



UEMS – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA - LICENCIATURA

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**EXPERIMENTO CÊNICO S. O. S. MÃE: UM PRISMA DE
POSSIBILIDADES SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.**

CAMPO GRANDE-MS
NOVEMBRO DE 2018

JANE FÁTIMA RIBEIRO DA MOTTA

**EXPERIMENTO CÊNICO S. O. S. MÃE: UM PRISMA DE
POSSIBILIDADES SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.**

Trabalho de Conclusão de Curso, orientado pelo Professor Dr. Francisco Carlos Espindola Gonzalez, como requisito parcial para conclusão de curso de Artes Cênicas e Dança – Licenciatura - da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

**CAMPO GRANDE-MS
NOVEMBRO DE 2018**

EXPERIMENTO CÊNICO S. O. S. MÃE: UM PRISMA DE POSSIBILIDADES SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Carlos Espindola Gonzalez¹

Acadêmica: Jane Fátima Ribeiro da Motta²

Resumo: Em seu teor, este artigo analisa o Experimento Cênico S.O.S. MÃE sob um olhar fenomenológico. A criação deste Experimento Cênico foi requisito avaliativo parcial da Disciplina de Elementos Cênicos ministrada no quarto ano do Curso de Artes Cênicas e Dança, em 2016, na unidade de Campo Grande/MS da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Inspirado nas práticas teatrais contemporâneas do encenador italiano Romeo Castellucci junto a Sociètas Raffaello Sanzio. A ambientação do espaço cênico utilizou-se dos conhecimentos adquiridos no Projeto de Extensão: “Ciranda ecológica: uma práxis interdisciplinar na invenção do sujeito ecológico sob um olhar cênico” juntamente com os saberes teatrais ao longo da graduação. Para compreender as enunciações manifestadas pelos oito espectadores, utilizou-se a Teoria da Fenomenologia e uma pergunta norteadora: “O que você sentiu vendo à apresentação?” Como resultante do processo de análise fenomenológica apresentaram-se compreensões a cerca dos elementos teatrais necessários à criação, encenação e representação teatral e do contexto social onde vislumbraram a exclusão social e o ambiente – lixão. Vale ressaltar que essas enunciações não se estenderam a modelos conceituais de Meio Ambiente e possível solução para questões socioambientais, nem mesmo a embasamentos teóricos em suas formulações a cerca do fazer teatral. Apresentamos a interdisciplinaridade presente na construção do Experimento Cênico e a possível presença da mediação cultural para compreensão desses fazeres contemporâneo. Para fundamentação do Experimento Cênico apresentado, utilizamo-nos de vários teóricos da área do Teatro e ao contexto da exclusão social, a Educação Ambiental.

Palavra-chave: Educação Ambiental, Exclusão Social, Fenomenologia, Teatro.

¹Doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS (2012); Mestrado em Desenvolvimento Sustentável pela Universidade de Brasília – UnB (2002) e Graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação Ciências e Letras de Ponta Porã (1990). Atualmente é professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS/UUCG.

² Graduanda em Licenciatura do Curso de Artes Cênicas e Dança da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS.

I – INTRODUÇÃO

Do reverberar de ações promovidas por movimentos e registros de vivências refletidos tanto no artístico quanto no ambiental, agregam-se novas perspectivas teatrais e novas concepções socioambientais sobre utilização dos recursos naturais. A partir da integração das áreas de Teatro e Meio Ambiente, aliadas a novas formas de sensibilização deparamo-nos com produções cênicas voltadas a ações experienciais, intimistas, multi ou polisensoriais - dentre outras ainda mais reflexivas e políticas.

Urge a necessidade de propagar a mediação cultural que o teatro contemporâneo e o Meio Ambiente. Para efetivação dessa concepção apresentamos uma análise e interpretação sob um enfoque fenomenológico os relatos relacionados ao Experimento Cênico S.O.S. MÃE, que perpassou os campos da Educação Ambiental e do Teatro.

No resultado da efetivação dessa ação buscaremos concepções acerca da interdisciplinaridade e do processo educacional brasileiro, nesse percurso, nos restringiremos *en passant* e apresentaremos a análise das enunciações. Os relatos que fundamentam este trabalho são de espectadores - oito sujeitos, assim denominados pela fenomenologia, que assistiram e que transitam/transitavam dentro do espaço físico da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade de Campo Grande/MS, no ano de 2016.

Destacamos que esses sujeitos, uma parte, advêm da graduação, 3º Ano do Curso de Artes Cênicas e Dança e a outra, de funcionários da empresa Guatós Prestadora de Serviços Eireli. Assim, validamos a inquietude da pesquisadora e criadora do Experimento Cênico S.O.S. MÃE, que se fundamenta por meio de uma única questão reflexiva: “O que você sentiu vendo à apresentação”?

O Experimento Cênico em estudo embasou-se em Romeu Castellucci: encenador, dramaturgo, artista e designer contemporâneo, representante da vanguarda teatral europeia estudado por Narahan Dib (2009, s/p.). As práticas por ele desenvolvidas junto a Societas Raffaello Sanzio da qual é um dos fundadores, tendo por base o teatro experimental, utiliza-se da estética “Obra de arte total” – proveniente do romantismo alemão do Século XIX.

Apresentamos ainda, no contexto da criação: o teatro naturalista de Èmile Zola, o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Não se perdeu o mote do referencial metodológico, teatral ou teórico. Nem se confundiu a essência do teatro questionador, porém, tratando-se de tentar engessar dentro de uma classificação arcaica os espetáculos cênicos contemporâneos, inúmeros equívocos podem ser cometidos quando os

espectadores incautos tentam categorizar, nomear ou rotular apresentações teatrais contemporâneas aos moldes de forma do teatro tradicional.

Por agirem desta forma - por desconhecimento das novas vertentes e denominações de inúmeras práticas artísticas que se construíram a partir da modernidade, acabam inevitavelmente colocando-as todas dentro de uma única vertente contemporânea: a *performance*³.

1. Nuances da História do Teatro e seu percurso na contemporaneidade

O Teatro contemporâneo se derrama em tendências diferenciadas e em hibridismo. No contexto histórico temos “O teatro naturalista de Emile Zolla⁴” que surge no cenário da dramaturgia francesa em 1881, criticando duramente o teatro de sua época: a “Comédie Française” (BERTHOLD 2011, p. 451-452). Em Pavis (2004, p. 59), conforme as ressalvas de Zola: “[...] para os naturalistas a cena deve reproduzir exatamente o meio social e o mundo concreto enquanto que para os simbolistas a cena evoca o mundo de maneira alusiva, concentrada e poética”.

