amamos feito dois pagãos / Teus seios ainda estão nas minhas mãos / Me explica com que cara eu vou sair / Não, acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta / Agora conta como hei de partir”. *Eu Te Amo*, Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim, 1980.

(Leitura da primeira parte do poema de Brecht, 'A Infanticida Marie Farrar').

Maria Farrar, nascida em abril, menor de idade, / raquítica, sem sinais, órfã / até agora sem antecedentes, afirma / ter matado uma criança, da seguinte maneira: / diz que, com dois meses de gravidez / visitou uma mulher num subsolo / e recebeu, para abortar, uma injeção / que em nada adiantou, embora doesse.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Ela porém, diz, não deixou de pagar / o combinado, e passou a usar uma cinta / e bebeu álcool, colocou pimenta dentro / mas só fez vomitar e expelir. / Sua barriga aumentava a olhos vistos / e também doía, por exemplo, ao lavar pratos. / E ela mesma, diz, ainda não terminara de crescer. / Rezava à Virgem Maria, a esperança não perdia.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Mas as rezas foram de pouca ajuda, ao que parece. / Havia pedido muito. Com o corpo já maior / Desmaiava na missa. Várias vezes souou / suor frio, ajoelhada diante do altar. / Mas manteve seu estado em segredo / até a hora do nascimento. / Havia dado certo, pois ninguém acreditava / que ela, tão pouco atraente, caísse em tentação.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Nesse dia, diz ela, de manhã cedo / ao lavar a escada, sentiu como se / lhe arranhassem as entranhas. Estremeceu / Conseguiu no entanto esconder a dor. / Durante o dia, pendurando a roupa lavada / quebrou a cabeça pensando: percebeu angustiada / que iria dar à luz, sentindo então / o coração pesado. Era tarde quando se retirou.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Mas foi chamada ainda uma vez, após se deitar: / Havia caído mais neve, ela teve que limpar. / Isso até a meia-noite. Foi um dia longo. / Somente de madrugada ela foi parir em paz. / E teve, como diz, um filho homem. / Um filho como tantos outros filhos. / Uma mãe como as outras ela não era, porém / E não podemos desprezá-la por isso.

Mas os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. (BRECHT, 1987, p. 52-53).



Figura 1: desmontagem apresentada na disciplina *Tópicos Especiais em Ensino Aprendizado em Artes: Pedagogia(s) do Teatro - práticas contemporâneas*. Fonte: arquivo pessoal.

*(Em direção à plateia, incluo falas que dizem de Marie Farrar, de mim, de tantas outras mulheres).*

Alguns textos ditos na desmontagem eram encenados sob formas de personagens e outros narrados, porém abandonando o caráter unificado do drama, da compreensão tradicional de personagem e ação, em privilégio de uma relação mais próxima do artista com o público, numa espécie de atuator-*performer*. Assim, criava-se uma fronteira movediça entre realidade e ficção, que não temos a pretensão de clarear. Permitir essa dúvida ou não esclarecimento para o espectador, é possibilitar que ele participe da construção dos sentidos da desmontagem. A relação espacial entre artista e plateia, proposta pela desmontagem é de partilha, aproximação e intimidade. Então falo e admito que vislumbrem a mim mesma, ou Marie, ou Frida, Camille, Pagu, ou ainda qualquer mulher que tenha sido marcada por tais questões. A solidão de quem é diferente, de quem não segue as normas, de quem se comporta, sente desejos e tem ideais que não são como os da maioria das pessoas. A verdade é a produção de discursos que carregam poder e saber, é um solo minado. O sujeito que fala (eu) pode ser uma máscara, apenas um texto decorado. Uma versão incompleta.

Essas mulheres viveram o poder, a que Foucault chama do tipo disciplinar, que serve para examinar a conduta, qualificar, corrigir, induzir à normalidade, à sanidade a qualquer custo. *(Para a platéia)* “Cuidado!! Ela é muito perigosa!!”, “Vadia! Oportunista! Disposta a tudo!”, “Ela é má! Ruim mesmo e não vale nada!”, “Coitado! Vai acabar sendo trocado por outro!! Aliás, por OUTRA!”, “Olha só, quem tá passando ali: a psicopata!!”.

*(No centro, em pé, sobre o forro artesanal que cobre o módulo, canto, num tom quase narrativo, o refrão da música ‘Geni e o Zepelim’, de Chico Buarque de Holanda, 1977):* “Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni!”. *(Direciono-me para o espaço lateral, onde está estendido sobre o chão um lençol, cor branca. Derramo sobre ele um pote com tinta vermelha. A tinta é mole, mas com volume maior, cai como uma massa ao ser despejada. Faz barulho. Provoca respingos para além da delimitação posta pelo tecido, atingindo também minhas pernas, até minhas coxas internas. Fico de cócoras sobre a tinta, me apoiando sobre as mãos, por trás das pernas. Há um esforço físico, um desgaste, uma respiração que se altera).* Narrativa - cena:

Vamos deixá-la então acabar / de contar o que aconteceu ao filho / (diz que nada deseja esconder) / pra que se veja como sou eu, como é você. / Havia acabado de se deitar, diz, quando / senti náuseas. Sozinha / sem saber o que viria / com esforço calou seus gritos.

