

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO

**EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO: A MEDIAÇÃO
TEATRAL NO FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL**

São Luís

2022

PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO

**EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO: A MEDIAÇÃO
TEATRAL NO FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como pré-requisito para obtenção de título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fernanda Areias de Oliveira.

São Luís

2022

SANTOS DE CARVALHO, PRYSCILLA.

EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO: : A
MEDIÇÃO TEATRAL NO FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO
ESTUDANTIL / PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO. - 2022.
219 p.

Orientador(a): FERNANDA AREIAS DE OLIVEIRA.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
SÃO LUÍS, 2022.

1. Festival Estudantil. 2. Mediação Teatral. 3.
Pedagogia do Teatro. 4. Teatro. I. AREIAS DE OLIVEIRA,
FERNANDA. II. Título.

PRYSILLA SANTOS DE CARVALHO

**EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO: A MEDIAÇÃO
TEATRAL NO FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade - Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, como pré-requisito para obtenção de título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Fernanda Areias de Oliveira.

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Fernanda Areias de Oliveira (orientadora)
Doutora em Informática na Educação
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof^ª. Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro
Doutor em Artes Cênicas
Universidade Federal do Acre (UFAC)

À saudade que pesa em meu peito, ao meu irmão, Pablo.
Ao Mestre Luiz Pazzini, que me ensinou que para fazer teatro é preciso ter ética.
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

A escrita acadêmica é um processo solitário, nós sabemos disso. O que alivia essa solidão é saber que os outros estão no mesmo mar que você, porém em mini barcos, cada um com as suas demandas e, por vezes, poder encontrá-los é uma forma de conseguir fôlego para continuarmos remando. Mas, os tempos revoltos e as tempestades em alto mar quase nunca nos deram uma trégua. Assim, continuamos erguendo as velas e pedindo para que os bons ventos voltem a soprar.

Por isso, em tempos difíceis, agradeço primeiramente a Deus, pela possibilidade de estar aqui, entre os meus e com saúde.

Agradeço à minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Fernanda Areias de Oliveira pela paciência e generosidade na orientação e ainda mais que isso, por ser sensível ao momento delicado da pandemia que atravessamos. Não foi fácil. Não está sendo fácil.

À minha mãe, Rosana de Jesus dos Santos, mãe solo, preta, periférica, de pouco estudo, mãe órfã de um filho, por ser um exemplo de generosidade. O amor da minha vida, a quem dedico todo meu esforço e caráter.

Agradeço à Emanuely Luz, minha namorada. Que me dá a honra de experimentar o relacionamento mais saudável que eu já vivenciei até aqui. Obrigada por tanto!

Agradeço de todo o meu coração ao meu amigo e eterno orientador, Prof. Dr. Arão Paranaguá de Santana por ter acreditado desde sempre nesta pesquisa e ter me encorajado a levá-la adiante, entendendo o seu grau de importância para a memória do teatro e para o ensino do teatro no Maranhão e, sobretudo, por compartilharmos um afeto genuíno.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), à coordenação, aos professores pelos conhecimentos compartilhados e por se fazerem empáticos diante das adversidades, por último e sem dúvidas não menos importante, aos colegas de turma, pela audácia de nos apoiarmos nestes tempos de extremas dificuldades. Obrigada pela troca!

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico do Maranhão (FAPEMA) pelo fundamental apoio e financiamento dessa pesquisa e sua plena finalização.

Ao Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), local onde a pesquisa se realizou, por ter aberto seus arquivos e permitisse que eu entrasse a fundo na memória do FEMATE.

Agradeço à Prof^a Dra. Ana Socorro Ramos Braga, pelas indicações e comentários na banca de qualificação desta pesquisa que contribuíram de maneira positiva para o trabalho final. Obrigada!

Agradeço à Prof^a Dra. Conceição de Maria Belfort de Carvalho e ao Prof. Dr. Leonel Martins Carneiro por comporem a banca de defesa desta dissertação, assim como pelo compartilhamento dos seus saberes fortalecendo esta pesquisa. Muito obrigada!

Aos professores e professoras participantes da pesquisa, por acreditarem que o FEMATE merece ser celebrado e continuar desenvolvendo um trabalho de fortalecimento do ensino do teatro no Estado. Obrigada a Tácito Borralho, Maria Helena Borralho, Ivoni Araújo, Cláudia Matos, Cássia Pires, Sérgio Helal, Wilson Chagas, Lio Ribeiro, Luís Antonio Freire, Jorge Milton, Haroldo Junior e Inaldo Lisboa. Desejo força e coragem para continuarem lutando por um ensino do teatro que faça verdadeiramente a diferença, aproveito para dizer que vocês são os maiores e melhores exemplos a serem seguidos! Evoé!

Aos participantes da pesquisa do grupo focal de estudantes, por compartilhar comigo as suas memórias e experiências, contribuindo ao debate com suas percepções e reflexões acerca do FEMATE. Agradeço à Tereza Raquel, Aline Nascimento, Thaís Brito, Teófila Lima, Rosana França, Jurandir Eduardo, Gilberto Martins e Abimaelson Santos.

Aos meus amigos que são, na verdade, a minha família e meu porto mais que seguro. À Tereza Raquel, Darcy Sousa, Aline Nascimento, Didam Hou, Jurandir Eduardo e José Evandy por sempre incentivarem e festejarem comigo todas as minhas conquistas.

À Paula Rafaela, minha prima/irmã pelo carinho, admiração, incentivo e presença constante. Obrigada pela ajuda de sempre!

À minha tia Kátia Conceição, pela alegria, pelo refúgio familiar e por sempre estar ao meu lado em todas as minhas decisões de vida.

À Mariely Luz, pelo trabalho de revisão, normatização e pela alegria de sua companhia.

A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura.
[...] Também a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à
educação.

Jorge Larrosa e Walter Kohan

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo desenvolver uma pesquisa de tipo qualitativa e exploratória, tomando como base empírica um processo de estudo investigativo a partir do método da história oral. O tema a ser investigado nesta dissertação parte do Festival Maranhense de Teatro Estudantil (FEMATE), e caracteriza-se como uma análise do evento como proposta pedagógica, compreendendo a sua dimensão formativa. A escolha pelo tema se expressa como uma proposta de continuidade e aprofundamento com enfoque delimitado das investigações realizadas durante a graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), resultadas na monografia sob o título: *Experiências que geram conhecimento: reflexões de uma professora-artista em processo formativo*. A relevância social e científica desta pesquisa encontra-se na sua contribuição para as pesquisas sobre a pedagogia do teatro de maneira geral, sobretudo como pesquisa inédita em âmbito estadual. O problema de pesquisa parte das seguintes indagações: Qual a contribuição do FEMATE para o processo de ensino-aprendizagem em teatro? O que fica/ficou de substrato para os indivíduos que passaram por este festival, no que se refere ao teatro enquanto experiência artística e formação cultural? Quais perspectivas podem-se extrair do festival em relação à formação de público? E, sobretudo, qual o impacto real deste festival na prática da apreciação teatral dentro do Estado? Estas e outras indagações norteiam a pesquisa, não excluindo as que porventura possam contribuir para a construção da mesma. As hipóteses levantadas para esta pesquisa são: O FEMATE impactou de forma relevante no processo de mediação teatral na cidade de São Luís – MA? O FEMATE colabora positivamente para a formação de público de teatro na cidade de São Luís – MA? O FEMATE contribui de maneira efetiva para o processo de ensino e aprendizagem da linguagem teatral no âmbito da educação básica? O FEMATE estabelece uma relação dialógica entre experiência artística e formação de público para os seus participantes? A pesquisa teve como recorte espacial o Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), escola que promove o referido festival, bem como as residências de seus participantes, os quais foram entrevistados por esta pesquisa. Estes participantes são a gestão da escola promotora do festival, professores-diretores, jurados e alunos-atores/alunas-atrizes, divididos em dois grupos – docentes e discentes – cada grupo possuindo cerca de quinze integrantes, totalizando trinta entrevistados.

Palavras-chave: Teatro. Mediação Teatral. Pedagogia do Teatro. Festival Estudantil.

ABSTRACT

This dissertation aims to develop a qualitative and exploratory research, taking as an empirical basis an investigative study process based on the oral history method. The theme to be investigated in this dissertation starts from the Festival Maranhense de Teatro Estudantil (FEMATE), and is characterized as an analysis of the event as a pedagogical proposal, understanding its formative dimension. The choice for the theme is expressed as a proposal for continuity and deepening with a delimited focus, of the investigations carried out during the graduation in Theater Degree at the Universidade Federal do Maranhão (UFMA), resulting in the monograph under the title: Experiences that generate knowledge: reflections of a teacher-artist in the formative process. The social and scientific relevance of this research lies in its contribution to research on theater pedagogy in general, especially as unprecedented research at the state level. The research problem starts from the following questions: What is the contribution of FEMATE to the teaching-learning process in theater? What remains of the substrate for the individuals who went through this festival, in terms of theater as an artistic experience and cultural formation? What perspectives can be extracted from the festival in relation to audience formation? And, above all, what is the real impact of this festival on the practice of theatrical appreciation within the State? These and other questions guide the investigation, not excluding those that may contribute to its construction. The hypotheses raised for this study are: Did FEMATE significantly impact the theatrical mediation process in the city of São Luís – MA? Does FEMATE contribute positively to the formation of theater audiences in the city of São Luís – MA? Does FEMATE effectively contribute to the teaching and learning process of theatrical language in the context of basic education? Does FEMATE establish a dialogic relationship between artistic experience and audience formation for its participants? The research had as study area the Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), a school that promotes the aforementioned festival, as well as the residences of its participants, who were interviewed. These participants are the management of the school promoting the festival, professors-directors, judges and student-actors/student-actresses, divided into two groups – teachers and students – each group having about fifteen members, totaling thirty interviewees.

Keywords: Theater. Theatrical Mediation. Theater Pedagogy. Student Festival.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Programações impressas do II e III FESITEM, anos de 1993 e 1994 respectivamente.....	80
Figura 2 - Convite às escolas para participarem do I FEMATE.....	82
Figura 3 - Documentos abaixo assinados por professores participantes do FEMATE solicitando mudanças.....	84
Figura 4 - Troféus Cosme Junior concedidos na premiação do FEMATE (2007).....	87
Figura 5 - Escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles sendo premiada em diversas categorias no FEMATE - Peça "Oração para um pé-de-chinelo", de Plínio Marcos. Categoria Ensino Médio: Melhor Espetáculo 1º lugar, Melhor Diretor, Atriz Revelação, Ator Revelação e Melhor Figurino (2005).....	87
Figura 6 - Professor Luís Antonio Freire sendo premiado na Categoria Ensino Médio como Melhor Diretor pela escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles - Peça: A semente, de Gianfrancesco Guarnieri (2007).....	88
Figura 7 - A aluna-atriz Priscilla Carvalho recebendo o prêmio de Atriz Revelação. Categoria Ensino Médio - Escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles - Peça: A semente, de Gianfrancesco Guarnieri - Professor-Diretor: Luís Antonio Freire (2007).....	89
Figura 8 - Ordem de serviço da Secretaria da Cultura referente ao FEMATE (1998)..	91
Figura 9 - Plateia do X FEMATE (2005).....	92
Figura 10 - Plateia do X FEMATE (2006).....	92
Gráfico 1 - Rede de ensino das escolas dos professores e professoras.....	99
Gráfico 2 - Apoio da direção das escolas ao trabalho com os grupos de teatro.....	99
Gráfico 3 - Transportes das escolas ao local de apresentação.....	100
Gráfico 4 - Processo de mediação teatral no FEMATE.....	101
Gráfico 5 - Presença de um professor como coordenador nos grupos escolares.....	104
Gráfico 6 - Professor de Arte como coordenador dos trabalhos nos grupos escolares.	104
Gráfico 7 - Professor de Arte como coordenador dos trabalhos nos grupos escolares.	105
Gráfico 8 - Processo de mediação teatral para os estudantes.....	106

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Estratégias, Ações e Metas do Plano Estadual de Cultura.....	48
Tabela 2 - Transcrição das sugestões dos professores/professoras para mudanças no FEMATE (1999).....	84
Tabela 3 - Participantes dos grupos focais professores/professoras e alunos/alunas.....	95

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CACEM	Centro de Artes Cênicas do Maranhão
COTEATRO	Companhia Oficina de Teatro
CNE	Conselho Nacional de Educação
CNC	Conselho Nacional de Cultura
CONAE	Conferência Nacional de Educação
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
DCN's	Diretrizes Curriculares Nacionais
FEMATE	Festival Maranhense de Teatro Estudantil
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
GRITA	Grupo Independente de Teatro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
LABORARTE	Laboratório de Expressões Artísticas
MEC	Ministério da Educação
NAE	Núcleo de Arte-Educação
PNE	Plano Nacional de Educação
PNC	Plano Nacional de Cultura
PCN's	Parâmetros Curriculares Nacionais
PCNEM	Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio
PNFEM	Pacto Nacional Pelo Fortalecimento Do Ensino Médio
ProBNCC	Programa de Apoio à Implementação da Base Nacional Comum Curricular
PNLD	Plano Nacional do Livro Didático
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SNC	Sistema Nacional de Cultura
SEDUC	Secretaria de Estado da Educação do Maranhão
TEMA	Teatro Experimental do Maranhão

TEFEMA	Teatro de Férias do Maranhão
TEB	Teatro do Estudante do Brasil
TUCA - São Paulo	Teatro da Universidade Católica
TUCA - Rio de Janeiro	Teatro Universitário Carioca
TUSP	Teatro da Universidade de São Paulo
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 PERCURSO METODOLÓGICO	22
2.1 Tipo de pesquisa	22
2.2 Local, universo e amostragem	24
2.3 Instrumentos e coletas de dados	24
2.4 Organização e Análise de dados	26
3 A ESCOLA E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA EM ARTE	27
3.1 Breve histórico das políticas públicas de cultura	40
3.2 Políticas Públicas de cultura para a educação	45
3.3 Plano Nacional de Cultura: um breve olhar sobre as metas e suas interseções entre cultura e educação	49
3.4 Plano Estadual de Cultura do Maranhão: metas e ações para o ensino do teatro	51
4 RASTROS DA MEMÓRIA: a história do teatro do Maranhão em recortes	56
4.1 As instituições de teatro no Maranhão	59
4.2 O ensino do teatro em São Luís: início, meio e continuidades	66
5 EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO	73
5.1 Festivais de Teatro Estudantil no Brasil: uma visão panorâmica	77
5.2 Festival Maranhense de Teatro Estudantil: a memória construída/em construção	82
5.3 A mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil: o olhar das coxias	98
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117
APÊNDICES	121
ANEXOS	168

1 INTRODUÇÃO

À primeira vista, a memória pode parecer um fenômeno individual, algo próprio e particular, no entanto, a memória deve ser reconhecida como algo coletivo e social, algo construído coletivamente e subjugado a transformações e mudanças constantes. Neste caso a memória coletiva (HALBWACHS, 1990), que é responsável por organizar os fatos com mais verossimilhança, torna-se fundamental para a construção de um acontecimento/experiência e sua análise crítica em vistas de se construir novos conhecimentos.