O Teatro da Crueldade⁵ nos é apresentado por Antonin Artaud: poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas que:

[...] era refratário aos sistemas ideológicos, políticos ou estéticos, rompeu com o surrealismo, nunca aderiu ao marxismo, nem ao existencialismo [...] Em sua concepção do teatro, ele criticava o fato de que, na civilização ocidental, a arte e a cultura estão separadas da vida social e humana em seus múltiplos aspectos. (THIOLLENT, 2016, p. 95)

Segundo Berthold (2011, p. 500) Artaud criou e apresenta “O Teatro da Crueldade”, porém tem sido muito mal compreendido, “[...] o uso irrestrito de todos os meios teatrais; entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo”.

³*Performance*—Como expressão artística, surge na década de 60, podendo incluir várias disciplinas diferentes: música, dança, literatura, poesia, vídeo ou teatro, dentre outras. (BERTOLD, 2011).

⁴ Teatro Naturalista - Teatro naturalista – Surge em meados do século XIX como movimento artístico-cultural, atingindo artes plásticas, literatura e teatro, considerado como ramificação radical do Realismo, por ter o objetivo de retratar a realidade assim como ela é (BERTOLD, 2011).

⁵ Teatro da Crueldade - Teatro da Crueldade – Elaborado pelo dramaturgo francês Antonin Artaud, surge na década de 20, como crítica a cultura do espetáculo e a maneira como a sociedade ocidental da época via o mundo (BERTOLD 2011).

Artaud defende a cena autônoma, ou seja, que toda criação advém da cena, como acontecimento único. Esta ideia é oriunda dos anos 60, expandindo-se na arte da *performance*. Em contrapartida, seu contemporâneo Brecht, defende a ideia de que a encenação é o espaço de confronto entre a prática cênica e a prática textual. Vale destacar que para Brecht há necessidade da leitura crítica do texto, que só ganha significado fazendo história e política. (PAVIS, 2004, p. 60)

Efetivando mudanças no caminhar cênico, surge a partir de 1900 o Teatro como Experimento, quando a era dos pequenos teatros despontam fora do alcance da ditadura do teatro comercial. Surgem os teatros experimentais mais interessados nos novos repertórios teatrais e oferecia oportunidade a jovens autores e artistas de vanguarda a experimentar novas peças e técnicas de encenação (BERTHOLD 2011, p. 519).

Dentre as mudanças e transformações do Século XX, em 1958 nos deparamos com o *happening*⁶, uma criação de músicos e pintores, sendo que a forma da criação é considerada como “O meio é a mensagem”. Vale destacar que o *happening* em si, transformou-se num evento antiteatral com o lema “um voo para dentro da realidade” trocando a ação convencional da ação anterior que era voo a partir da realidade, sendo essa ação um voo para a sua imaginação desconectando e alienando processos concretos de seu contexto normal (BERTHOLD 2011, p.527).

Ao tentarmos entender e registrar as definições de *performance* nos deparamos com variáveis e variantes de diferenciação. O registro simples do que seja a *performance* - na década de 60 e 70, encontra-se contaminado pelas visões e práticas diferenciadas e evoluídas na trajetória contemporânea.

Ainda no contexto histórico teatral temos Augusto Boal, que foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Este iniciou seu contato com o teatro na década de 1955, estudou o método Stanislavski e foi diretor do espetáculo Opinião, na década de 1970 (SILVA 2014, p. 23-38).

O seu conhecimento revolucionou o teatro brasileiro como um dos diretores do Teatro de Arena, e em 1971 nasce o Teatro do Oprimido (TO)⁷ que sofreu influências de Paulo

⁶*Happening* – Surge através do *Cool jazz*, que se utiliza de latas de tinta derramada, ritmos frenéticos, ruídos ao fundo, trapos e pedaços de papel de embrulho são os ingredientes e seu resultado é uma colagem de charadas, cópias pervertidas em forma de espantinho da moderna sociedade de consumo e do mundo ersatz em estilo da Art pop e Op arte. (BERTHOLD 2011, p. 527).

⁷Teatro do Oprimido – Surge nos anos 60, criado pelo brasileiro Augusto Boal, com uma metodologia que usa o teatro como ferramenta de trabalho político, social, ético e estético para transformação social utilizando-se de práticas teatrais efetivadas com técnicas, jogos, exercícios de ativação sensorial e desmecanização do corpo.

Freire, Brecht e outros. O Teatro do Oprimido foi desenvolvido em resposta a um movimento político, vigente da época, bastante particular e concreto – a ditadura brasileira (SILVA, 2014).

Romeo Castellucci, a partir da década de 80 desponta na vanguarda europeia, sendo um dos fundadores da Societas Raffaello Sanzio em 1981, dilatando a definição de teatro, utilizando “trabalhos fragmentados, silêncio artificial, sons violentos e música assombrando”. (CASTELLUCCI, 2016 s/p).

Junto a Societas Raffaello Sanzio, Castellucci segue produzindo como autor, diretor e designer de cenários, iluminação, som e figurinos em obras que combinam várias artes buscando um efeito holístico. E, desenvolveu práticas ligadas à força da arte visual e que desafiam a anterioridade da literatura. Ao longo de sua carreira publicou mais de dez livros, passou a produzir individualmente desde 2006. São inúmeros espetáculos produzidos, bem como os prêmios teatrais por ele recebidos.

Diante de tanta diversidade no fazer teatral, as práticas teatrais contemporâneas utilizam-se de forma abrangente dos processos criativos de envolvimento dos espectadores junto à construção cênica. Embasados por Gartner (2016, p. 32-35) compreende-se que o Processo Criativo pode ser dividido em cinco possibilidades, sendo elas:

- (1) Mental/Intelectual/Observação (*spectating*)-sugere a participação interpretativa ou intelectual do espectador, e a recepção do espetáculo, na forma de um produto artístico acabado, a produção de sentido é silenciosa e ocorre através da visão e da audição.
- (2) Comunicativa -atividades mediativas utilizadas antes ou após os espetáculos, engajamento do espectador na programação, essas propostas, na maioria das vezes, são discursivas e não envolvem a expressão criativa.
- (3) Participação colaborativa - participação do espectador no processo de criação artística através do compartilhamento de informações ou contribuição de materiais.
- (4)Co-criação- engajamento criativo do espectador num projeto artístico teatral ou num espetáculo, na maioria das vezes, orientado por um profissional do campo teatral,
- (5) Criação coletiva - o grupo determina (em geral) a forma e o conteúdo que será trabalhado, inversão completa dos papéis de espectador/público para produtor, cooperação e organização sem hierarquias, priorizam-se as dimensões sociais.