E os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Com as últimas forças, diz ela / pois seu quarto estava muito frio / arrastou-se até o sanitário, e lá / (já não sabe quando deu à luz sem cerimônia / lá pelo nascer do sol. Agora,

diz ela / estava inteiramente perturbada, e já com o corpo / meio enrijecido, mal podia segurar a criança / porque caía neve naquele sanitário dos serventes.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Então, entre o quarto e o sanitário - diz que / até então não havia acontecido - a criança começou / a chorar, o que a irritou tanto, diz, que / com ambos os punhos, cegamente, sem parar / bateu nela até que se calasse, diz ela. / Levou em seguida o corpo da criança / para sua cama, pelo resto da noite / e de manhã escondeu-o na lavanderia.

Os senhores, por favor, não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados.

Marie Farrar, nascida em abril / falecida na prisão de Meissen / mãe solteira, condenada, / pode lhes mostrar / a fragilidade de toda criatura. Vocês / que dão à luz entre lençóis limpos / e chamam de "abençoada" sua gravidez / não amaldiçoem os fracos e rejeitados, pois / se o seu pecado foi grave, o sofrimento é grande.

Por isso lhes peço que não fiquem indignados / Pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. (BRECHT, 1987, p. 54-55).

(*Fragmento pessoal, parte da desmontagem*): “Em todo aquele espaço, me concentro na janela a minha frente. Não consigo me mover e então, observar além. A janela que parece apenas um retângulo em sua concretude, torna-se, em minha subjetividade, ou seria, em meu desespero, o desejo de me lançar pra fora dali. Fecho os olhos, estou cansada. O médico entra no quarto. Olha nos meus olhos, toca minhas mãos e suavemente diz que ficarei bem. Ele sabia o que havia acontecido. Sabia o que eu tinha feito. Era possível ler isso em seu olhar generoso, em sua voz afetiva. E assim, com delicadeza, diz que, como até ali tudo já havia sido muito triste, cuidaria para que eu adormecesse e não visse mais nada. Fui levada para a sala de cirurgia e sob aquela luz intensa, que me lembrava um grande holofote, adormeci. Assim, impediu que eu produzisse memórias. O melhor que podia fazer por mim: não me oferecer lembranças, a partir dali”.

(*Levanto-me, subo novamente no módulo, ao centro. Canto, tom narrativo, porém diferente da primeira passagem, o refrão da música ‘Geni e o Zepelim’*): “Joga pedra na Geni! Joga bosta na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá pra qualquer um! Maldita Geni!”.

A exclusão com seus mecanismos de vigilância e punição estabelecem o lugar daqueles que não se integram a ordem. As prisões (*Marie Farrar / Pagu*), os hospitais (*Frida Kahlo / eu*), os manicômios (*Camille Claudel*), as escolas (*eu, todas elas, todos nós*), os olhares condenatórios / as câmeras de vigilância, contemporaneamente distribuídas onde menos se imagina - o *Panopticon* de Foucault, as gaiolas cruéis e sábias. Tudo o que foge à norma deve ser corrigido e punido. (*Para a plateia*): “Por isso lhes peço, por favor, que não fiquem indignados / Pois todos nós, (*algum dia, em algum lugar*), precisamos de ajuda, coitados.” (BRECHT, 1987, p. 55).

Pensar que essa história pudesse ser contada linearmente, como se tivesse sido planejada, e então, compreendida facilmente, seria um desejo ou lugar-comum, já que em seu momento real de acontecimento, passou pela fragmentação, num sentido de experiências desordenadas e

contraditórias, gerando mais desorientação, talvez, do que encaminhamentos. Mais que um exercício de decisão, desejo de organização ou vontade, a retomada do passado é o momento libertador, é a demarcação e captura do presente. Se esse processo não finaliza na desmontagem, ele prossegue repercutindo espasmodicamente, como numa corrente de distúrbios funcionais, em minha condição humana - feminina - artista, sabendo não ser possível separar limites. Assim, em meio aos insistentes espasmos, a presente escrita assopra sinais e indícios de novos sentidos que ora me espantam ora me acolhem. Como diz Phelan, "A tentativa de escrever [...], depois que a performance termina, é submeter-se a um assombro, mas um assombrar-se que promete a possibilidade de uma lembrança mais organizada", (PHELAN, 2004).