O tema investigado nesta pesquisa parte do Festival Maranhense de Teatro Estudantil (FEMATE), e caracteriza-se como uma análise do evento como proposta pedagógica, compreendendo a sua dimensão formativa. A escolha pelo tema se expressa como uma possibilidade de investigação que busca entender de que modo os objetivos do festival se desenham, bem como de documentação dos seus processos históricos e metodológicos.

Ademais, a pesquisa se estabelece como uma proposta de continuidade das investigações realizadas durante a graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), resultadas na monografia sob o título: *Experiências que geram conhecimento: reflexões de uma professora-artista em processo formativo*¹(CARVALHO, 2014).

Cabe também mencionar a proximidade da pesquisadora com o objeto, em razão de sua experiência como aluna-atriz, participante do Festival, na época de seu ensino médio, logo, ocupando um lugar de memória. Desse modo, peço licença para falar um pouco sobre mim e da minha experiência com o FEMATE.

Eu me chamo Pryscilla Santos de Carvalho, sou uma mulher negra, nascida e criada nas periferias da cidade de São Luís – MA. Sou filha de um homem branco com uma mulher negra, ambos de poucos estudos, marcadores étnicos e socioeconômicos que delineiam a minha trajetória.

¹ No referido trabalho monográfico tratei por investigar a experiência estética como propulsora de conhecimentos, tendo como objeto de análise o trabalho de atores em processos criativos colaborativos, dando ênfase nas narrativas construídas a partir de uma abordagem autobiográfica. Estudo sobre *o que fica* para o aluno/ator após o término do processo do trabalho criativo, seja na produção de espetáculos como em processos educativos, com o objetivo de investigar como essas dimensões de aprendizagem ressignificam o(s) conhecimento(s), seja na vida cotidiana, escolar ou no âmbito profissional. Considerações acerca do processo de aquisição de conhecimentos em teatro e sua pedagogia na perspectiva de uma professora/atriz, em processo de desenvolvimento profissional, tendo como base metodológica a pesquisa narrativa.

Minha vida escolar foi toda construída na rede pública de ensino e as minhas melhores memórias da época da educação básica estão concentradas no Ensino Médio, por diversos motivos, mas o principal deles é que somente no Ensino Médio pude ter uma experiência com a Arte de maneira mais próxima e menos utilitária. Antes disso, no Ensino Fundamental, o ensino da Arte esteve atrelado às datas comemorativas e atividades práticas que refletissem tais datas, como por exemplo, confeccionar carneirinhos na páscoa a partir de materiais de uso cotidiano. Isso foi o mais perto que cheguei de um processo criativo.

A Arte só chegou para mim como uma experiência prática e propulsora de conhecimento a partir do Ensino Médio com o professor Luís Antonio Freire, nesta época eu estudava na escola CEM Prof^o Mário Martins Meireles, localizada na zona rural de São Luís – MA, antes disso, tinha tido contato com o teatro apenas na igreja, o que se conformava como algo bastante direcionado aos ensinamentos religiosos.

No Ensino Médio, o teatro me atravessou no 2^o ano, quando de fato me propus a experimentar e fazer parte do grupo de teatro da escola coordenado pelo professor Luís Antonio Freire. Porém, mais como uma forma de obtenção de nota do que por interesse na arte em si.

Com o tempo e os ensaios para as apresentações fui tomando gosto e aqui estou, formada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão, com oito anos de experiência de sala de aula como professora e um pouco mais de uma década como atriz.

Assim, a minha ligação com o FEMATE perpassa pelo campo dos afetos e das primeiras memórias com o teatro em seu fazer. A minha primeira participação como aluna-atriz no FEMATE se deu no ano de 2006 com a peça “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, dirigida por Luís Antonio. Nesse primeiro ano, eu e todo o grupo tivemos a experiência de coletivo de teatro, embora fossemos estudantes do Ensino Médio, fomos nós mesmos que produzimos todo o espetáculo – desde o cenário até a visualidade do figurino – com as orientações do professor.

Em 2007, levamos para o FEMATE a montagem da peça “A semente” de Gianfrancesco Guarnieri, também dirigida por Luís Antonio. Acredito que nesse ano, o teatro me capturou de vez, explicando de muitas formas esta pesquisa. Assim como 2006, ganhamos alguns prêmios, entre eles o de Atriz Revelação, o qual eu ganhei. Com o prêmio de atriz revelação, fui contemplada com bolsa integral para o curso técnico de formação de atores para o ano seguinte (2008) no Centro de Artes Cênicas do Estado do Maranhão (CACEM), dando continuidade com o teatro.

Essa aproximação entre o objeto de pesquisa e as minhas memórias, me fizeram acreditar que tal experiência fosse importante de ser registrada, do mesmo modo que acredito ser importante registrar e resgatar a memória do fenômeno dado.

O FEMATE é um evento, no qual os participantes são estudantes da educação básica da rede pública e privada, realizado pelo CACEM, “escola técnica de formação de atores de nível médio inaugurada no ano de 1997 na cidade de São Luís pela iniciativa da Companhia Oficina de Teatro – COTEATRO” (MARTINS, 2019, p. 17), atualmente sob a tutela da Secretaria de Estado da Educação do Maranhão (SEDUC).

O Festival, supramencionado, celebrou em 2020 a sua 24ª edição² no Estado do Maranhão, atuando na promoção da política educacional e tendo como objetivo “a formação de plateia, a descoberta de talentos e a integração entre escolas através da realização anual de uma mostra competitiva” (SANTANA, 2003, p. 38), contribuindo para o fomento do ensino da linguagem teatral e sua pedagogia.

Nota-se, portanto, que o Festival já foi objeto de pesquisa em estudos anteriores, no entanto com um olhar tímido, a fim de evidenciar a presença do ensino do teatro na educação ludovicense. Nesse sentido, para o autor, a sutil análise do Festival operou-se como um termômetro de demonstração dos efeitos da presença ativa de professores de teatro na educação básica do Estado, sendo necessário refletir sobre a complexidade deste fenômeno para o ensino do teatro no Maranhão.

Ainda à luz da afirmação de Santana (2003), e com a evidente urgência por se investigar e documentar tal fenômeno e suas contribuições para o ensino do teatro, levando em consideração outras práticas pedagógicas acerca do tema da mediação teatral e a falta de abordagens mais aprofundadas sobre o Festival, é que surgem as primeiras questões em relação a esse fenômeno, a saber: i) que formação de plateia é essa que se busca? ii) por que objetiva a descoberta de talentos, uma vez que a própria pedagogia do teatro refuta essa ideia? iii) e como se integra escolas através de uma mostra de teatro competitiva? Logo, é dentro dessas possibilidades investigativas que se predispôs essa pesquisa.

Faz-se necessário informar que durante esses anos de política pedagógica/cultural, inúmeros participantes passaram pelo FEMATE, dentre eles: alunos, professores, diretores de escola, pais de alunos e espectadores de modo geral, fato este que permite ampla investigação qualitativa, no que tange o ensino e aprendizagem em teatro e seus desdobramentos críticos na

² No ano de 2020, o FEMATE realizou-se de maneira inteiramente online devido a pandemia da Covid-19.

sociedade maranhense, tendo em vista as dimensões educacionais, éticas, estéticas e políticas do fenômeno artístico.

Desse modo, a pesquisa busca resgatar a memória do FEMATE em sua gênese, compreendendo suas demandas históricas, estéticas e pedagógicas para a cidade de São Luís, que tem na formação de público a sua coluna vertebral.

A criação de tabelas e mapeamentos dos diretores-professores participantes do Festival permitiu compreender fatores como: a localização das escolas, os níveis de ensino da educação básica que participam do evento, as categorias de linguagens e a natureza na qual as escolas participantes se inserem, se são, em sua maioria escolas de natureza privada ou pública.

Diante do exposto, podemos observar que este evento possui diversas possibilidades investigativas, e com isso podemos considerá-lo como marcadamente relevante para a história e memória do teatro do Maranhão em sua dimensão prática e educativa. Dessa maneira, este objeto necessita ser documentado, estudado e debatido de modo qualitativo, visando uma contribuição propositiva para o fenômeno artístico e estudos acerca do lugar da educação estética na contemporaneidade, bem como para a formação em teatro, analisando criticamente a mediação teatral proposta pelo FEMATE.

Portanto, nota-se a necessidade de se discutir o lugar deste festival, objetivando compreender o lugar pedagógico à que ele se propõe, sabendo que “a mediação teatral é um processo artístico-pedagógico que interliga o público e a obra teatral, possibilitando o acesso e a formação das pessoas, como espectadores autônomos, capazes de observar, criticar e se transformar, a partir da vivência da obra de arte” (OLIVEIRA, 2011b, p. 32).

Para entendermos a importância do FEMATE, foi necessário analisarmos também, mesmo que de maneira pontual, outros temas que estão diretamente ligados ao objeto de pesquisa e que foram fundamentais para a construção das ideias aqui levantadas. Perante isto, foi feito um resgate da memória de apenas uma parte das instituições ligadas ao teatro, tais como: grupos teatrais surgidos na cidade de São Luís, extremamente importantes para o fortalecimento de um pensamento estético e crítico para a linguagem; a escola de formação de atores de nível técnico, o CACEM, a instituição promotora do FEMATE, a partir da compreensão do seu valor como espaço de formação, e a UFMA, observando o surgimento e a história do Ensino da Arte dentro do Estado, na perspectiva de entender os seus contextos e conjecturas.

Esse desenho historiográfico sobre o Teatro do Maranhão foi costurado pela elucidação das leis culturais para a educação em nosso país, em conjunto à um sobrevoo pelo tema de Festivais Estudantis, a fim de entender a ação e as diversas configurações que tais eventos podem registrar. Iniciamos, portanto, pelas leis que regem o sistema educacional do país, trazendo à luz da investigação a sua história de surgimento e transgressão, bem como os seus pontos conflitantes.

Dessa forma, a pesquisa teve como objetivo geral, identificar as formas pelas quais se processam as relações dialógicas de aprendizado entre a experiência artística e a formação de público, investigando de modo aprofundado e qualitativo o FEMATE e suas implicações no processo de mediação teatral. E, como objetivos específicos: i) investigar os possíveis impactos do festival de teatro estudantil para a comunidade da educação básica e suas contribuições para o ensino do teatro, tendo a memória coletiva e o método da história oral como principais suportes metodológicos para a elaboração de dados na construção da pesquisa; ii) verificar a pertinência da experiência artística como ação formativa dentro e fora do âmbito escolar; iii) contribuir para o pensamento da formação em teatro, resgatando memórias de sujeitos participantes, bem como a do próprio festival, problematizando os modos como este se processa, é pensado e executado, e seus possíveis impactos na sociedade maranhense.

Os instrumentos de coleta de dados utilizados nesta investigação foram as entrevistas semiestruturadas, análise de documentos como notícias de jornais, fichas de inscrições, editais, imagens, arquivos pessoais de professores e alunos participantes.

Como desfecho primário, a importância de se pesquisar um festival dessa amplitude temporal se caracteriza pelas experiências estético-pedagógicas vivenciadas pelos participantes ao longo de sua história, fato que até o presente momento não há nenhuma sistematização de pesquisa mais aprofundada e complexa sobre este fenômeno.

Para desfecho secundário, a pesquisa possibilita investigações sobre uma tônica emergente para a pedagogia do teatro, que é o tema da mediação teatral e seus desdobramentos para o ensino da linguagem em espaços formais, contribuindo para a construção de dados sobre políticas públicas para área do teatro, uma vez que o sistema público não os produz.

Nesse sentido, tendo como principal foco a compreensão da contribuição do festival para a apreciação teatral na cidade, a pesquisa resulta em um resgate crítico da memória do FEMATE, em consonância às memórias e experiências dos participantes, tais

como: professores/diretores, alunos/atores, bem como a própria gestão do CACEM, que idealizou e mantém o festival.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

2.1 Tipo de pesquisa

Considerando a maneira como foram concebidos os problemas e os objetivos da pesquisa em questão, tornou-se necessário adotar estratégias metodológicas apropriadas, ou seja, de natureza qualitativa e exploratória, tomando como base empírica um processo de estudo investigativo do método da história oral. Buscando tecer algumas considerações nesse mergulho à outras memórias, ainda que de soslaio, destaco também outras técnicas que contribuíram para o presente estudo, a exemplo da pesquisa da memória e do método histórico como fontes que se complementam.