Entendemos que de acordo com o processo a ser apresentado no espetáculo cênico é que se deve desenvolver a mediação cultural, especificando que para cada processo de criação, uma linha de trabalho para a mediação deve ser construída especificamente. Segundo Wendell (2010, p. 3-4), no teatro contemporâneo o processo de Mediação Cultural é um desafio, pois:

[...] uma multiplicidade de fatores se apresentam partindo do próprio diálogo a ser construído entre o público e a obra teatral pelas múltiplas formas e dimensões estéticas: a fragmentação da obra, a implosão dos espaços; o hibridismo estético com a utilização de múltiplas linguagens artísticas – deixando o público na indefinição do que vê: seja dança-teatro, performance, vídeo-dança, teatro físico, *clown*, instalação, mímica, etc.; ritualismo da cena mobilizando o público para viver uma experiência sensitiva como as obras ou em “transe” [...] ou lugares para poucas pessoas interagirem rapidamente com a obra [...] Para o público isto se complexifica no itinerário da mediação da obra artística, pois, vê-se que o entendimento dessa multiplicidade do teatro contemporâneo é difícil’.

No teatro contemporâneo o convite ao público para entrar na obra e participar do jogo cênico de forma ativa, inquietante e aberta onde se multiplicam os sentidos instantâneos e efêmeros do teatro, é permanente. A mediação através do dialogo necessita de uma conceituação clara com função educativa e estética e principalmente para dar conta de como processar esta prática deve ser embasado numa metodologia sólida (WENDELL, 2010).

2. Arte e Educação Ambiental: um conhecimento a ser propagado no campo da Educação Formal e Informal.

Segundo Silva (2017, s/p), no início da colonização brasileira existia o ensino profissionalizante através das “escolas oficinas”, que forneciam mão de obra gerando artesãos para a produção manufatureira. Artes e Ofícios, filosofia do ensino jesuítico, promovia a formação do aluno segundo sua condição social: Arte para os nobres e ofícios para os pobres e nativos.

Em decorrência da chegada da Missão Artística Francesa trazendo o ensino aos moldes Neoclássico, fez com que o ensino informal da Arte se ancorasse, providenciando assistentes para a Missão Artística Francesa. A criação da Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios insere o Brasil no mundo desenvolvido, em 1816.

O maior idealizador, do liberalismo na educação, foi Rui Barbosa com ideias compostas pela concepção pedagógica, onde o ensino do desenho, era fundamental, tanto na fase primária, quanto na secundária. Seu parecer sob o ensino secundário de 1882 foi utilizado pelas escolas até a metade do século seguinte.

No Século XX, inúmeras mudanças ocorreram na sociedade brasileira, decorrentes de relações econômicas, sociais, culturais e pedagógicas⁸. Esses movimentos interferiram na

⁸Brasil início do séc. XX – **Semana de Arte Moderna** – 1922, o objetivo era apresentar as novas tendências artísticas europeias; **Crise do Café** – 1929, devido à quebra dos mercados acionários mundiais, o Brasil sofre sérias consequências pela sua produção monoexportadora deste produto; **Manifesto dos Pioneiros** – 1932,

educação, verificam-se uma quebra dos modelos tradicionais do ensino. E destacou-se que a livre expressão faz parte dos novos métodos, retirando o ensino da Arte da forma rígida tradicional.

Especificamente no Brasil, até os anos 40, as Artes Visuais eram à base da Educação Artística e se considerava o ensino de Arte na escola como atividade complementar e voltada para a distração. Em contra partida, no mesmo período, na Inglaterra, surgem os fundamentos teóricos da DBAE - *Discipline Based on Art Education*. Os estudos de Villaça (2014, p. 81) relatam ainda que os envolvimento no ensino da arte devam conter:

[...] as quatro instancias do conhecimento: a produção, a crítica, a estética e a história da arte e apresenta a inclusão de características bastante comuns na prática artística, que envolvem incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, improvisação, visualização e dinamismo nos processos de pesquisa.

No entanto, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira nº 4024/61 trouxe mudanças ao currículo em relação ao ensino de Arte “a arte deixa de ser compreendida como um campo preferencial de saberes sistematizado e, como as demais, tornam-se uma prática para aprimorar a personalidade e hábitos adolescentes”. (SILVA, 2017, s/p.)

No contexto histórico e pedagógico, outra Lei de Diretrizes e Base nº 5.692/71, trouxe para a educação o ensino de outras linguagens da Arte e a exclusão das disciplinas, tais como: música, artes plásticas, artes cênicas e desenho, e o ensino de Arte, passou a ser nomeado como Educação Artística, sendo obrigatório no currículo escolar do 1º e 2º graus.

Nos anos 80 são formados novos conceitos em relação ao ensino aprendizagem na Arte Educação, agindo na perspectiva de buscar um ensino valorizado e obrigatório. Surgem às associações de professores e pesquisadores do ensino da arte que a partir de ações junto a Congressos Nacionais e Internacionais, conseguem incluir a Arte nos currículos das escolas.

A Lei de Diretrizes e Base da Educação nº 9.394/96 trata de novas abordagens pedagógicas, como a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa. Essa abordagem foi advinda de concepções da *Discipline Based Art-Education - DBAE*, de 1960, na Inglaterra – na qual propõe o ensino da Arte calcado no fazer artístico, na História da Arte e na análise de obras de Arte (FISCH 2006, p.175).

Em 1998, Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), documento federal, oficializa a regulamentação prática de professores de todas as áreas curriculares, do ensino fundamental ao médio, embasados por teóricos conceituados pela comunidade científica em

apresenta síntese e tentativa de avanço através de novas propostas para a educação, propõe traçar nova política nacional de educação e ensino em todos os níveis, aspectos e modalidades.(SILVA, 2010 s/p)

Educação. Nesse documento é reconhecido que: ‘necessidade de estabelecimento de um quadro de referências conceituais solidamente fundamentados dentro do currículo escolar, focalizando a especificidade da área e definindo seus contornos com base nas características inerentes ao fenômeno artístico’ (FISCH, 2006, p.160).

Os estudos de Barros (2013, p. 478) ressaltam que a evolução da então chamada Metodologia Triangular (deglutir, desconstruir, reorganizar.) de Ana Mae Barbosa, como sendo uma designação infeliz, mas uma ação reconstrutora. A Sistematização ocorreu no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo -MAC/USP, no período de 1987 a 1993.

A pesquisadora Ana Mae Barbosa publica a Triangulação Pós-Colonialista do ensino da Arte no Brasil. A triangulação foi denominada de metodologia pelos arte/educadores e aceita por Ana Mae em seu livro *A imagem no ensino da arte*.