Se o teatro comporta um conjunto de convenções que a contemporaneidade vem tratando de desfazer, preocupando-se em desconstruir, ou minimamente atenuar, a rigidez de certas fronteiras da cena, do mesmo modo a Escola como espaço formal do ensino de teatro, algumas vezes, vive esse redimensionamento ao se movimentar na direção das tendências que alargam, expandem, multiplicam, intensificam e potencializam as possibilidades e os sentidos da formação do indivíduo em Arte. Pensando assim, é que desmontei para os meus alunos de ensino médio integrado do Instituto Federal do Triângulo / IFTM, oportunizando a mim mesma um novo processo de questionamento e revelações. Só assim valeria o percurso de um doutoramento e de experiências como a desmontagem. Ao compartilhar com meus alunos esse procedimento como uma proposta artístico-pedagógica alargamos estradas no estudo da arte contemporânea e de conceitos a respeito do artista, do processo criativo, da arte - especialmente de quais são os conceitos que queremos estabelecer para as nossas práticas. Nessa conexão, estabelecemos confiança, liberdade, afeto, intimidade, desejos de modo vital para o trabalho do ator, como já dizia Grotowski ao falar de si próprio como encenador na relação com seus atores: "[...] o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está nele - e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de 'nascimento duplo e partilhado'" (GROTOWSKI, 1971, 11).



Figura 2: desmontagem apresentada aos meus alunos de uma turma de curso técnico integrado ao ensino médio do IFTM / *campus* Ituiutaba, dezembro/2013. Fonte: arquivo pessoal.

É nesse contexto que, definitivamente, nos distanciamos de um programa teórico carregado de um arcabouço de conteúdos da História da Arte, seja qual for a linguagem artística, como também fugimos da proposição pedagógica do ensino da Arte – Teatro, como instrumento de desenvolvimento do ser humano, a fim de torná-lo melhor para o convívio humano. Em ambos projetos, vislumbro uma condição redutora do Teatro, já que sua potência de criação e mobilização fica atrelada às circunstâncias determinadas e impostas, com o ponto de chegada bem traçado e focado. Um caminho reduzido, marcado e de sentidos prontos. Não me localizo nesse terreno e busco novos campos, com o desejo de novos encontros, novas percepções e sentidos. E em meio a questionamentos sobre essa nova esfera, vejo que não quero ensinar, ofereço então como proposta metodológica para o “ensino” do teatro, a relação entre docente e discentes como criadores, artistas, atuadores – performers – autores numa mesma arena. Numa poética fragmentada e inacabada, onde se articulem imagens, sons, corpos, pensamentos e sentimentos do cotidiano escolar e da vida, tornando significativas a elaboração e leitura de uma teatralidade que antes de ser ensinada, será investigada, conquistada e de-cifrada nessa nova relação consigo, com o outro e com o espaço. No desejo de constituir essas novas relações, já que buscamos romper com as hierarquias e os condicionamentos professor e aluno, sala de aula e espaço aberto, palco italiano e ‘espaços alternativos’, aluno-ator e aluno-espectador, encontramos novos significados e outros desejos que ampliam a ruptura das hierarquias entre texto e cena, palavra e movimento – corpo, encenador e ator, ficcionalidade e personalidade na constituição de uma obra. Desejos que reelaboram minha prática como artista-docente na articulação dos desejos dos outros, artistas-discentes.



Figura 3: momento de vivência, pelos alunos, dos elementos constituintes da desmontagem apresentada por mim - IFTM/ campus Ituiutaba, dezembro/2013. Aqui, puderam ler minhas fontes, ouvi-las, tocar, caminhar entre e sobre elas, e ao mesmo tempo, produzir seu próprio material como estímulo para nossas novas criações. Fonte: arquivo pessoal.

### Referências:

BRECHT, Bertolt. **Poemas, 1913-1956**. Trad.: Paulo César Souza. Ed. Brasiliense, 3ed., 1987.

DIÉGUEZ, Ileana. **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. México: Universidade Iberoamericana, 2009.

FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, FLORENTINO. **Cartografia do ensino do teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009.

FOUCAULT, Michael. **A História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres**. SP: Relógio D'Água.

FOUCAULT, Michael. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 40ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. RJ: Civilização Brasileira, 1971.

GUEDES, Thelma. **Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance Parque Industrial**. SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

KETTENMANN, Andrea. **Kahlo**. Taschen, 2010.

LEAL, Mara Lucia. Pedagogia da Performance: uma experiência. In: TELLES, Narciso. **Pedagogia do Teatro: Práticas contemporâneas na sala de aula**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PHELAN, Peggy. O Orfeu de Trisha Brown: duas tomadas em duplos finais. Trad.: Maria Cláudia Lopes. In: ALEIXO; LEAL (Orgs.). **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, V. 3 (no

prelo).

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Recebido em 03/04/2014

Aprovado em 01/06/2014

Publicado em 31/07/2014