A primeira fase da pesquisa se caracteriza pelo levantamento bibliográfico dos temas centrais que a atravessam, como: o estudo sobre políticas públicas em cultura e educação, e a pesquisa da memória, recepção e mediação teatral, a partir de uma perspectiva que busca encontrar pontos de interseções entre essas temáticas.

A segunda fase da pesquisa conta com o auxílio do método histórico, tendo como função instrumental auxiliar a análise dos dados e reconstruir os fatos por meios de documentações e registros daquilo a ser investigado, mediante vestígios de toda ordem e particularmente de vestígios escritos que tal fato tenha deixado.

A pesquisa da memória entra na terceira e última fase da pesquisa para auxiliar a escrita e a análise dos dados levando em consideração um referencial teórico da pedagogia do teatro, assim como a reconstrução da memória do Festival a partir de histórias orais e escritas sobre o assunto, desse modo, a metodologia da história oral se configura como o principal recurso para o desenvolvimento da pesquisa, pois “nesse estilo de trabalho, a tarefa de produzir conhecimentos históricos se torna válida, especialmente rica e atual, já que implica: reflexão teórica, trabalho empírico e de campo; maior ligação e vínculo pessoal com os sujeitos estudados” (LOZANO, 2006, p. 24).

Esta fase metodológica conta com o aporte teórico de Ferreira e Amado (2006) que muito contribui para os estudos da história oral, tendo relevância para as pesquisas correlacionadas.

Portanto, é de suma importância compreender o percurso metodológico da história oral, assim como, entender as suas diferentes dimensões que possibilitam e aprofundam reflexões em aspectos importantes, como a relação entre memória e história.

Ferreira e Amado (2006) salientam que a história oral é comumente utilizada em três aspectos: como técnica, disciplina e metodologia. Para fins desta pesquisa, optou-se por utilizá-la como a principal ferramenta metodológica, por que:

Em nosso entender, a história oral, como todas as metodologias, apenas estabelece e ordena procedimentos de trabalho – tais como os diversos tipos de entrevista e as implicações de cada um deles para a pesquisa, as várias possibilidades de transcrição de depoimentos, suas vantagens e desvantagens, as diferentes maneiras de o historiador relacionar-se com seus entrevistados e as influências disso sobre o seu trabalho – funcionando como ponte entre teoria e prática (FERREIRA; AMADO, 2006, p. XIV).

Acerca de se trabalhar com a história oral é necessário fazer algumas observações, no sentido de não cairmos em equívocos sobre o método. Dessa maneira, não podemos trabalhar com uma única fonte de análise da história, e com isso, não podemos trabalhar com incertezas ou inverdades sob o risco da própria história nos cobrar depois. Em relação a isso, pode-se afirmar também que a história como memória ocupa a dimensão de entrelace “pelo envolvimento maior na recuperação e na reapropriação do passado que a história oral possibilita” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2006, p. 78).

Portanto, a história oral é de extrema utilidade para o preenchimento de lacunas da própria história, pois trabalha no sentido de compensação da falta de documentos que alguns eventos tenham deixado. Dessa forma, a fim de acessar a memória dos participantes da pesquisa, e a partir do entendimento dos grupos focais como uma técnica de investigação, a história oral se apresenta como procedimento metodológico, na medida em que viabiliza a coleta de dados por meio de interações e conversas coletivas, ao se discutir um tema específico que possui ligação com o objeto em análise, sugerido pela pesquisadora.

Outro destaque de igual valor, é a importância do método investigativo da história oral para a organização e documentação da memória do teatro maranhense. Tal fenômeno vem acontecendo mediante trabalhos de vários pesquisadores, uma vez que o poder público pouco se interessa por isso, haja vista a falta de políticas públicas para a área.

Perante essas considerações, a pesquisadora ocupa uma posição de mediadora entre objeto e participantes, tendo como característica principal a sua utilização no desenvolvimento da pesquisa, como um recurso para a compreensão no processo de construção das percepções que os sujeitos possam ter acerca do objeto pesquisado.

É importante sublinhar o papel da pesquisadora nesse tipo de técnica de investigação como de mediadora no processo de discussão, pois:

Os entrevistadores de grupos pretendem ouvir a opinião de cada um e comparar suas respostas; sendo assim, o seu nível de análise é o indivíduo no grupo. A unidade de análise do grupo focal, no entanto, é o próprio grupo. Se uma opinião é esboçada, mesmo não sendo compartilhada por todos, para efeito de análise e interpretação dos resultados, ela é referida como do grupo (GONDIM, 2002, p. 151).

Salientamos ainda que os grupos focais foram construídos a partir de um caráter exploratório, centrados na produção de conteúdo e elaborados sob orientação teórica, voltados para o levantamento de hipóteses. À vista disso, os grupos focais também possibilitam “aprofundar e definir questões de outras bem conhecidas, responder as indagações de pesquisa, investigar perguntas de natureza cultural e avaliar opiniões, atitudes, experiências anteriores e perspectivas futuras” (GONDIM, 2002, p. 153).

2.2 Local, universo e amostragem

A pesquisa foi realizada em diversos equipamentos culturais que possuem aproximação direta com o tema a ser investigado. O principal local de pesquisa se constitui como sendo o CACEM, no Teatro João do Vale, espaço onde o evento é realizado. Além desse recorte espacial, também foram coletados dados nas residências dos participantes da pesquisa, de maneira presencial e síncrona. Cada grupo focal contou com três encontros síncronos, mediados pela pesquisadora com tema central no FEMATE. O grupo focal dos professores/professoras contou com oito participantes. Do mesmo modo, o grupo focal dos/das alunos/alunas teve a participação de oito membros.

O universo e a amostragem da pesquisa em tela se restringem a apenas um fenômeno, o FEMATE e sua população de professores/professoras, alunos/alunas e gestão da escola promotora do evento. Assim, o universo da pesquisa foi subdividido em três grupos de amostra - grupo docentes (professores-diretores/professoras-diretoras), grupo discente (aluno-ator/aluna-atriz) e grupo da gestão do CACEM.

2.3 Instrumentos e coletas de dados

Por se tratar de uma pesquisa de caráter qualitativo, foi realizada a análise e síntese dos dados coletados, que auxiliaram a subsidiar a fundamentação e dissertações das ideias, dos registros coletados e desenvolvidos durante a pesquisa, incorporando às vivências dos participantes do Festival. Esses dados de campo foram investigados tendo como base o

estudo teórico acerca do tema, de maneira a possibilitar a reconstrução empírica sobre esse fenômeno educativo e estético que funciona como elemento propulsor de conhecimentos, tanto para a fruição do espectador de modo geral, mas também no processo formativo de quem dele participa.

Desse modo, fez-se necessário o uso de instrumentos metodológicos que pudessem viabilizar sua investigação. Para tanto, foram realizadas entrevistas semi-direcionadas com o grupo da gestão do CACEM, e questionários e reuniões com os grupos focais (grupo docentes e grupo discentes). Diante disso, foi feito um estudo aprofundado dos relatos adquiridos no processo de pesquisa, uma análise criteriosa dos cartões convites, fichas de inscrições, programações impressas, relatórios e notícias de jornais, assim como, uma produção de gráficos gerados a partir das respostas dos entrevistados e entrevistadas auxiliado pela plataforma *google forms*.

A intenção é mostrar através das entrevistas, da análise de dados e das reflexões que emergem dessa investigação, não apenas os caminhos do ensino do teatro e como sua relação com a educação pode resultar e apresentar configurações diversas, mas sobretudo, como o teatro aliado à prática educacional se desdobra, ampliando as percepções de mundo dos/das alunos/alunas, corroborando para o desenvolvimento de uma criticidade.

Sabemos que a construção da cidadania quando perpassada por processos de expressões artísticas - a exemplo da linguagem teatral, no qual o processo de conscientização sócio político nem sempre está explícito - agrega diferentes valores, fazendo surgir uma proposta de “entrelugar” que possibilita “o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (BHABHA, 2007, p. 24).

As hipóteses levantadas para este trabalho se constituem em: i) O Festival Maranhense de Teatro Estudantil impactou de forma relevante no processo de mediação teatral na cidade de São Luís – MA; ii) O Festival Maranhense de Teatro Estudantil colabora positivamente para a formação de público de teatro na cidade de São Luís – MA; iii) O Festival Maranhense de Teatro Estudantil contribui de maneira efetiva para o processo de ensino e aprendizagem da linguagem teatral no âmbito da educação básica; iv) O Festival Maranhense de Teatro Estudantil estabelece uma relação dialógica entre experiência artística e formação de público para os seus participantes.

Dessa forma, é cada vez mais necessário enveredar em discussões aprofundadas sobre o tema, sendo pertinente um feixe de indagações e reflexões sobre o mesmo e suas contribuições no âmbito da pedagogia do teatro.

Por fim, além das obras já citadas, outras referências contribuem para a construção deste estudo, a saber: Desgranges (2006) ao discutir acerca do cunho pedagógico que a experiência artística possui e é por si só uma ação educativa, André (2007), ao relatar sobre as possíveis articulações entre práticas artísticas-educacionais e discursos pedagógicos, Rosseto (2008) ao discorrer sobre a recepção teatral em sala de aula, e Guimarães e Mendonça (2006), Dewey (2010) e Larrosa (2017) ao se debruçarem sobre a experiência estética e conhecimento. Para além dessas referências, Rancière (2010), Guénoun (2014), Telles (2012), e outros autores do teatro e da pedagogia do teatro, entram na escrita para subsidiar a análise de dados e dissertação do tema, bem como Bhabha (2007) e Eagleton (2011), referências dos estudos culturais, que contribuem para a construção de uma escrita com status plurais, perpassando a interdisciplinaridade.

2.4 Organização e Análise de dados

Estipulou-se para a coleta de dados três fases, a saber: a primeira fase que contou como procedimento o levantamento de documentos relacionados à memória do objeto, tais como: fotos, notícias de jornais, carta convite, relatórios, fichas de inscrições e programações impressas. Para a segunda fase, a análise das entrevistas com o grupo da gestão da escola e para a terceira fase, reuniões com os grupos focais, divididos em grupo docente e grupo discente. Cada grupo focal contou com três encontros virtuais, a fim de debatermos sobre o FEMATE, cada um destes seguindo a sua perspectiva.

3 A ESCOLA E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA EM ARTE

Para a geografia, inicialmente, o conceito de lugar constituiu-se a partir do senso comum ligado à ideia de localização, desse modo, utilizamos a expressão comumente neste sentido. No entanto, com os avanços nos estudos acerca dessa área do conhecimento, o conceito científico de lugar como categoria de análise surge em 1970, com a geografia humanística, que teve como proposta compreender as relações subjetivas do homem com o espaço.

Assim, o conceito de lugar como categoria de análise manifesta-se na contemporaneidade como uma construção socioespacial com base nas relações entre indivíduos e o território em que se vive.

Influenciado pelo existencialismo, materialismo histórico e estruturalismo, Milton Santos, tornou-se um dos principais autores da Geografia Crítica e contribuiu para o pensamento de lugar como uma totalidade do cotidiano. Diferente de Tuan (1983), Milton Santos (1996), não concebe o lugar apenas como espaço vivido. Para ele, o lugar é ao mesmo tempo uma materialidade e uma imaterialidade, portanto, vivido e percebido.

A partir das experiências socioespaciais, por meio das vivências que cada lugar nos imprime, estas vão se moldando em memórias que se constroem em coletivo. É próprio do homem a necessidade de marcar o seu lugar, seja ele um lugar material e/ou um lugar imaterial, dessa maneira, o lugar relaciona-se à sua prática social.

Assim:

O lugar não é um ponto definido por coordenadas geográficas, ainda que em graus diferentes, uma localização física, ou uma representação cartográfica; ele é a articulação da espacialidade com as relações sociais estabelecidas entre seres humanos e os elementos que compõem esses espaços (DE AZEVEDO; OLANDA, 2018, p. 139).

Decerto, o debate sobre lugar ocupa dimensões gigantescas e não cabe aqui fazermos um estudo aprofundado do tema em questão, pois para esta análise, usaremos o conceito de lugar, assim como Milton Santos (1996), com a proposta de compreender a escola como espaço vivido e percebido a partir das relações sociais que esses espaços expressam.

Diante disso, é que trazemos para o cerne desse debate, o espaço da escola se configurando como um lugar vivido e percebido a partir de aprendizagens, no qual Masschelein e Simons (2018) traçam um argumento de a defesa da escola deve ser uma questão pública. Os autores apontam, de maneira bastante reflexiva, fatores problemáticos que

levam a instituição escolar a receber diversas críticas, mas no decorrer da argumentação, esses fatores vão sendo pontuados e discutidos de forma que podem ser reinventados numa perspectiva de se reelaborar o lugar da escola.

Dentre as principais acusações atribuídas ao espaço escolar, estão a alienação, a consolidação de poder e corrupção, a desmotivação da juventude, a falta de eficácia e empregabilidade, a demanda de reforma e a posição de redundância. Estas são as acusações trabalhadas pelos autores e discutidas sob o prisma da investigação, o que torna ainda mais importante compreender e debater as complexidades em que a escola está inserida.

Para eles, desde sua origem, é atribuído à escola “um símbolo de progresso e de um futuro melhor” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 9), desse modo, a educação vende a ideia de progresso e transformação social. A escola é vista, portanto, como um lugar onde se pode planejar um futuro, onde acontece a maior parte das interações sociais de crianças e adolescentes, onde estes passam boa parte do tempo sendo assim, e no qual, a maioria de suas experiências surgem. Isso faz com que a escola não seja apenas um espaço de formação, mas um lugar onde os estudantes adquirem diversas formas de entender e estar no mundo.