Posteriormente, ao compreender que não seria, e nem deveria ter o rigor de uma metodologia, em seu livro *Tópicos Utópicos*, publicado em 1998, realizou revisões teóricas passando a ser chamado de Proposta Triangular, considerando então como uma proposta que poderia ser seguida.

Vale destacar que problemas semânticos nunca são apenas semânticos, pois envolvem conceituação. Sendo assim, Ana Mae passou a substituir sempre que possível os termos “Metodologia” e “Proposta” por Abordagem Triangular⁹ em seus últimos livros. Partindo de suas publicações, os arte-educadores do ensino formal e informal se aprofundaram cada vez mais nos cruzamentos e interpretações dos fazeres artísticos que englobam as quatro linguagens da Arte: artes visuais, dança, música e teatro.

2.1. Um contexto sócio histórico da Educação Ambiental, resíduos sólidos e a exclusão Social.

Segundo Ribeiro (2012, p. 63) a ação de repensar a utilização dos elementos dos recursos naturais é de épocas mui remotas, “[...] datam de 220 a.C., na China antiga. Há registro de que em 1273 o rei Eduardo I da Inglaterra estabeleceu o que é considerado à primeira lei de controle da poluição, quando banuiu o uso de carvão marinho como combustível dentro da cidade de Londres”.

A concepção de preservação ambiental destacou-se na década dos anos 60, por não estar bem delineada à Educação Ambiental, confundia-se com a educação conservacionista ou

⁹ Abordagem Triangular – CONTEXTUALIZAR: conhecer o contexto histórico; FAZER: fazer arte e APRECIAR: saber ler (fruir sobre) uma obra de arte.

preservacionista, esse termo “[...] a Educação Ambiental surge na *Keele Conference on Education and Countryside*, realizada na Inglaterra em 1965, posteriormente, naquele mesmo país, em 1968 foi implantado o Conselho para Educação Ambiental” (RIBEIRO 2012, p. 66).

Na década de 1960, a jornalista americana Rachel Carson (1969), no livro *Primavera Silenciosa*, fez um levante de denúncias sobre a falta de atenção e os efeitos danosos da ação do homem sobre o meio ambiente. Esse é um livro que se tornou um clássico na história do movimento ambientalista mundial, com grande repercussão.

Na Conferência da Biosfera, organizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em 1968, em Paris, elabora-se vinte recomendações, dentre elas encontramos um novo repensar sobre o ser humano, a biosfera e busca novos enfoques a Educação Ambiental.

Na I Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, realizada em 1972, em Estocolmo, definiu-se que meio ambiente seria: “o conjunto de elementos físicos, químicos e biológicos e de fatores sociais capazes de causar efeitos diretos, a curto ou longo prazo, sobre os seres vivos e as atividades humanas”. (RIBEIRO, 2012, p. 49).

Os estudos de Ribeiro (*op. cit*) destacam que por meio da Conferência de Estocolmo considera-se o surgimento da Educação Ambiental propriamente dita. Sob a influência do evento que ocorreu em Tbilisi (ex-URSS) em 1977, no Brasil as concepções do evento repercutiram na elaboração da Lei n. 6.938, de 1981, sobre a Política Nacional do Meio Ambiente.

No Brasil, a Primeira Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, conhecida como Rio-92, reuniram os principais representantes de 172 países e mobilizou fortemente a participação da sociedade e criaram a Agenda 21. As considerações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura foi cumprida na Lei 9.795, de 27 de abril de 1999 e ressaltou que a Interdisciplinaridade deve possuir dois princípios:

1. Uma nova ética que orienta os valores e comportamentos para os objetivos de sustentabilidade ecológica e a equidade social;
2. Uma nova concepção do mundo como sistemas complexos, a reconstituição do conhecimento e o diálogo de saberes. Neste sentido, a interdisciplinaridade se converteu em um princípio metodológico privilegiado da educação ambiental. (REIGOTA, 1999 in LIMA, 2008 p. 21).

Segundo Lima (2008, p. 28) o precursor da interdisciplinaridade foi o francês Georges Gusdorf, um teórico que retratava a filosofia da história, uma busca de si mesmo. Sua

principal preocupação era de procurar a unidade do saber e o “estado de espírito” que poderia ser almejado nos momentos de pesquisa.

Para vários estudiosos do conhecimento interdisciplinar é algo a ser vivido, enquanto atitude de espírito do individual para a promoção do coletivo, e envolve intuir as relações interpessoais, tais como atitude de abertura ao diálogo com outras disciplinas, e reconhece a necessidade de aprender com outras áreas do conhecimento (DIAS, 1992a, 1994b; RODRIGUES, 2008).

Atualmente um dos grandes problemas socioambientais é a má condução dos resíduos sólidos, no contexto social, especificamente no Brasil. Esse trabalho que por vez deve ser promovido por meio da reciclagem e cooperativas. Segundo Conceição (2003) no prefácio elaborado por Paul Singer este trabalho é designado “os pobres dos pobres” e aos denominados “sem teto”. Vale ressaltar que a lei proíbe a catação dos resíduos sólidos e o seu transporte.

3 - O experimento cênico: S.O.S. MÃE e a Fenomenologia.

Para atender as exigências avaliativas da disciplina de Elementos Cênicos¹⁰ pesquisou-se o encenador contemporâneo Romeo Castellucci – buscou-se estudar os percurso e atividades desenvolvidas junto a Società Raffaello Sanzio. O estudo a priori foi tema da construção de Seminário que dividimos em duas partes: apresentação do Experimento Cênico S.O.S. MÃE como parte prática e a teoria sobre o encenador, apresentada de forma expositiva.

Para a construção do Experimento Cênico, utilizaram-se os conhecimentos sobre Educação Ambiental que foram adquiridos no Projeto de Extensão - “Ciranda ecológica: uma práxis interdisciplinar na invenção do sujeito ecológico sob um olhar cênico”. O projeto proporcionou práticas metodológicas no processo ensino-aprendizagem na formação de um sujeito ecológico.

A efetivação da interdisciplinaridade começa com a fusão dessas duas propostas – Elementos Cênicos e Projeto de Extensão. À medida que vamos caminhando no processo de

¹⁰ Disciplina Elementos Cênicos – ministrada pela Professora Heidy Maiyumi Rafael Kanasiro, com graduação em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná (2011) e atriz formada pelo curso técnico em Artes Cênicas da Universidade Federal do Paraná (2009).

construção da análise sob a égide da Fenomenologia¹¹, outros conhecimentos vão sendo agregados e solidificados.

O precursor do método fenomenológico foi Husserl, e o método em si, busca compreender o mundo-vida dos sujeitos, e na temporalidade expor o mundo da experiência vivida, sentida e refletida. Este método é um ponto de partida de todas as ciências contra os ideais positivistas (BICUDO, 2000, PEIXOTO, 2003 e SADALA, 2016).

Para a efetivação da metodologia da fenomenologia têm-se os seguintes princípios: suprimir a identidade do sujeito (S1, ex.), o pesquisador elabora a transcrição da fala dos sujeitos, ou seja, retrata e expressa à experiência consciente do sujeito por meio de uma arguição que norteia o estudo.

Faz-se necessário que o pesquisador destitua-se de seus conhecimentos a priori, e caminhe num obscurantismo total, ou seja, esta ação é chamada de *Epoché*. Na busca de compreensão dos sentidos da linguagem o pesquisador tenta focalizar as fontes pré-reflexivas das falas do sujeito e expressar o significado nela contido.

Ressalta-se que diante da metodologia, a Análise Ideográfica é a compreensão do fenômeno, que por vez, possui movimento na sua efetivação. Primeiramente, o discurso do sujeito é a fala que se refere ao questionamento, ou seja, é a promoção da enunciação do sujeito em discurso.

O segundo momento da pesquisa é a busca de Unidade de Significados (S1-Us1, ex.), ou seja, resultado da descrição da fala de cada sujeito advindo do quadro Ideográfico. E o terceiro movimento metodológico é a Nomotética, este movimento busca sistematizar em categorias. Essas categorias podem ser as convergências que serão interpretadas e ao mostrar as convergências, desvela as invariantes do fenômeno estudado as Categorias Abertas.

Para Coltro (2000, p. 42-44) a categoria aberta possui um movimento estruturante para a construção da Hermenêutica. Esse movimento apresenta a revelação do fenômeno desvelado pelas Unidades de significados que ressurgem da análise ideográfica, que conduz o pesquisador para a Hermenêutica, ou seja, a interpretação do sujeito e sua relação temporal com o que vê, sente e pensa.

O desvelamento da linguagem do olho que vê a cena e reflete sob o experimento cênico S.O.S. MÃE, as correlações da linguagem perpassaram pela Hermenêutica, ou seja, a interpretação de que não há um entendimento dos fenômenos isolados, mas sim, são

¹¹A palavra Fenomenologia deriva-se do grego *phainesthai* – aquilo que se apresenta e *logos*-, ou seja, é uma explicação e estudo, portanto, é o estudo ou a explicação daquilo que se apresenta para o sujeito. O pensar fenomenológico é a “ciência descritiva das essências da consciência e de seus atos” (SADALA, 2016, p.3).

resultados experienciado e enunciado sob o mundo-vida dos sujeitos na temporalidade sob a égide da Fenomenologia (TERRA, 2009).

4. O velado no experimento Cênico S.O.S. MÃE que se desvela por meio da Hermenêutica.

O fazer teatral e o discorrer sobre o que foi feito - dito em primeira pessoa, nunca foi o intento da pesquisadora e criadora do Experimento Cênico S.O.S. MÃE. Havia o interesse maior em descobrir o que o outro – enquanto espectador: viu, sentiu, refletiu a partir de sua criação e sobre estas reflexões enunciadas pelo processo fenomenológico obter as pautas elencadas pelos relatos.

Partindo da Fenomenologia e a Hermenêutica, buscaram-se desvendar os mistérios velados nas enunciações que apresentariam o mundo-vida dos sujeitos e que relatariam intrinsecamente suas vivências, suas memórias-registro e atravessamentos acadêmicos, emocionais, sensoriais, sociais e políticos, dentre tantos outros.

4.1 As facetas do Experimento Cênico

O teatro só existe configurado como espetáculo se houvera presença do público ou espectador. Para a efetivação desse Experimento Cênico, foram convidados acadêmicos de Artes Cênicas e dança, e funcionários da empresa prestadora de serviços à Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul – UEMS/UUCG – Guatós Prestadora de Serviços Eireli.

Para a elaboração do Experimento Cênico, foi dado um desafio à acadêmica: a duração da apresentação deveria ter no máximo cinco minutos. O Experimento Cênico ocorreu no primeiro semestre de 2016, dentro do espaço físico da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, no bloco de Artes Cênicas, sala T-05.

O convite foi feito de forma diferenciada dos espetáculos tradicionais que normalmente ocorrem de forma midiática. Nesse caso, os espectadores foram convidados verbalmente, rompendo com a tessitura dos convites tradicionais. Esta ação pode ser observada pela enunciação do sujeito: *“Fui convidado por um colega de trabalho, a visitar a sala de aula onde estaria ocorrendo uma apresentação do curso de Artes Cênicas(S7-Us1)”*.

Segundo Pavis (2008, p. 21) ao elaborar a criação de um experimento cênico e sua apresentação, seria o mesmo que levar um texto teatral ao palco e ao mesmo tempo pode-se ser considerado como “[...] um dos partos mais difíceis: no exato momento em que o

espectador estiver assistindo o espetáculo já será demasiado tarde para conhecer o trabalho preparatório do encenador, o resultado já está ali [...]”.

Inicialmente a acadêmica buscou a confrontação dos sujeitos para experimentar algo parecido com as práticas de Castellucci, numa psicodinâmica – apitar e ao mesmo tempo chupar a metade de uma laranja. Em seguida foi requisitado ao espectador que todos colocassem seus celulares a tocar o alarme, a partir de três minutos e sequenciados em quinze segundos. O uso desses elementos – apito, laranja e celular, foram para estimular os campos sensoriais e reflexivos antes de adentrarem ao ambiente preparado como espaço cênico: “*Com uma acolhida que parece simples já questiona o espectador sobre suas escolhas a pensar(S6-Us5)*”.

Segundo Dib (2009, s/p) a ação experimental de reflexão, uma experiencição do corpo, estimula os sentidos antes do experimento cênico. A ação da psicodinâmica



Figura 1: Ambientação do espaço cênico do Experimento Cênico S.O.S. MÃE.

fundamenta-se no pensamento de Castellucci como uma forma de “desestabilização dos sentidos”. Essa ação promove uma nova ressignificação simbólica, ou seja, um olhar que reflete e sente sobre um sentido pré-existente no sujeito. O espaço foi ambientando com os elementos cênicos pertinentes, os resíduos

sólidos orgânicos e inorgânicos que estimularam as percepções sensíveis do corpo no ambiente que foi considerado como: “*Um lugar que pelo cheiro nos causou a repulsa, o mau cheiro que estava em todo o espaço da sala(S1-Us29)*”.