Os autores afirmam que “a escola é, igualmente, o lugar onde os jovens (de acordo com um método específico) são abastecidos com tudo o que eles devem aprender para encontrar o seu lugar na sociedade” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 25). Dessa forma, a escola é compreendida como um espaço de construção, onde se guardam memórias e experiências. Por certo, quando se para, para rememorar a infância ou adolescência, este espaço surge com muita frequência, nesse sentido, é perceptível a importância da escola para todos os indivíduos.

A partir da lógica de que a escola é o lugar de muitas vivências, torna-se necessário compreender que para muitos estudantes, este espaço é o principal agente que fomenta experiências culturais. E, mesmo se comportando como um lugar que proporciona distintas aprendizagens, a escola passa por vezes por momentos difíceis, no que tange às suas origens e permanência como espaço voltado para educação. Não é raro ouvir falas negativas em relação ao espaço escolar tanto para a esfera física quanto para os seus métodos pedagógicos. Dentro dessa esfera teórica, que estuda as práticas e as complexidades do espaço escolar, existe um arcabouço de conceitos que podem guiar o processo de ensino e aprendizagem, cabendo à gestão escolar e aos professores escolher quais das várias opções seguir.

Nesse sentido, Masschelein e Simons (2018) apontando a diversidade das problemáticas que a escola atual enfrenta, mesmo sabendo e reconhecendo as falhas e dificuldades desse ambiente, fortalecem e reafirmam este espaço como um lugar de profícuas experiências, ao afirmarem que a escola passa por inúmeros ataques, mas que este lugar mesmo assim tem sua potência. Para os autores:

[...] a escola é uma invenção histórica e pode, portanto, desaparecer. Mas isso também significa que a escola pode ser reinventada, e é precisamente isso o que vemos como nosso desafio, e como esperamos deixar claro, a nossa responsabilidade no momento atual. Reinventar a escola se resume a encontrar formas concretas no mundo de hoje para fornecer “tempo livre” e para reunir os jovens em torno de uma “coisa” comum, isto é, algo que aparece no mundo que seja disponibilizado para uma nova geração. Para nós, o futuro da escola é uma questão pública (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 11).

A partir dessa afirmação, nota-se a importância de se construir novos significados para o espaço escolar, e sobretudo, reconstruir o lugar que a escola ocupa na vida dos jovens. Assim:

Se educar é *levar a conhecer*, é necessário que se defina então como se dá o ato de conhecimento, para que a educação se fundamente nesse processo. A capacidade humana de atribuir significações – outros termos, a *consciência* do homem – de sua *dimensão simbólica*. Por intermédio dos símbolos o homem transcende a simples esfera física e biológica, tomando o mundo e a si próprio como objetos de compreensão (DUARTE JÚNIOR, 1981, p. 13).

A escola atual precisa de uma grande transformação, a fim de que as críticas atribuídas a ela sejam amenizadas e “todas essas críticas partem da premissa de que a educação e a aprendizagem devem ter ligações claras e visíveis com o mundo, do modo como ele é experienciado pelos jovens, e com a sociedade como um todo” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 14). É a partir desse constructo de experiências que a escola se torna um ambiente significativo para os estudantes e, portanto, deve ser pensada de maneira que caiba na vida dos jovens.

Uma vez que para a educação é imprescindível haver ligações com a vida dos estudantes, é necessário que esta faça sentido, não mais se configurando como um lugar que se fecha às suas necessidades e que se afasta do mundo real e das suas particularidades. Por isso uma educação pautada em experiências de aprendizagem é o caminho para a sua reinvenção.

Diante dessa percepção de que as experiências são os alicerces das aprendizagens, destaca-se o conceito de experiência de Dewey (2010) que nos apresenta dois tipos.

O primeiro tipo trata-se da experiência comum (ou cotidiana) que pode ser entendida como aprendizagem comum a todos, como por exemplo, aprender a calçar os sapatos. O segundo tipo, chamado de experiência significativa, está relacionado a situações que resultam em procedimentos reflexivos, neste caso, a experiência tem um sentido de continuidade sendo marcante para o indivíduo. É a partir desse segundo tipo de experiência que Dewey classifica uma experiência a partir da sua capacidade de gerar processos reflexivos em quem os vivencia, cujo conceito aportamos esta pesquisa.

Por fim, o autor nos apresenta a ideia de experiência estética, a qual se caracteriza pelo confronto entre o objeto artístico e o espectador, e a partir desse encontro passa a existir um processo entre o artístico e o estético, um encontro da criação da obra artística e o olhar apreciativo de quem a vê.

No entanto, a experiência estética não está apenas relacionada ao encontro da obra de arte com o espectador, para haver uma experiência estética é necessário algo maior do que apenas esse encontro. Para Dewey, a experiência estética “está diretamente ligada à ideia de tensão. Há uma troca de energias, uma busca de equilíbrio, que só é encontrado na conclusão da experiência” (CARNEIRO, 2013, p. 59-60).

É nesta perspectiva que uma educação movida pelas experiências gera aprendizados mais significativos do que os métodos tradicionais. Pois, nestes, os professores apenas amontoam conteúdos para os estudantes, que não se tornam capazes de refletir sobre as temáticas trabalhadas, em razão de não darem nenhum valor de significação a elas. Neste caso é absolutamente preciso e urgente que se construa uma escola que se ocupe a pensar a educação como um mecanismo de emancipação. Emancipar o pensamento em diálogo com o mundo real.

Em *Pedagogia da Autonomia* (2011), Paulo Freire escreve uma série de exigências que a educação e todos os sujeitos que nela estão inseridos devem estar atentos, principalmente os professores, pois essas exigências norteiam a prática pedagógica. Freire diz que:

Mulheres e homens, somos os únicos seres que, social e historicamente, nos tornamos capazes de apreender. Por isso, somos os únicos em quem aprender é uma aventura criadora, algo, por isso mesmo, muito mais rico do que meramente repetir a lição dada. Aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito (FREIRE, 2011, p. 68).

Com isso, o processo de ensino e aprendizagem exige que o trânsito das informações seja fluido, dessa maneira para que ocorra a aprendizagem é necessário que

aquilo faça sentido para quem aprende. Portanto, “aprender é considerado, assim, como um processo de mudança” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2017, p. 41). Desse modo, a escola, por ser responsável em nutrir e fomentar diversas aprendizagens, acaba se tornando um dos principais agentes mediadores entre experiência e conhecimento.

Perante essas reflexões, a aprendizagem quando se fundamenta nas vivências dos educandos, torna-se uma aprendizagem significativa para eles, pois “símbolos desconectados de experiência são vazios, são insignificantes para o indivíduo” (DUARTE JÚNIOR, 1981, p. 56). As experiências vividas, portanto, são as simbolizações.

As considerações feitas acima, acerca da importância da aprendizagem ser significativa e se pautar nas experiências individuais dos educandos, quando pensada no campo das artes, se torna ainda mais indispensável, pois ao se falar em arte, fala-se em símbolos, responsáveis por dar significações às experiências. Assim, o processo de aprendizagem se dá num campo dialético entre o que é vivido e o que é simbolizado, entre o sentir e o pensar. É, portanto, salutar o destaque abaixo, onde se pode perceber que:

[...] uma educação que apenas pretenda transmitir significados que estão distantes da vida concreta dos educandos, não produz aprendizagem alguma. É necessário que os conceitos (símbolos) estejam em conexão com as experiências dos indivíduos (DUARTE JÚNIOR, 1988, p. 25).

Ao olhar para o ensino básico brasileiro, observa-se que todos os educandos têm a disciplina Arte como componente curricular obrigatório, logo, todos esses educandos se veem obrigados a frequentarem as aulas de Arte durante todo o período da educação básica. Dito isto, é importante que se faça algumas reflexões sobre o ensino de Arte, sobretudo acerca de como essa aprendizagem ocorre. A aprendizagem acontece quando uma criança se torna capaz de ressignificar o que foi posto a ela, o aplicando em diferentes contextos.

Nestes termos, pode-se dizer que o produto da aprendizagem é o que o indivíduo faz a partir do que foi aprendido, ou seja, os novos significados atribuídos àquele conhecimento. Aí está, portanto, o pensamento crítico reflexivo, o objetivo verdadeiro da aprendizagem.

Tendo em vista a forma como a aprendizagem acontece, especificamente para a disciplina de Arte, a experiência estética se alicerça nas vivências dos educandos de maneira individualizada, isso por que a Arte dialoga com as experiências vividas por cada um, mas com os “saberes socialmente construídos na prática comunitária” (FREIRE, 2011, p. 31).

A Arte, em suas linguagens específicas, lida com diversos aspectos, principalmente com o sentir, e mais ainda com os sentimentos, com a percepção do mundo no

qual se está envolto, contribuindo para a formação do indivíduo no que tange o seu caráter sensível.

Sabe-se que um objeto estético quando produzido pelo artista visa dialogar com todos os espectadores, e num conceito geral da arte, essa obra possui apenas um significado, um tema e uma ideia a ser passada para quem a observa. No entanto, os espectadores possuem vivências diferentes e de acordo com essas vivências olham para a mesma obra de maneira particular. Nesse sentido, uma obra com significado único, pode afetar um grupo de espectadores de formas diferentes.

É disso que a experiência estética se apropria, dessas bagagens pessoais, para estabelecer uma relação dialética, pautando-se na experimentação de cunho educativo, que colabora para um processo de aprendizagem subsidiado na relação entre recepção, produção e contextualização dos conteúdos. Desse modo, “em outras palavras, ao invés de somente falar *de arte* ou *sobre arte*, caberia à escola falar *com arte*” (SANTANA, 2013. p. 91).

Ao falar com arte, a escola abre novas possibilidades de diálogos e se torna responsável por inserir os educandos em contextos culturais diversos, passando, como visto acima, a ser o principal agente que conecta os educandos a uma vida cultural. Essa conexão é estabelecida quando a escola propicia idas a espaços culturais, tais como: galerias, museus, feiras, teatros e cinemas. Em outras palavras, todo e qualquer evento que de alguma forma dialoga com apreciações estéticas e visa não apenas conhecimento, mas a inserção dos estudantes nos espaços culturais.

Além de ampliar a percepção dos sentidos, o processo de fruição alarga a capacidade de compreensão estética de propiciar sentido. A partir disso, a compreensão de significados estéticos da arte, torna-se conhecimento sensível. Com o aprendizado em diferentes linguagens artísticas, os educandos aprendem a sentir a arte, compreender os seus contextos históricos, compreender seus códigos estéticos, desencadeando uma reflexão crítica.

No campo do teatro, André (2007, p. 5) ressalta “a importância de se pensar um ensino que possa ser exercido para além da sala de aula, interagindo no ambiente, fazendo da atividade teatral também uma ação cultural”. A autora aborda em sua tese que as metodologias que atendem o ensino do teatro se mostram insuficientes diante das mudanças no contexto cultural, principalmente as questões relacionadas à recepção.

Para ela, a Arte deve se tornar uma aliada independente dos discursos pedagógicos, assim os processos artísticos se tornam igualmente pedagógicos, uma vez que proporcionam experiências aos participantes. André chama atenção para:

Se, na vida cultural de hoje, o teatro é necessário, é porque algo, proporcionado pela experiência teatral, ainda é imprescindível; do mesmo modo, pode-se dizer de sua presença solicitada no ambiente escolar. Qual a necessidade do ensino do teatro? É de se esperar que aquilo que o teatro oferece enquanto produção cultural aproxime-se de determinadas experiências (estéticas, vivenciais, políticas) que, de alguma forma, se relacionam com o conhecimento. Caso contrário, para que pensar o teatro no ambiente próprio do ato de conhecer? Se assim é, que relações podem-se fazer conhecer e produzir teatro? (ANDRÉ, 2007, p. 91).

A autora nos conduz por um caminho complexo, mas bastante importante para compreendermos a função do teatro na escola, que seria o de gerar experiências e em extensão conhecimento, permeando novas metodologias que coloquem o ensino do teatro na contemporaneidade a partir da corrente estética do teatro pós-dramático. Dessa forma, André (2007) parte da diferenciação que ela constrói de ação cultural para ação educativa.

À vista disso, podemos compreender que o que a autora nos coloca é a importância de aproximar os educandos de práticas teatrais contemporâneas, sem menosprezar práticas e metodologias que já estão postas, pois:

Se se levar em conta que se convive com a presença simultânea de diferentes formas de teatro - dramático, teatro épico, teatro mítico e teatro pós-dramático - e que eles só existem porque ainda são necessários a um ou mais grupos de espectadores, não há nada que impeça de pensar que as necessidades culturais são plurais (ANDRÉ, 2007, p. 94).

Ainda que a autora desenhe críticas à algumas metodologias do ensino do teatro, principalmente aquelas de caráter mais tradicionais, ela não as coloca em um lugar de descrédito, mas enfatiza que é fundamental ao ensino do teatro acompanhar e proporcionar práticas pedagógicas que estejam alinhadas à realidade dos alunos, bem como no mesmo compasso do contexto histórico e estético no qual estamos inseridos.

Para André (2007), as propostas pedagógicas, as ações educativas, estão mais voltadas para o ensino da história do teatro do que para o ensino do fazer teatral. Nestes termos, segundo a autora, é exatamente isso que não dá aos alunos possibilidades de significações.