O uso do celular foi um instrumento mediador entre o tempo cênico e a realidade, o celular, rompia o mundo-vida experienciado do que era visto para a realidade vivida, promovendo assim a (des)estruturalização cognitiva do sujeito em processos de reflexão: “*O som lembra que podemos acordar-despertar ou continuarmos inertes ao que vemos e do que queremos enxergar(S1-Us55)*”.

A criação do experimento cênico reflete a constituição do espetáculo como forma de ruptura com a estética tradicional, indo por vez, ao encontro das propostas contemporâneas na preparação do espaço-cena (DIB, 2009, s/p.).

4.2. Composição cênica

A composição cênica contemporânea se vale de vários elementos, sendo que o ator neste experimento é um protagonista da história a ser contada representativamente. Segundo Dib (2009, s/p) para Castellucci não existe uma pedagogia teatral para o “ator”, mas sim, “[...] para o corpo do ator, deve perpassar uma energia Ele deve estar pronto, necessariamente perfeito, quando entra no palco. Antes mesmo da experiência cênica seu corpo deve ser armado, mas vazio, estático, uma palavra feito corpo”.

Observando as arguições dos sujeitos do estudo, estes demonstraram uma compreensão, a “encenação” que por vez se fundamenta no pensamento de Castellucci, pois, *“Cada artista traz em seu trabalho a sua personalidade inquietações, acerca das questões sociais, culturais e humanas(S1-Us62)”*.

Para Pavis (2008) a escolha da montagem do experimento cênico é uma forma de diferenciação na apresentação de realidade, como uma “linguagem da Arte”. Onde a teatralidade usa o corpo em justaposição com o cenário. Os recursos e instrumentos para transmitir a cultura-fonte para o público alvo promoveram a interculturalidade teatral: *“Onde a imagem, a sonoridade e a palavra se comunicaram numa realidade instável buscando suscitar um conhecimento nada mais que intuitivo(S8-Us5)”*.

Segundo BERTHOLD (2011, p. 500) como recursos de linguagens da Arte, ressalta as concepções de Piscator¹² que usava vários elementos de maneira crua “[...] e nos usávamos indiscriminadamente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas rapidamente esboçadas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos”.

A concepção apresentada em Berthold (*op cit.*) se fundamenta para a percepção argutiva dos sujeitos: *“Sim! Sejam estas pessoas, objetos, cheiros, sabores e são a partir destas informações que o nosso cérebro utiliza uma rede de neurônios que fazem parte diretamente no nosso sistema nervoso(S1-Us24)”*.

Os estudos de Pavis (2011, p. 139) destacam que o teatro pode promover um trinômio espaço-tempo-ação, dessa junção transformam num só corpo, atraindo para “si o resto da representação”. Esse trinômio possui uma intersecção resultando a materialidade da cena e

¹²Piscator, Erwin – “[...] diretor e teórico alemão que a partir de 1920 faz a opção política pela classe operária; um dos primeiros a pensar o acontecimento teatral enquanto participação política no mundo contemporâneo [...] o teatro só possui validade se ele comunica as contradições das forças que regem a realidade social[...] “cientista teatral”: cortando o sentimentalismo pela raiz, máquinas e trabalhadores redefiniam a linguagem teatral numa perspectiva que visa à máxima objetividade no palco. (MACHADO, 2016).

da ficção imaginada como um mundo possível, ou seja, a “linguagem metafórica”: *“A verdade me foi posta nua e crua(S3-Us15)”*.

Vale ressaltar também que o teatro contemporâneo propicia reflexões. Na criação do Experimento Cênico utilizou-se de imagens sobrecarregadas. Esta concepção se fundamenta no olhar compreendido do espectador, pois *“Possui uma imagem sobrecarregada, devido ao acúmulo de informações(S6-Us10)”*.

Neste estudo os espectadores apresentam uma “avaliação” crítica contextualizando o Experimento Cênico S.O.S. MÃE. Os mesmos denotam que compreendem e refletem sobre a representação cênica. Destaca-se que o espírito crítico é estimulado por saberes teóricos que fundamentam conhecimento advindo pela academia ou em vivências: *“Era algo, como uma linguagem teatralvisual, contra as implicações ideológicas da palavra escrita(S8-Us19)”*.

Observa-se que dentro da composição cênica encontramos as falas dos elementos formadores da transmissão da informação teatral sob os aspectos informais da linguagem cênica, porém sem eles a representação não acontece. Destacamos que é através desses elementos que se entende a base da compreensão do espectador em seu mundo-vida.

4.3. Experiência corpórea

Dentro do experimento cênico observou-se por meio dos espectadores o registro da experiência sensorial no corpo, ou seja, a “experiência corpórea”, a materialização do contexto ora apresentado. Segundo PAVIS (2011), dentro da teatralidade - especificamente no Experimento Cênico S.O.S. MÃE; este por vez:

[...] avalia, sobretudo os processos cognitivos do espectador, mas este não é “simplesmente” um intelectual, um cerebral, um computador de rosto humano, é também um participante “reativo”, e um afetivo. Há no espetáculo todo um percurso de estimulações, de sugestões, de truques destinados a mantê-lo acordado ou a enganá-lo, a fazê-lo participar de um evento o qual nem sempre ele enfrenta frontalmente, mais que o cerca, o prende e o transporta (PAVIS, 2011, p. 215).

Os campos da “percepção” individual e coletiva dos espectadores, estes denotam uma representação do ambiente e de reflexão. Essa percepção que por vez é enunciada advém dos órgãos sensoriais. Segundo as enunciações o espaço cênico - o lixão, foi considerado como um ambiente repulsivo: *“Só de sentirem o cheiro, era como se tivessem batido com o rosto, o nariz numa porta de vidro(S1-Us27)”*.

O cenário do lixo, como ambientação do espaço cênico aguçou os sentidos e reflexões comportamentais, levando-os a repensarem a possibilidade de contaminação com a realidade social em que muitos excluídos vivem, *“Só me cabe aquilo que me convém, e tapo os olhos, ouvidos enariz para não me contaminar com o restante(S6-Us28)”*.

Estudando Dib (2009 s/p) percebemos que o experimento relacionado ao teatro, e elaborado por Castellucci, fixa-se em reinventar o espaço-teatro-cena e que o seu trabalho apresenta a realidade em escândalos no palco, e deve ser mantida uma vibração constante, propiciando as várias ações e discursos da sociedade.



Figura 2: Espectadores no ambiente do Experimento Cênico S.O.S. MÃE.