É salutar fazer um destaque a partir de uma indagação que a autora nos apresenta: “O que acontece com o ensino das artes quando a correspondência entre discurso e realidade é de difícil apreensão?” (ANDRÉ, 2007, p. 118). Não se pretende aqui, resolver tal questão, mas utilizá-la como ilustração para a argumentação de que o ensino do teatro e suas metodologias devem acompanhar os discursos estéticos, principalmente aqueles onde há a dessubstancialização da arte, o discurso fragmentado e a não linearidade.

Após toda a construção de sua argumentação, a autora estabelece uma relação entre educação e *invenção*. Para André (2007), sob a perspectiva da invenção, a educação deve estar livre de metodologias que visem a aplicação de sistemas ou modelos. Essa condição exigiria dos docentes, atitudes capazes de os impulsionar a repensar as suas práticas. Portanto,

a perspectiva da *invenção* abre espaço, no discurso e nas práticas pedagógicas, para se pensar a produção artística no fluxo, a que se chamou *processo*. Quando se diz do *processo*, pensa-se em algo que é oposto a resultados mas não é desse modo que aqui se encara o termo (ANDRÉ, 2007, p. 122).

O processo mencionado por André, não diz respeito às práticas dos jogos dramáticos e dos jogos teatrais, mas a um sistema que não se vê obrigado a produzir resultados ou finalidades visando um projeto, ou seja, à luz desse conceito “o que se produz é parte do que se aprende, é parte do que se ensina” (ANDRÉ, 2007, p. 123). Com isso, fica nítido que a autora discorre sobre como esses processos sem fins e objetivos fechados são ainda mais potentes no sentido de gerar experiências significativas, pois não visam chegar num determinado ponto, mas construir caminhos de maneira mais orgânica de acordo com o seu desenvolvimento.

Assim, o educador ao ensinar Arte, precisa se tornar mediador, incentivar e estimular a produção e o olhar crítico reflexivo, assim como, criar mecanismos e possibilidades de apreciação estética. O ambiente escolar deve fornecer subsídios para que cada aluno seja capaz de produzir suas narrativas e desenvolver seu olhar sobre o mundo. A partir dessa perspectiva, os educandos poderão mostrar sob suas perspectivas diversas formas de observar e compreender o mundo.

Diante disso, é importante destacar que a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) afirma:

A prática investigativa constitui o modo de produção e organização dos conhecimentos em Arte. É no percurso do fazer artístico que os alunos criam, experimentam, desenvolvem e percebem uma poética pessoal. Os conhecimentos, processos e técnicas produzidos e acumulados ao longo do tempo em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro contribuem para a contextualização dos saberes e das práticas artísticas. Eles possibilitam compreender as relações entre tempos e contextos sociais dos sujeitos na sua interação com a arte e a cultura (BRASIL, 2017, p. 191).

Nestes termos, é possível observar que a prática da investigação é a base para o ensino e aprendizagem em Arte. De acordo com a BNCC (BRASIL, 2017), deve ser proposta uma abordagem que se articule em seis dimensões do conhecimento, tendo como objetivo a

experiência artística. Esses conhecimentos transitam nas quatro linguagens artísticas, essas dimensões são: Criação, Crítica, Estesia, Expressão, Fruição e Reflexão.

Estas seis dimensões, portanto, levam em consideração a Abordagem Triangular, cunhada por Ana Mae Barbosa (2010), em que a autora propõe que o ensino de Arte deve ser pautado na Produção, Apreciação e Contextualização. Entende-se, dessa maneira, que o ensino de Arte precisa ser construído como um espaço para a fruição, reflexão e ação, se comprometendo com a produção de sentidos, sendo capaz de desenvolver processos que alarguem a sensibilidade, a dimensão humana e a cognição dos educandos.

Perante essa ideia, faz-se necessário fortalecer o conhecimento do trabalho artístico, seja ele do próprio educando ou produzido por outro, contextualizando historicamente as suas conjunturas sociais, políticas e culturais. A partir desse cenário, os estudantes compreenderão a arte como linguagem e a utilizarão para interpretar o mundo à sua volta, mediante o entendimento de fatos históricos.

Para além das dimensões supracitadas, a BNCC indica ainda que os currículos do ensino médio deverão ser compostos em dois blocos interligados, articulando a formação geral básica aos itinerários formativos. Nesse sistema, os estudantes terão a autonomia em escolher o que aprender, levando em consideração os seus interesses individuais e as possibilidades de ofertas das escolas. Vale ressaltar que esses itinerários formativos estão diretamente ligados às áreas dos conhecimentos específicos, sendo divididos em: i) Linguagens e suas tecnologias, ii) Matemáticas e suas tecnologias, iii) Ciências da Natureza e suas tecnologias, iv) Ciências Humanas Sociais e Aplicadas, contando ainda com a Formação técnica e profissional, totalizando um universo de cinco itinerários formativos ofertados pela BNCC.

Esses itinerários possuem finalidades e modos que “devem ser reconhecidos como estratégicos para a flexibilização e organização curricular do Ensino Médio, possibilitando opções de escolhas para os estudantes” (BRASIL, 2017, p. 471), e tem como objetivos:

- i) aprofundar as aprendizagens relacionadas às competências gerais, às Áreas de Conhecimento e/ou à Formação Técnica e Profissional; ii) consolidar a formação integral dos estudantes, desenvolvendo a autonomia necessária para que eles realizem seus projetos de vida; iii) promover a incorporação de valores universais, como ética, liberdade, democracia, justiça social, pluralidade, solidariedade e sustentabilidade; iv) desenvolver habilidades que permitam aos estudantes ter uma visão de mundo ampla e heterogênea, tomar decisões e agir nas mais diversas situações, seja na escola, seja no trabalho, seja na vida (BRASIL, 2020, s.n.).

Assim:

Essa nova estrutura valoriza o protagonismo juvenil, uma vez que prevê a oferta de variados itinerários formativos para atender a multiplicidade de interesses dos estudantes: o aprofundamento acadêmico e a formação técnica profissional. Além disso, ratifica a organização do Ensino Médio por áreas do conhecimento, sem referência direta a todos os componentes que tradicionalmente compõem o currículo dessa etapa (BRASIL, 2017, p. 467).

Como visto, os itinerários formativos possuem competências relacionadas às áreas específicas e propõem um mergulho em determinadas áreas. No entanto, deixam um ponto de suspensão, uma vez que não precisam ter uma relação direta com todos os componentes curriculares previstos para essa etapa da educação básica. Essa suspensão é vista como um jogo perigoso para muitos Arte-Educadores que percebem no documento falhas quando se trata da área de Arte.

Peres (2017) acredita que o texto da BNCC como foi aprovado, colocando a Arte dentro da grande área de Linguagens e suas tecnologias, traz o risco de transformar esse componente curricular em apenas um acessório em detrimento dos componentes de Língua Portuguesa ou Literatura, por exemplo. Além dessa questão, o autor ainda afirma que as Linguagens Artísticas, conforme postas na BNCC, são consideradas como subcomponentes do componente Arte, condição que dá margem para interpretações equivocadas e induz a polivalência, enfraquecendo o ensino-aprendizado nas diferentes linguagens. Logo, perante esse cenário, a Arte não é considerada como uma área independente com conhecimentos próprios.

Abrindo uma janela de análise a respeito da polivalência, essa prática se arrasta desde a Lei nº 5.692/71, responsável por instituir a criação de Licenciatura em Educação Artística, e que ainda nos dias atuais se caracteriza como um dos principais obstáculos a ser superado pelo Ensino da Arte de maneira geral. É certo que, essa chaga, quando vista pelo olhar da história do Ensino da Arte no Brasil, trouxe enormes prejuízos que os professores de Arte precisam encarar e construir alternativas para contorná-los.

Com o passar dos anos, as Licenciaturas em Educação Artística foram sendo desmembradas e as licenciaturas em áreas específicas foram sendo criadas a partir da LDB nº 9.394/96, que tinha como principal objetivo para a área de Arte, desfazer os princípios da polivalência. No entanto, essa nova configuração deixou ainda mais evidente a questão da polivalência, por que ao passo que as leis educacionais estavam sendo transformadas, as redes e escolas não se adaptaram a essas transformações e continuaram a perpetuar que os professores de Arte podiam e deveriam lecionar as quatro linguagens.

Em análise sobre os dados do projeto *Observatório da Formação de Professores de Arte*, que visa compreender os efeitos da Lei nº 13.278 de 2 de maio de 2016 (BRASIL, 2016), que institui a obrigatoriedade do ensino formal em Música, Teatro, Dança e Artes Visuais na educação básica e exige a formação específica nessas áreas, Alvarenga e Silva (2018) demonstram que, apesar da lei supracitada e embora haja um aumento das Licenciaturas em Arte, a criação de cursos na área ainda não acompanha a demanda do sistema educacional.

A lei, a priori, tinha como principal função a garantia da formação específica aos licenciados em Arte, buscando atender a demanda do sistema, vislumbrando em complementaridade, erradicar a problemática da polivalência, pois, pensava-se que ao gerar cursos específicos em cada linguagem, essa se tornaria uma característica superada.

No entanto, ao produzir um quadro demonstrativo, as autoras expõem um outro aspecto que agrava ainda mais a temática. O quadro demonstra a expansão das licenciaturas em Arte no país entre os anos de 2000 a 2015. A partir da sua análise, é possível observar que os cursos de Educação Artística eram criados mesmo depois da LDB nº 9.394/96, e que a constituição de cursos em Artes Visuais ganhou ainda mais força, o que a caracteriza como uma linguagem artística dominante nas universidades e escolas, ao passo que os cursos em Teatro e Dança continuamente apresentaram os menores índices. A título de exemplo, o ano de 2013 registrou o maior número de criação de cursos de Licenciatura em Teatro, alcançando um número de 54 cursos nas modalidades presenciais e a distância (ALVARENGA; SILVA, 2018).

Por intermédio desse estudo, é possível verificar o desequilíbrio na criação dos cursos por linguagens específicas, cujo aspecto fortalece o domínio das Artes Visuais em relação às outras linguagens artísticas. Desse modo, é importante ressaltar que essa superioridade não se limita somente a sala de aula, onde encontramos mais professores licenciados em Artes Visuais, mas vai além, atingindo todo o sistema educacional, da formação dos professores aos livros didáticos, aparecendo até mesmo nos concursos públicos, nos quais a linguagem mais cobrada para os professores entrarem no serviço público são as Artes Visuais.

O Plano Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) é um programa do Governo Federal, que tem por finalidade fornecer e distribuir gratuitamente livros didáticos às escolas públicas da rede de ensino básico e às instituições de educação infantil que estejam conveniadas ao poder público. Os livros distribuídos pelo PNLD para o Ensino Médio, em

relação a área de Arte, são uma versão em volume único e conta com as quatro linguagens artísticas: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Ao explorar a coleção Arte em Interação (2013), criada para ser usada nos anos de 2015, 2016 e 2017, no decorrer das três séries do Ensino Médio, é possível observar como os conteúdos de cada linguagem estão distribuídos, e que novamente o descompasso entre essas temáticas se faz presente, pois a linguagem mais explorada é das Artes Visuais.

Com isso, é notório que, apesar de todas as leis e esforços investidos pela classe dos professores de Arte, ainda temos uma educação polivalente, dominada pelas Artes Visuais, e dessa forma, tanto os professores quanto os alunos e alunas são os mais prejudicados, pois, professores estão sendo obrigados a lecionar um conteúdo, cuja formação não possuem, ficando os estudantes à mercê de um ensino frágil.

Ainda sobre os itinerários formativos, estes são desenhados para serem executados a partir de uma abordagem prática, para que o corpo estudantil possa aplicar seus conhecimentos em diferentes contextos e realidades. As redes e escolas podem oferecer itinerários formativos e integrados que combinam mais de uma área, sendo assim, é possível criar composições que reúnam uma só área de conhecimento ou duas ou mais áreas específicas. À vista disso, os itinerários formativos devem se organizar em pelo menos um dos seguintes eixos estruturantes, que são: i) investigação científica; ii) processos criativos; iii) mediação e intervenção sociocultural e iv) empreendedorismo. Essas orientações se estendem para a formação técnica e profissional.

Os eixos estruturantes dos itinerários formativos são complementares e é recomendável que desenvolvam trabalhos que incorporem e integrem todos eles. Por meio dessas estratégias, garante-se que os estudantes experienciem diferentes situações de aprendizagens e com isso, desenvolvam uma gama diversificada de habilidades importantes para a sua formação.

Cada um desses eixos, possui objetivos pedagógicos específicos que visam desenvolver um conjunto de habilidades que estão dispostas nos Referenciais Curriculares para a Elaboração de Itinerários Formativos (2020). Para o eixo de Processos Criativos, o qual está diretamente ligado ao campo da Arte, é proposta a ampliação de habilidades que estejam relacionadas ao pensar e ao fazer criativo. Dessa maneira, o foco pedagógico:

Neste eixo, os estudantes participam da realização de projetos criativos, por meio da utilização e integração de diferentes linguagens, manifestações sensoriais, vivências artísticas, culturais, midiáticas e científicas aplicadas. O processo pressupõe a identificação e o aprofundamento de um tema ou problema, que orientará a posterior elaboração, apresentação e difusão de uma ação, produto, protótipo, modelo ou

solução criativa, tais como obras e espetáculos artísticos e culturais, campanhas e peças de comunicação, programas, aplicativos, jogos, robôs, circuitos entre outros produtos analógicos e digitais (BRASIL, 2020, p. 07).

A BNCC é um documento norteador que exige um rigor ao ser analisado, pois nele são construídos todos os disparadores dos currículos escolares do país. Logo, o grau de complexidade que dele emerge, traz para o cerne do debate, problemas antigos e que continuam sendo perpetuados em documentos oficiais que orientam o sistema educacional.

Questões como a polivalência e a preocupação em colocar a Arte como um mero acessório à disposição de outros componentes curriculares, fortalecendo a ideia de que existe uma hierarquia entre os componentes, já foram levantados por esta pesquisa. Para além dessas reflexões, uma outra observação importante que se deve ter bastante atenção, é que para a linguagem teatral, a BNCC para etapa do Ensino Fundamental oferece possibilidades de ensino que facilmente podem cair na displicência, tal como referenciar que as linguagens artísticas não pudessem existir de forma independentes entre si, e assim, subutilizar a linguagem teatral como mero dispositivo para o trabalho com o texto literário, deixando no raso características fundamentais ao teatro, como processos de criação, trabalho coletivo e colaborativo e, principalmente, a experimentação.

Entre o conjunto de competências específicas traçadas para a área de Linguagens, na etapa do Ensino Médio, apenas uma, a competência 6 está relacionada ao campo da Arte de maneira mais íntima. Vejamos:

Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando as suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, de maneira crítica e criativa, com respeito a diversidade de saberes, identidades e culturas (BRASIL, 2017, p. 488).

A partir da definição dessa competência específica para a área de Linguagens, é possível perceber que o seu conceito está relacionado ao campo da Arte como um todo, não sendo definidas as linguagens artísticas as quais o texto faz referência. Isso denota uma fragilidade no documento, pois trata a Arte como um objeto único, reforçando uma prática muito cara ao ensino da Arte que é frequentemente adotada em várias escolas brasileiras, que é a de oferecer apenas uma linguagem artística no currículo.

A BNCC, nesse sentido, estimula hábitos ultrapassados em relação ao ensino da Arte, desconsiderando um arcabouço de produções científicas importantes perante todas as linguagens artísticas feitas nos últimos anos. Ainda que o texto do documento expresse a

relevância de se ter professores especializados em cada uma das linguagens artísticas, a sua ruptura se constitui em privilegiar apenas uma das linguagens ou mesmo, considerar a disciplina de Arte em todas as linguagens como uma temática a ser dirigida por um único profissional, fato que retorna aos antigos problemas.

Nos Referenciais Curriculares para a Elaboração de Itinerários Formativos (2020), documento complementar à BNCC, os seus eixos estruturantes “visam integrar e integralizar os diferentes arranjos de Itinerários Formativos, bem como criar oportunidades para que os estudantes vivenciem experiências educativas profundamente associadas à realidade contemporânea” (BRASIL, 2020, p. 03). Tendo por finalidade essa integralização entre as áreas específicas, o documento, no entanto, não menciona quais profissionais podem estar à frente de cada itinerário.

O que se encontra nos Referenciais são as diretrizes de execução, o modus operandi das atividades e as ações a serem desenvolvidas. Entretanto, na medida em que esse documento não direciona quais os profissionais podem estar envolvidos em cada itinerário, abre uma lacuna passível de interpretações individuais e equivocadas. Por esse motivo, os profissionais da área de Arte e o próprio ensino podem sair ainda mais prejudicados. Desse modo, é preciso atenção a este ponto, para que o eixo estruturante Processos Criativos, dentro dos itinerários formativos, tenha a garantia de ser pensado, estruturado e executado por profissionais da área.

Tendo em vista a análise da BNCC e seus apontamentos para a área de Arte, é necessário que se construa igualmente uma investigação a partir dos documentos referentes às políticas públicas de cultura, e como estes engendram propostas alinhadas à educação.

3.1 Breve histórico das políticas públicas de cultura

Compreender as metamorfoses e as análises voltadas para o que é cultura e como podemos defini-la é tarefa bastante árdua e não é o foco desta pesquisa, por isso abordaremos o estudo de Terry Eagleton, em *A ideia de cultura* (2011), que se concentra em discutir as definições antropológicas e transformações históricas pelas quais o termo foi atravessado, de maneira objetiva. Neste estudo o autor dinamiza a visão em relação às questões centrais da contemporaneidade, como a homogeneização da cultura de massas e o papel da cultura na construção e estruturação do Estado-nação. Portanto, este último aspecto é rapidamente utilizado para subsidiar esta investigação.

Dentro de um contexto sociológico, Eagleton (2011) discorre sobre o significado de cultura, cuja palavra para o autor denota um processo da natureza, relacionado ao cultivo e à lavoura. No entanto, com as transformações históricas, esse significado foi se modificando e incorporando essas transformações, assim, “o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz” (EAGLETON, 2011, p. 11).

Com isso, a palavra cultura que tinha suas raízes etimológicas atreladas a um significado de rural (plantio), começa a ganhar significado de urbana (cultura). Neste sentido, a cultura ganha um status de saber, e ao passo que adquire esse status, começa a sua formação ideológica no Estado. O Estado com a intenção de pacificar e moldar os comportamentos do homem, faz da cultura um aparelhamento.

Permanecendo no campo da crítica, Eagleton (2011) constrói uma observação acerca da redução da cultura a uma porção de obras artísticas, à vista disso, o autor diz que cultura é criatividade e

A cultura exige certas condições sociais, e já que essas condições podem envolver o Estado, pode ser que ela também tenha uma dimensão política. A cultura vai de mãos dadas com o intercuro social, já que é esse intercuro que desfaz a rusticidade rural e traz os indivíduos para relacionamentos complexos, polindo assim as suas arestas (EAGLETON, 2011, p. 21).

Adentrando a ideia de cultura a partir das relações sociais, tornou-se importante pensar sobre as políticas públicas de cultura e como estas estão entrelaçadas com o campo da educação, uma vez que cultura e educação ocupam dimensões políticas.

As políticas públicas de cultura de maneira geral possuem uma história muito complexa e extensa, optou-se, dessa maneira, por se construir um breve histórico trazendo determinados marcos importantes para que possamos ter uma dimensão singela do que é e como funciona esse olhar sobre a cultura. O que é interessante destacar entre o estudo de Eagleton (2011) e as políticas públicas de cultura, é o status de saber que a cultura ganhou diante das transformações históricas.

Aprofundando os nossos estudos acerca da BNCC, veremos como as políticas públicas de cultura são pensadas para caminhar ao lado das políticas educacionais, sendo da mesma forma, necessário compreender o lugar de origem das políticas de cultura. Mediante essas considerações, uma breve introdução sobre o assunto é valiosa para a nossa compreensão.

Ao falarmos de políticas públicas, quaisquer que sejam elas, estamos falando de políticas desenvolvidas pela gestão pública a fim de direcionar acesso aos bens, serviços, direitos e poderes para a população em geral.

Em um estudo técnico, Capuzzo (2017) estabelece um panorama entre as políticas públicas de cultura e as políticas educacionais e como estas podem encontrar pontos de interseções. O autor começa seus apontamentos fazendo um breve resumo da historicidade das políticas de cultura no Brasil, seu surgimento e suas principais fases, a fim de demonstrar aos leitores uma visão geral de sua abordagem.

Capuzzo (2017, p. 360) esclarece que “a institucionalização da política cultural seria uma característica de tempos atuais”. Este marco tem origem em 1959, com a criação do Ministério de Assuntos Culturais da França, o qual se tornou uma referência e acabou refletindo em diversos países.

A proposta inicial do Ministério de Assuntos Culturais, criado por André Malraux, era a democratização de acesso aos bens culturais da França, um “modelo de democratização cultural, que tem como alicerces: a preservação, a difusão e o acesso ao patrimônio cultural ocidental e francês canonicamente entronizado como a cultura” (RUBIM, 2012, p. 15-16).

Percebe-se que ao falar em democratização da cultura a partir da criação do Ministério de Assuntos Culturais, este objetivava o acesso aos bens culturais pelas classes populares aos equipamentos culturais (teatros, museus, concertos etc.). A política de democratização tinha como uma das estratégias o baixo custo e até mesmo a gratuidade a esses eventos e espaços. Esta estratégia foi adotada no intuito de estimular a frequência de um público maior e mais diversificado, pois se acreditava que o elevado valor cobrado por essas produções e ambientes era um dos principais fatores que impediam o acesso das camadas populares aos bens culturais.

No entanto, em 1966, Bourdieu (2007) realizando um estudo sobre o público frequentador de museus da Europa, rebate a suposição de que o que separa o público dos espaços culturais é a condição socioeconômica. O autor reafirma a ideia, de que, o que separa verdadeiramente o público popular dos bens culturais são também, e principalmente, as barreiras simbólicas, a falta de instrumentos para a leitura de obras artísticas. Nesse estudo, o autor assinala que

[...] Além disso, a idade média dos visitantes aumenta continuamente à medida que se sobe na hierarquia social, o que parece indicar que o efeito da ação escolar é tanto mais duradouro quanto mais elevado é o nível escolar atingido: portanto essa ação

ter-se-ia exercido de forma mais prolongada; todo aquele que a suportou disporia previamente de uma maior competência adquirida pelo contato precoce e direto com as obras (sabe-se que tal contato é sempre mais frequente à medida que se sobe na hierarquia social); e uma atmosfera cultural favorável viria alavancar a intermediar sua eficácia (BOURDIEU, 2007, p. 39).

Com essa afirmação, é possível compreender que o fator social é de fato uma chave de acesso aos bens e serviços que a cultura disponibiliza, não sendo, contudo, a condição que mais distancia os grupos populares desses espaços, mas a falta de ações educativas, aspecto que torna a barreira simbólica uma potência desse afastamento. Assim, “de todos os fatores, o nível de instrução é, de fato, o mais determinante” (BOURDIEU, 2007, p. 45). Para isso, Bourdieu (2007) revela que fatores sociais somados à ação escolar compõem um conjunto que contribui para a formação de um público que frequenta com frequência ambientes culturais. Diante desse pensamento, é significativo analisar como as políticas públicas de cultura se entrelaçam com a educação.

Retomando a discussão que Capuzzo levanta, ao passo que as políticas de democratização da cultura executadas pelo Ministério de Assuntos Culturais da França tentavam melhorar as estatísticas de acesso, tiveram em contrapartida como resultado o “de aprofundar as desigualdades, ao transferir para os mais favorecidos os meios financeiros advindos da isenção de impostos, prejudicando o conjunto da população” (CAPUZZO, 2017, p. 361).

Esse apontamento é justificável quando analisamos o fator social, uma vez que essa política de democratização privilegia ainda mais aqueles que possuem mecanismos financeiros para acessar os bens culturais. Sendo assim, mesmo que a política de diminuição dos valores dos ingressos fosse interessante, a proposta gerou ainda mais abismos, por que a população que mais se beneficiou foi justamente a que já usufruía do privilégio social de frequentar espaços voltados para a cultura de maneira geral.

Mesmo cometendo alguns equívocos, a exemplo deste, as políticas públicas de cultura pensadas pelo Ministério de Assuntos Culturais da França tiveram enorme responsabilidade nas mudanças de paradigmas em torno do tema.

No Brasil, as políticas públicas de cultura tiveram suas origens no governo de Getúlio Vargas com a implementação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), durante os anos de 1937 a 1945 com ações voltadas para a preservação

do patrimônio material³, tendo por objetivo a institucionalização da cultura. Durante a década de 1930, o SPHAN tornou-se o principal órgão regulador “que nomeava e sacralizava o que era a cultura brasileira, criando assim conteúdos a serem propagados na escola” (CASTRO, 2012, p. 13). Posteriormente, no ano de 1940, o país passou a ansiar pela criação de órgãos institucionais voltados para a área da educação e da cultura.

A iniciativa privada foi a principal responsável pelo desenvolvimento da área cultural entre 1945 e 1964, e em 1953 surgiu o Ministério da Educação e Cultura (MEC), bem como o Ministério da Saúde, que antes estavam ligados um ao outro. Em um contexto geral, esse período foi marcado por um baixo desenvolvimento na área cultural, em que embora certas instituições do setor privado, a exemplo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tenham sido declaradas de utilidade pública, ainda assim, estas receberam subvenções de maneira descontínua, o que não caracterizava como uma política pública de financiamento ou mesmo de manutenção de espaços culturais.

O Conselho Nacional de Cultura (CNC) foi recriado em 1961 com o governo de Jânio Quadros, que estando subordinado à presidência da república, tinha por intuito que a sua instalação se responsabilizasse pelos planos de cultura do país. No entanto, em 1962, o Conselho voltou a ser subordinado ao MEC com as suas atribuições.

Com o governo militar, as políticas direcionadas para a produção cultural sofreram alterações no que tange a sua institucionalização. Com o governo de Castelo Branco (1964-1967), surgiu o debate em torno da necessidade de elaborar uma política nacional de cultura. Durante os anos que se seguiram a discussão acerca da importância do setor cultural ganhou força e novas propostas, bem como instituições governamentais seguiram na busca pela construção de uma efetiva política de cultura. Em 1970, foi criado o Departamento de Assuntos Culturais (DAC) atrelado ao MEC.

Ainda na década de 1970, o DAC foi substituído pela Secretaria de Assuntos Culturais, essa troca ocasionou uma divisão dentro da mesma secretaria, a vertente patrimonial e a vertente de produção, circulação e consumo de produtos culturais. Aloísio de Magalhães foi o responsável por assumir a Secretaria, que passou a se chamar de Secretaria de Cultura, sendo dividida em duas subsecretarias: uma de Assuntos Culturais (ligada a Funarte) e outra referente ao Patrimônio (ligada ao Iphan).

³ Para compreender melhor o contexto das ações voltadas para a preservação do patrimônio material, indica-se a leitura da Tese de Doutorado de Kláutenys Dellene Guedes Cutrim (2011), sob o título: Patrimônio da Humanidade: a edificação discursiva da cidade de São Luís nas políticas de preservação do Estado.