Durante a encenação percebe-se que os espectadores refletiram e expuseram um pré-conhecimento, que através de seus relatos é exposto à acadêmica pesquisadora e criadora do Experimento Cênico à relação socioambiental e a sociedade. Observa-se que as informações perpassaram a priori os registros das informações iniciais, anteriores a apresentação do Experimento Cênico: *“Um contato experimental do espectador como a estética da companhia Italiana que rompe com as estéticas teatrais (S8-Us10)”*.

Castellucci (2016) em sua entrevista fundamenta que o espetáculo contemporâneo deve levar consigo a necessidade de transposição interativa e reflexiva. E ainda, ter a capacidade de nos vermos ao olhar. É uma ação psíquica, de ver-se o próprio olhar, de nos vermos no ato de ver.

O ato do corpo e suas inter-relações de pré-conhecimento com a encenação promove uma experiencição, uma reflexão sensorial entre a cena e o olho que vê, *“Quem sou eu dentro deste contexto? A mãe? O filho(a)? Os objetos? O alimento estragado? O lixo?(S1-Us57)”*. Para Castellucci (op. cit) o teatro deve promover uma viagem do desconhecido, para dentro do desconhecido. Essa é uma concepção contemporânea embasada no pensamento de Antonin Artaud, este movimento é importante para toda consciência.

É dentro de si mesmo que a forma tem um processo de imersão na própria forma, ou seja, percebe-se essa constatação na encenação pelos sujeitos: *“Eu olhava para as pessoas e via que todos estavam tão incomodados quanto eu de estarem naquele local(S2-Us20)”*.

Durante a criação do experimento cênico, deve-se mergulhar no problema da forma e de que forma uma nova idéia, pensamentos, atos ou estéticas devem ser manifestado dentro

do universo material, ou seja, o cenário. Esse processo deve ter uma nova visão de espírito, uma alquimia de transformação, da migração promovendo novas formas e novos pensares e fazeres do espectador.

4.4. O contexto sócio-ambiental e os resíduos sólidos

Para Gonçalves (2003) em pegadas sociais humanas, os rejeitos sólidos são inevitáveis, porém se faz necessário estudar a sua condição e recondução no meio Ambiente. Atualmente a Educação Ambiental busca sensibilizar a necessidade de uma transformação cultural em espaços formais e informais, mudanças de comportamento e os rejeitos sólidos, ou seja, a prática da coleta seletiva e reciclagem.

Para a efetivação do experimento cênico utilizou-se os rejeitos sólidos orgânicos e inorgânicos que por vez aos olhos dos espectadores foi evidenciado como: *“Um monte de lixo espalhado por toda a sala que gerou um mau cheiro naquele ambiente(S2-Us13)”*.

Esse ambiente alterado promoveu uma desestruturação psíquica sensorial nos espectadores ao terem contato direto com o material orgânico em decomposição. Essa atitude é uma representação intercultural que por vez a sociedade não reconhece a ambientação dos lixões e aterros sanitários.

A princípio o espectador demonstrou uma repulsa para a imersão do espaço desconhecido, para o desconhecido, porém, partes dos sujeitos se adaptaram e se integraram ao ambiente: *“E quando de fato a cena começou eu viajei naquele universo podre, fedido, sujo, barulhento(S3-Us10)”*.

Os estudos de Conceição (2003) apresentam no prefácio de Paul Singer que a atividade de reciclagem está condenada aos pobres dos pobres. E ainda, a autora ressalta que os rejeitos sociais têm dono - o poder público municipal. Embora seja visto na área urbana este trabalhador, catador com carrinhos cheios de materiais recicláveis, e os excluídos sociais se apropriam do bem público.

O experimento cênico estimulou uma reflexão de que o espectro/coletor de resíduos sólidos representava um ser “sem teto” que por vez encontrava-se no lixão sendo esta considerada *“Uma pessoa excluída da sociedade, vivendo em meio ao lixo, mau cheiro(S4-Us2)”*.

Pode-se observar outro resultado que perpassou por meio do experimento cênico - o espectro/coletor -, uma reflexão, pois, *“Quando precisou de ajuda, seu único meio desobrevivência: o lixo(S4-Us5)”*.

Estudiosos dessa temática ressaltam que atualmente, no Brasil transitam no ambiente urbano, entre o limite fronteiro das relações sociais, o coletor de resíduos sólidos. Esses subsídios, os rejeitos comercializados compõem a renda dos coletores. Dentro desse círculo vicioso percebe-se o exacerbado consumo e a má condução dos resíduos sólidos. (GONÇALVES, 2003; CONCEIÇÃO, 2003, HISSA, 2008).

5. É necessário concluir: a experimentação dos olhares e o experimento cênico.

Ao elaborarmos o Experimento Cênico S.O.S. MÃE, em 2016, tinha apenas duas expectativas: conhecer um novo encenador e atender as exigências da disciplina de Elementos Cênicos. Transcorrida a fase inicial, após a encenação cênica, movidos por inquietações acadêmicas, decidimos que ao desvendar a visão do outro - os espectadores, seria a melhor forma de trazer a resposta a estas inquietações à luz do entendimento e a proposta do experimento cênico.

A Fenomenologia aparece de forma muito marcante neste caminhar de fazer pesquisa. Descobrimos que na proposta inicial não só foi respondida a arguição como também apresentaram facetas dentro do experimento cênico tinha formulado. Essas facetas são enunciação de um mundo-vida que o experimento não projetou. As concepções de Modelo conceitual de Meio Ambiente e atitudes comportamentais de recondução correta dos resíduos sólidos não foi apresentada, porém, visualizaram a exclusão social.

A tentativa de provar que o espectador sem a participação do processo criativo ou mesmo, de uma intervenção de ação de mediação teatral, seria necessário como medida para compreensão do teatro contemporâneo não se efetivou neste experimento.

As enunciações do espectador, referente ao experimento cênico evidenciam que pelo desvelamento do mistério todas as respostas foram condizentes com suas interpretações, independente de processo criativo ou mediação teatral. A Fenomenologia nos propôs compreender estas respostas: a visão do outro, que eles viram e foram muito além do que foi elaborado intencionalmente.

Quando a atriz, vestida de seu personagem - o espectro -, transita pelo espaço cênico, não há antes nem depois, tudo naquele momento - é agora! Seus estudos, os textos, as marcações, as improvisações, os movimentos, os sentimentos, tudo esta no - é agora. Não importa o tempo que é representado, sendo passado presente ou futuro - é agora!

Concluimos que o mundo vida do outro pode, deve e consegue nos surpreender, nos mostrar novos enfoques, nos levar para outros pensares sobre a experimentação Cênica.

Independente da condição social, do grau de academicismo ou mesmo da profundidade dos questionamentos a cerca da Arte.