Com avanço do processo de institucionalização no campo da cultura, várias secretarias de cultura e conselhos de cultura de estados e municípios foram sendo criados, dessa forma, o debate não ficou restrito apenas à esfera federal do país. Por conseguinte, todo esse movimento é de suma importância para fortalecer a ideia de criação de um ministério independente. Por certo, foi somente com a presidência de José Sarney que o Ministério da Cultura se concretizou em 1985. Como todo novo ministério, este também enfrentou inicialmente diversos problemas de ordens administrativa e financeira.

Logo, fica evidente a estreita ligação entre cultura e educação dentro do campo das políticas públicas no país. Desde suas origens, as políticas públicas de cultura caminham de mãos dadas com as políticas públicas para a educação. É neste sentido que esta investigação busca construir os entrelaces e os pontos de diálogos entre esses dois setores da esfera pública.

3.2 Políticas Públicas de cultura para a educação

Pensar e entender o mundo a partir da lógica educacional é compreender e considerar várias possibilidades de diálogos através de diversas formas. Nesse contexto, as linguagens artísticas contribuem para que cada indivíduo produza, a partir de seus códigos simbólicos, seu próprio repertório de significados.

Para que consigamos discutir as políticas culturais voltadas para a educação e assim, compreender seus pontos de interseções é necessário refletir as propostas educacionais à luz dos seus documentos. Neste sentido, objetiva-se aqui, fazer uma leitura intermediada entre a BNCC, um dos principais documentos que regem o sistema educacional brasileiro, o Plano Nacional de Educação (PNE) em consonância aos Plano Nacional de Cultura (PNC) e o Plano Estadual de Cultura do Estado do Maranhão e suas orientações para o campo da educação, numa busca em direção à compreensão de como esses documentos estão articulados.

Tendo em vista o recorte temático e o objeto de estudo desta pesquisa – que se caracteriza por ser a mediação teatral a partir do FEMATE, e como essa mediação acontece dentro do Festival levando em consideração as discussões acerca do tema –, o Plano Estadual de Cultura e a BNCC são os principais documentos analisados no sentido de compreender como eles contemplam o recorte temático da mediação teatral. Ademais, por meio da análise desses documentos, este estudo visa concernir como os setores administrativos percebem e

deliberam políticas públicas de cultura voltadas para a educação, especificamente para o campo da Arte-Teatro, com isso, é de fundamental importância fazermos um breve resgate sobre a BNCC, entendendo o seu percurso até a sua aprovação final.

Para isso, precisamos compreender que a história da educação no Brasil passou por inúmeras transformações e atualmente contamos com diversas leis que regulamentam o ensino formal, a exemplo das já mencionadas, mas particularmente, a Constituição Federal de 1988, que por se configurar como a primeira regulamentação a mencionar a criação de uma base comum, em seu Art. 210 relata que “serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais” (BRASIL, 1988, p.146).

Em 1996, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), em seu Art. 26, deu início à regulamentação de uma base comum para a Educação brasileira, deliberando:

Art. 26. Os currículos da educação infantil, do ensino fundamental e do ensino médio devem ter base nacional comum, a ser contemplada, em cada sistema de ensino e em cada estabelecimento escolar, por uma parte diversificada, exigida pelas características regionais e locais da sociedade, da cultura, da economia e dos educandos (LDB, 1996, p. 16).

No ano de 1997, foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) com o objetivo de serem instrumentos na execução de trabalhos, principalmente para o desenvolvimento dos currículos escolares, com a promessa de ser uma proposta flexível e transformadora da realidade educacional. Os PCNs se configuram como proposições à necessidade de referenciais, a fim de que se organize o sistema educacional do país.

Em seguida, em 2000, foram desenvolvidos os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM), que tiveram como intuito auxiliar e orientar o professor, além de difundir os princípios da reforma curricular para essa etapa da educação básica. Segundo Koudela (2010, p. 7), “através do Parâmetros Curriculares Nacionais do Ensino Médio – PCNEM legitimou-se, pela primeira vez na história da educação brasileira, a efetiva presença da Arte como área de conhecimento”.

Dessa maneira, o ensino da Arte se torna parte integrante da área de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, e de acordo com suas diretrizes, tem o intuito de fortalecer a experiência sensível, colaborando com os conhecimentos desenvolvidos durante o Ensino Infantil e o Ensino Fundamental.

No ano de 2002, surgiram os Parâmetros em Ação, os quais concentrados na formação continuada de professores, tinham por finalidades apresentar alternativas de estudos

dos Referenciais Curriculares a grupos de professores; analisar as Diretrizes Curriculares Nacionais; contribuir para o debate e a reflexão sobre o papel da escola e do professor na perspectiva do desenvolvimento de uma prática de transformação da ação pedagógica, dentre outras. Em 2008, foi instituído o Programa Currículo em Movimento, visando melhorar a qualidade da educação básica. Com isso, os PCNs foram de extrema importância por terem se configurado como elementos catalisadores na busca de melhoria do sistema educacional.

Ainda no ano de 2008, na Conferência Nacional de Educação (CONAE), foram citadas em documento a importância e a necessidade de se construir uma Base Nacional Comum Curricular, a partir de um Plano Nacional de Educação. Durante o ano de 2010 foram criadas as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNs) para a Educação Infantil, o Ensino Fundamental – regularizando essa etapa do ensino em nove anos –, e para o Ensino Médio.

Em 2013, se sucedeu o Pacto Nacional pelo Fortalecimento do Ensino Médio (PNFEM) e a regulamentação do PNE com vigência de dez anos, contendo vinte metas a serem alcançadas para a melhoria da qualidade da Educação Básica, sendo quatro delas voltadas para a BNCC. Em novembro de 2014, aconteceu a 2ª Conferência Nacional de Educação, resultando em propostas e reflexões para a educação e servindo de aporte para o processo da Base Nacional de Educação.

O ano de 2015 foi marcado pela disponibilização da primeira versão da BNCC para apreciação de especialistas. Nesse mesmo ano, foi desencadeada grande mobilização das escolas para o debate preliminar do documento. Em 2016, houve a entrega da segunda versão do documento para análise, tendo sido da mesma forma iniciada a terceira redação da BNCC.

A versão final do documento foi entregue pelo Ministério da Educação (MEC) ao Conselho Nacional de Educação (CNE), órgão que passou a ficar responsável pelo parecer técnico e projeto de resolução sobre a BNCC. Em 2017, o CNE apresentou a resolução que institui a implantação da Base, tendo sido entregues primeiro a versão que trata da Educação Infantil e do Ensino Fundamental e, posteriormente, a versão que trata do Ensino Médio.

No ano de 2018, foi instituído o Programa de Apoio à Implementação da Base Nacional Comum Curricular (ProBNCC), e após a entrega da proposta para a etapa do Ensino Médio, esta versão foi da mesma forma disponibilizada para apreciação de gestores, professores e técnicos em educação, a fim de que sugerissem melhorias para esta redação. Esta ação ficou conhecida como o Dia D – Dia Nacional de Discussão sobre a BNCC.

Assim, em 2018 tivemos a homologação da versão correspondente às etapas da Educação Infantil e do Ensino Fundamental – Anos Iniciais e Anos Finais – e do Ensino

Médio. O seu recebimento pelos educadores permitiu que estes se debruçassem sobre o documento, possibilitando a compreensão da sua implementação e de seus impactos para a educação básica brasileira.

É importante ressaltar que a BNCC está atrelada a uma das metas que o PNE prevê. Assim o plano:

[...] passou de uma disposição transitória da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 9.394/1996) para uma exigência constitucional com periodicidade decenal, o que significa que planos plurianuais devem tomá-lo como referência. O plano também passou a ser considerado o articulador do Sistema Nacional de Educação [...] Diante desse contexto, não há como trabalhar de forma desarticulada, por que o foco central deve ser a construção de metas alinhadas ao PNE (BRASIL, 2014, p. 05).

Dentre as vinte metas de articulação do PNE, a BNCC está ligada a meta sete, que estipula:

Meta 7: fomentar a qualidade da educação básica em todas as etapas e modalidades, com melhoria do fluxo escolar e da aprendizagem, de modo a garantir as seguintes médias nacionais para o Ideb: 6,0 nos anos iniciais do ensino fundamental; 5,5 nos anos finais do ensino fundamental; 5,2 no ensino médio (BRASIL, 2014, p. 31).

Mediante essa afirmação, o PNE reconhece a importância de se construir uma base nacional comum curricular para o Brasil, tendo como foco principal a qualidade da Educação Básica, em todas as suas etapas e modalidades.

Nesse sentido a BNCC se constrói a partir de três pilares, os quais são: igualdade, diversidade e equidade. A igualdade educacional está atrelada às singularidades dos educandos que devem ser consideradas e atendidas. A diversidade está ligada à compreensão de que grupos de alunos são diversos, considerando os marcadores sociais de raça, gênero e condição socioeconômica. Por sua vez, a equidade é percebida ao reconhecer que as necessidades dos estudantes são diferentes, por isso “um planejamento com foco na equidade também exige um claro compromisso de reverter à situação de exclusão histórica que marginaliza grupos” (BRASIL, 2017, p. 15).

Diante do exposto, faz-se necessário reafirmar que:

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE) (BRASIL, 2017, p. 07).

Vimos, portanto, que a BNCC é o documento responsável por transformar a Educação Básica a partir de características uníssonas, levando em consideração outros documentos (já citados) numa perspectiva de se construir uma educação nacional que prioriza o mesmo nível de aprendizagens aos estudantes do país, sem distinção de gênero, raça e classe social.

3.3 Plano Nacional de Cultura: um breve olhar sobre as metas e suas interseções entre cultura e educação

O ano de 2003 foi marcado pela construção do Plano Nacional de Cultura (PNC), construído de maneira coletiva por toda a sociedade brasileira, seguindo e almejando “os princípios democráticos, republicanos, o exercício da cidadania, o desenvolvimento socioeconômico e a pluralidade de valores e práticas simbólicas” (BRASIL, 2008, p. 17).

O Plano se apresenta como uma proposta que busca abraçar as demandas culturais do país, levando em consideração todas as situações socioeconômicas e regionais, reconhecendo o Brasil como um país diverso. Dessa maneira, procura compreender e atender essa diversidade, se transformando em um plano de estratégias e diretrizes com vistas à execução de políticas públicas de cultura. Previsto no Art. 215 da Constituição Federal, sendo criado a partir da Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (BRASIL, 2014), objetiva orientar o desenvolvimento de programas, projetos e ações culturais, com o intuito de garantir a valorização, a preservação e a promoção da pluralidade cultural do país.

Ao nos debruçarmos sobre a leitura do PNC, conseguimos observar o conceito de cultura ligado à uma abordagem antropológica da palavra cultivar. Eagleton (2011) enfatiza que este conceito, como visto, está ligado etimologicamente ao conceito derivado de natureza, “o cultivo do que cresce naturalmente”. Assim, entende-se que a proposta precípua do Plano é de cultivar a cultura, num processo de lavoura, onde se planta, cultiva e colhe-se os frutos, num sentido inicialmente rural, até chegar ao sentido culto, do saber, ou seja, da aquisição de conhecimento.

Esse plano trata de três dimensões estruturantes. A dimensão da expressão simbólica, a qual direciona que as políticas públicas de cultura devem reconhecer e valorizar a multiplicidade de expressão através do fomento. A dimensão cidadã, que visa assegurar acesso universal à cultura para todos os grupos étnicos, em todos os territórios nacionais e estratos da população brasileira. E, a dimensão econômica que coloca a cultura como parte

essencial para o desenvolvimento do país, sendo considerada como fonte de renda e sustentabilidade.

Nesse sentido, o PNC se articula como uma importante instância política, responsável por formular, implementar, avaliar e monitorar as propostas voltadas para a área da cultura. É importante salientar que o Plano é a operacionalização do Sistema Nacional de Cultura (SNC), que objetiva integrar os entes federados e a sociedade civil, articulando o diálogo entre a sociedade e as instituições governamentais. Portanto:

Trata-se de uma peça fundamental da estrutura do Sistema Nacional de Cultura, constituindo-se no elemento que vai materializá-lo, dar-lhe concretude, na medida em que conceitua, organiza, estrutura e implementa políticas públicas de cultura em todo o país. São as ações decorrentes do Plano Nacional de Cultura que darão forma e consistência ao Sistema Nacional de Cultura (BRASIL, 2008, p. 14).

Além de contar com um conjunto de resoluções, o PNC possui 53 metas a serem postas em prática e trabalhadas em 2020 de acordo com um planejamento demandado de 275 ações. As metas desse Plano que dialogam com esta pesquisa são aquelas que estão intrinsecamente ligadas à educação. Para tanto, a argumentação que se segue se fundamenta nos pontos de interseções entre o PNC e a BNCC.

Neste sentido, as metas 12, 13, 14, 15 e 16 do PNC estabelecem que:

Meta 12) 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de Arte no currículo escolar regular com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural;
Meta 13) 20 mil professores de Arte de escolas públicas com formação continuada;
Meta 14) 100 mil escolas públicas de educação básica desenvolvendo permanentemente atividades de Arte e Cultura;
Meta 15) Aumento de 150% de cursos técnicos, habilitados pelo Ministério da Educação (MEC), no campo de Arte e Cultura com proporcional aumento de vagas;
Meta 16) Aumento em 200% de vagas de graduação e pós-graduação nas áreas do conhecimento relacionadas às linguagens artísticas, patrimônio cultural e demais áreas da cultura, com aumento proporcional do número de bolsas (BRASIL, 2011, p. 11-12).