Este experimento cênico pode ser um instrumento para sensibilizar em práticas educacionais, apresentando como possível temática à Educação Ambiental. Portanto, este é um trabalho que não se fecha em si mesmo, encontra-se aberto a novos pensares e fazeres educacionais e teatrais.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, A. R. S. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais: uma breve revisão.** In: ANAIS DO XXVI CONFAEB, Boa Vista. 2016.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro.** São Paulo: Ed Perspectiva S.A. 2011.

CASTELLUCCI, R. **O Teatro é o lugar do erro.** Disponível em: <<https://expresso.sapo.pt/cultura/2016-05-06-Romeo-Castellucci.-O-teatro-e-o-lugar-do-erro#gs.nr1GTA>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

____. **Crítica da peça Sobre o conceito da face no filho de Deus,** de Romeo Castellucci. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2013/10/castellucci-e-o-juizo-de-deus/>>. Acesso em: 2 abr. 2016.

____. **A fisionomia do olhar.** Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2014/03/a-fisionomia-do-olhar/>>. Acesso em 2 abr. 2016.

CARSON, R. **Primavera silenciosa.** São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1969.

COLTRO, A. **A fenomenologia: um enfoque metodológico para além da modernidade.** Caderno de pesquisa em administração. v. 1 nº 11, 2000.

CONCEIÇÃO, M. M. **Os empresários do lixo: um paradoxo da modernidade: análise interdisciplinar das cooperativas de reciclagem de lixo.** Campinas, São Paulo. Átomo, 2003

BICUDO, M. V. A. **Fenomenologia: confrontos e avanços.** São Paulo: Cortez, 2000.

DIAS, G. F. **Atividades interdisciplinares de Educação Ambiental.** Global/Gaia. São Paulo, 1994.

____. **Educação ambiental: princípios e práticas.** São Paulo: Gaia, 1992.

DIB, N. **O Teatro experimental da Societàs Raffaello Sanzio: percurso e linguagem. Da palavra-imagem ao corpo palavra.** 2009. 138p. Dissertação (Mestrado Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo.

FISCH, C. B. R. **A epistemologia do ensino da Arte frente aos Parâmetros Curriculares Nacionais: Confluências e oposições conceituais.** Olhar de professor. Ponta Grossa, 9(1) : 159-182, 2006

GARTNER, A. **Práticas Teatrais contemporâneas: Procedimentos participativos e o espectador do teatro**. 2016, 124p. Dissertação (Mestrado em Estudo de Teatro) Universidade de Lisboa.

GONÇALVES, P. **A reciclagem integradora dos aspectos ambientais, sociais e econômicos**. Rio de Janeiro : DP&A: Fase, 2003.

HISSA, C. E. V. (Org.) **Saberes ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar**. Belo Horizonte : UFMG, 2008.

LIMA, J. A. B. **Educação Ambiental e interdisciplinaridade: desafio ou realidade no colégio militar de belo horizonte?**.2008, p.76, Dissertação (Mestrado Programa de Pós-Graduação em Educação) Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

MACHADO, A. **O “teatro proletário” de Piscator**. *Esquerda Diário – MRT, Movimento Revolucionário de Trabalhadores*, Disponível em: <<http://www.esquerdadiario.com.br/O-teatro-proletario-de-Piscator>>. Acesso em dez.2016.

PAVIS, P. **De onde vem e para onde vai à encenação? Estudos aplicados. Sinais de cena, 2: 2004**, p. 59-68. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12368/9481>>. Acesso em: 20 mar. 2016

___ **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo : Perspectiva, 2008.

___ **A encenação contemporânea: origens, tendências**. São Paulo : Perspectiva, 2010.

___ **A análise dos espetáculos: Teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo : Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, A. F. (Org) **Interações entre Fenomenologia & Educação**. Campinas, SP : Alínea, 2003.

RIBEIRO. J. A. G. **Ecologia, Educação Ambiental, Ambiente e Meio Ambiente: Modelos conceituais e representações mentais**. 2012. 146 p. Dissertação (Mestrado em Educação para a Ciência), Faculdade de Ciências, UNESPO, Bauru-SP.

RODRIGUES, A. C. **A Educação Ambiental e o fazer interdisciplinar na escola**. Araraquara, SP :Junqueira&Marin, Juiz de Fora, MG ; FAPEB, 2008.

TERRA, M. G. (et al.) **Fenomenologia-hermenêutica de Paul Ricouer como referencial metodológico numa pesquisa de ensino em enfermagem**. Acta Paul Enferm. 22 (1) p. 93-9. 2009.

SADALA, M. L. **A Fenomenologia como método para investigar a experiência vivida uma perspectiva do pensamento de Husserl de Merleau-Ponty**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/309644041_Fenomenologia_como_metodo_para_investigar_a_experiencia_vivida> . Acesso 20 mai. 2016.

SILVA, B. G. **Ensino de Artes e a História da Arte na Educação**. Disponível em: <<https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/pedagogia/ensino-de-artes-e-a-historia-da-arte-na-educacao/67348>>. Acesso em 30 jun. 2017.

SILVA, F. J. R. **Uma história do teatro do oprimido**. Aurora: revista de arte, mídia e política. São Paulo, v.7, n.19, p. 23-38, fev.-mai. 2014.

SILVA, K. F. **Por uma pedagogia dramática do corpo: jogo e encenação**. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/KEILA%20FONSECA%20E%20SILVA%20Por%20uma%20pedagogia%20dramatica%20do%20corpo%20jogo%20e%200encenacao.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

SILVA, O. V. Trajetória histórica da educação escolar brasileira: análise reflexiva sobre as políticas públicas de educação em tempo integral. *REVISTA CIENTÍFICA ELETÔNICA DE PEDAGOGIA*. Ano VIII – Número 16 – Julho de 2010 – Periódicos Semestral. Disponível em: <http://faef.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/RZlpLbZvikizJtb_2013-7-10-12-0-56.pdf>. Acesso em 20 mar. 2017.

THIOLLENT, M. J. **Antonin Artaud e a expressão de uma subjetividade dissidente**. Revista Pedagógica, Chapecó, v. 18, n. 39, p. 93-110, set./dez. 2016. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/pedagogica/article/view/3617>>. Acesso em 20 mar.2016

VILLAÇA, I. C. **Arte-educação: a arte como metodologia educativa**. Cairu em Revista. Jul/Ago. Ano 03, nº 04 p. 74-85, 2014

WENDELL, N. **A mediação teatral como experiência estético-educativa**. Fênix-Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 7 ano VII nº 3.; Set./Out./Nov./Dez. 2010.