Nota-se que o PNC estipula que o componente curricular Arte é de cunho essencial e obrigatório em todas as escolas públicas do território nacional e revela que a formação continuada dos professores do campo da Arte é de extrema importância para o desenvolvimento e fortalecimento da cultura. Ademais, o PNC orienta que o investimento em conhecimento científico para área de Arte deve aumentar em porcentagens expressivas e com bolsas de financiamento a pesquisas, estabelecendo, do mesmo modo, o aumento de cursos técnicos na área de Arte.

Perante a exposição dessas metas, é possível perceber que o ambiente escolar é considerado um espaço fecundo para fomentar e estimular a valorização e a preservação dos bens artísticos.

Nesta perspectiva, assim como o PNC, o PNE, se configura como uma política pública de Estado. Diante disso, tanto as políticas públicas de educação devem fortalecer o sistema educacional em todas as suas etapas e modalidades, quanto às políticas públicas de cultura devem estreitar os laços com a área da educação, viabilizando acesso pleno à diversidade e à pluralidade cultural do país.

3.4 Plano Estadual de Cultura do Maranhão: metas e ações para o ensino do teatro

O Plano Estadual de Cultura do Maranhão, aprovado e sancionado durante o governo de Roseana Sarney em 2014, com o intuito de incentivar a criação dos Sistemas Municipais de Cultura, e no âmbito federal de fortalecer o Sistema Nacional de Cultura, impulsionou as políticas culturais no Maranhão. Tendo sido o terceiro Estado em que o Plano foi convertido em Lei, a sua aprovação coloca o Plano Estadual de Cultura como uma política determinante para o desenvolvimento de políticas culturais sustentáveis e democráticas no Maranhão, pois foi pensado para contemplar toda a pluralidade da cultura local.

O Plano é construído a partir de estratégias, metas e ações, contando com quatro eixos estruturantes, com um planejamento previsto para dez anos, entre 2015-2025. O Eixo I, da Gestão Pública da Cultura, trata basicamente de trabalhar estratégias, metas e ações, alinhadas à esfera da gestão pública. O Eixo II, da Produção e Difusão Cultural, discorre sobre a necessidade de difusão das produções culturais do Estado. O Eixo III, da Memória e Documentação, se concentra em salvaguardar a memória e identidade cultural. Por fim, o Eixo IV, do Patrimônio Cultural, visa a proteção, salvaguarda, bem como o fomento para a recuperação dos registros da história cultural do Estado (MARANHÃO, 2014).

O FEMATE, objeto deste estudo, se encontra no Eixo II, da Produção e Difusão Cultural, como estratégias de número 15 e 16, como podemos observar na tabela abaixo:

Tabela 1 - Estratégias, Ações e Metas do Plano Estadual de Cultura

ESTRATÉGIA	AÇÃO	META
15. Promover políticas de incentivo aos segmentos artísticos com prioridade para a cultura popular e os movimentos sociais, assim como às artes cênicas, propiciando a criação, a produção, a circulação, a fruição, o intercâmbio, a formação e a difusão do teatro, do circo e da dança maranhenses, com especial incentivo à participação de grupos em festivais regionais, nacionais e internacionais	a) Assegurar a realização do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, da Semana de Teatro no Maranhão, da Semana Maranhense de Dança, da Semana Estadual da cultura LGBT, do Festival Estadual de Poesia, da Semana de Cultura Popular em todo o estado.	Criação de Festivais Regionais em todas as linguagens e segmentos artísticos com a garantia da participação de um espetáculo por município em cada um desses eventos
16. Ampliar as ações do Centro de Artes Cênicas do Maranhão para todas as regiões, por meio da criação de cursos de formação profissional e capacitação de agentes culturais das áreas do teatro, do circo e da dança, fortalecendo o mercado de trabalho com grupos, atores, diretores e demais profissionais dessas áreas.	a) Criar mecanismos de incentivo à produção das Artes Cênicas, envolvendo a formação de profissionais e a capacitação de agentes multiplicadores na área da dança e do teatro com vistas à formação de um mercado de trabalho especializado	Implantação de 01 curso e de 05 oficinas regionais de teatro e dança, capacitando 500 pessoas por ano no Maranhão até 2025.

Fonte: Plano Estadual de Cultura do Maranhão 2015-2025, p. 145.

A partir da leitura do Plano Estadual de Cultura do Maranhão, evidencia-se que o FEMATE, é assegurado como uma política pública de cultura voltada, principalmente, para o público escolar, que tem dentre diferentes objetivos propiciar a fruição e difusão do teatro. Para isso, esse plano tem como ação, assegurar a realização do Festival, numa perspectiva de incentivar a criação de Festivais Regionais em todas as linguagens e segmentos artísticos.

No entanto, não conseguimos observar as estratégias, metas e ações traçadas para a proposta do FEMATE sendo executadas, haja vista as dificuldades apontadas em entrevistas, pelos sujeitos participantes do grupo da gestão do CACEM. A noção dessas dificuldades é abordada um pouco mais à frente, especificamente no capítulo IV.

Uma questão interessante que já podemos levantar aqui, é o seguinte questionamento: Por que o FEMATE é colocado no Eixo II – da Produção e Difusão Cultural, uma vez que, este festival se comporta como uma ação cultural voltada para a educação e, assim como o PNC não possui metas específicas para esta área?

No sentido comparativo entre os dois Planos de Cultura, percebemos a ausência no Plano Estadual de Cultura do Maranhão, de uma preocupação onde as ações culturais sejam trabalhadas no sistema educacional público do Estado de maneira a fortalecer a cultura e o ensino das linguagens artísticas. Essa carência se atrela ainda, à falta de se garantir a democratização do acesso aos bens culturais pela camada da educação pública, pois, ao passo

que o Plano Nacional de Cultura propõe o fortalecimento da disciplina de Arte nas escolas, a formação continuada de professores e o aumento das vagas em cursos de graduação e pós-graduação na área do conhecimento das linguagens artísticas, patrimônio cultural, a mesma proporção do número de bolsas de pesquisa é mantida (BRASIL, 2011).

Nesse sentido, não seria o caso de o Plano Estadual de Cultura do Maranhão ter pensado em um eixo que propusesse políticas públicas de cultura para a área da educação, alinhadas com a disciplina de Arte? Não seria muito mais válido pensar e sistematizar propostas que viabilizassem ações culturais dentro das escolas públicas em seus diversos níveis da educação básica? Além disso, não seria o caso do FEMATE, previsto no Plano Estadual de Cultura do Maranhão, ser pensado como um espaço de formação continuada para os professores de Arte? E, assim como faz o PNC, não seria importante considerar que o Plano Estadual de Cultura do Maranhão refletisse sobre a criação e o fortalecimento de cursos técnicos e de nível superior nas áreas de Arte e Cultura?

É válido destacar, que a Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), possui apenas um curso superior em uma linguagem artística, sendo este o curso de Música. Diante disso, a criação de cursos superiores nas outras linguagens - teatro, artes visuais e dança -, não poderia entrar como meta, entendendo que o fortalecimento do ensino da arte é também uma forma prática de incentivar o consumo dos bens culturais?

Essas indagações não têm por objetivo serem respondidas nesta pesquisa, mas acredita-se que podem ser melhor debatidas em um outro momento, no sentido de refletirmos sobre o que o Estado do Maranhão pensa acerca das políticas públicas para área de Arte.

A partir do estudo e análise do Plano Estadual de Cultura do Maranhão, conseguimos perceber que suas propostas são vagas, não quantificam as porcentagens das metas e ações, tão pouco definem quais mecanismos serão criados para incentivar a produção das Artes Cênicas de maneira mais sistemática e contínua.

À vista disso, vale trazer novamente à esta discussão a BNCC e destacar as competências específicas para a área de linguagens e suas tecnologias com um recorte para o ensino médio, demonstrando por intermédio da competência de número 6 (seis) o que o seu texto sugere:

Apreciar esteticamente as mais diversas produções artísticas e culturais, considerando suas características locais, regionais e globais, e mobilizar seus conhecimentos sobre as linguagens artísticas para dar significado e (re)construir produções autorais individuais e coletivas, de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (BRASIL, 2017, p. 482).

A Base direciona que, ao final do ensino médio, os educandos sejam capazes de “fruir manifestações artísticas e culturais, compreendendo o papel das diferentes linguagens e de suas relações em uma obra e apreciando-as com base em critérios estéticos” (BRASIL, 2017, p. 488).

Nota-se, portanto, que o Plano Estadual de Cultura do Maranhão não tem propostas aprofundadas de interseções entre as duas áreas em destaque, sendo assim, torna-se um plano frágil e inconsistente no sentido de refletir e fomentar políticas públicas de cultura para a área da educação.

Pensando no debate em como criar mecanismos para o fomento das Artes Cênicas e dialogando com o contexto atual, trazemos para o cerne dessa reflexão, a última chamada estadual da Lei nº 14.150 de 12 de maio de 2021 - Lei Aldir Blanc (BRASIL, 2021) que, em termos gerais, dispõe ações emergenciais ao setor da cultura durante a situação de calamidade pública decorrentes da pandemia de Covid-19. Para este efeito, destaca-se o Art. 9º:

Os espaços culturais e artísticos, as empresas culturais e as organizações culturais comunitárias, as cooperativas e as beneficiadas com o subsídio previsto no inciso II do caput do art. 2º desta Lei ficarão obrigados a garantir como contrapartida no prazo de 180 (cento e oitenta) dias, contado do reinício de suas atividades, que considerará a análise epidemiológico-sanitária de cada cidade e região, a realização de atividades destinadas, prioritariamente, aos alunos de escolas públicas ou de atividades em espaços públicos de sua comunidade, de forma gratuita, inclusive apresentações ao vivo com a interação popular por meio da internet, em intervalos regulares, em cooperação e planejamento definido com o ente federativo responsável pela gestão pública de cultura do local (BRASIL, 2021, on-line).

No art. 9º da Lei Aldir Blanc, elucidado acima, demonstra-se a proposição do Estado, em âmbito Federal, em considerar alunos de escolas públicas como público prioritário dos produtos culturais. Em chamada estadual da Lei Aldir Blanc de 2021 para o Edital nº07/2021 – Conexão Cultural - Fomento a projetos (SECMA, 2021a) – que tinha como propostas produções artísticas inéditas, para realização de eventos, cujos temas teriam que ter relação direta e imediata com a área da cultura –, bem como o Edital nº 12/2021 – Conexão Cultural – Teatro e Circo (SECMA, 2021b) – que buscou selecionar e premiar produções artísticas na categoria Teatro e Circo –, não ficam estabelecidos o público prioritário que tais selecionados, em ambos os editais, deveriam contemplar.

Assim, no Edital nº 07/2021 – Conexão Cultural – Fomento a projetos, dos festivais de teatro selecionados nenhum elege o público escolar como prioritário, tão pouco existe uma programação direcionada especificamente para o nível básico de ensino,

acontecendo o mesmo com o Edital nº 12/2021 – Conexão Cultural – Teatro e Circo. Por outro lado, o que se exige em ambos editais é a classificação etária livre.

Vale ressaltar que em 2020, o FEMATE, em sua 23ª edição, por conta do contexto pandêmico da Covid-19 aconteceu como mostra dentro da programação da XV Semana de Teatro no Maranhão com espetáculos convidados, e em 2021, o Festival não foi realizado. Esses dados nos apontam e direcionam para uma pergunta que constantemente aparece ao longo do caminho da pesquisa: Qual o lugar do FEMATE dentro da Secretaria de Estado da Cultura, uma vez que o CACEM, instituição que promove o evento, estava⁴ ligado diretamente à esta secretaria de cultura? E, com isso, outras indagações surgem. É a partir desse constructo que se configura a complexidade do objeto em análise.

⁴ Em 13 de outubro de 2021, o CACEM sofreu transferência da Secretaria de Estado da Cultura para a Secretaria de Estado da Educação, passando a pertencer ao quadro do Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IEMA), passa a se chamar: Centro de Ensino Profissionalizante de Artes Cênicas do Maranhão.

4 RASTROS DA MEMÓRIA: a história do teatro do Maranhão em recortes

Halbwachs (1990) inaugura no meio das ciências sociais a categoria de análise da memória coletiva, na qual postula que este fenômeno não pode ser analisado sem levar em consideração os contextos sociais que os indivíduos estão inseridos. Em outras palavras, de acordo com o autor, a memória em sua totalidade não é apenas construída pela memória individual, em razão da própria memória individual não ser única a um sujeito. Logo, as lembranças não são isoladas do grupo social, sendo a memória dividida em dois momentos. O primeiro é caracterizado pela memória pessoal, individual e está relacionada à personalidade do indivíduo, e o segundo adentra o campo da coletividade. Para Halbwachs (1990), essas duas nuances da memória se fundem com frequência. A memória individual em determinados momentos se utiliza da memória coletiva para nortear e cobrir lapsos.

A memória de cada indivíduo é criada dentro dos espaços que ele convive, com isso, a dinâmica da memória é um processo de troca entre um sujeito e a comunidade a qual ele pertence. Assim, cada indivíduo contribui para a memória coletiva e a comunidade contribui para a memória individual, em um processo de contínua troca entre a memória individual e a coletiva.

Embora o autor tenha nos aferido que a memória coletiva tem mais ligação com a memória de um grupo específico, a individual não deixa de ser coletiva quando se torna individual. Essa condição, pode até parecer um contrassenso, mas quando entendemos que essas duas classificações de memória possuem seus status de independência, fica mais claro compreender tal questão.

Assim, “a memória não está inteiramente isolada e fechada” (HALBWACHS, 1990, p. 54), significando que a memória individual está atrelada a mudanças constantes. Dessa maneira, caso seja necessário se reconstruir uma memória individual, é preciso ser feito mesmo que se tenha que apelar às memórias de outros indivíduos que compartilharam uma dada experiência. Halbwachs diz que ambas as memórias são limitadas, no entanto, esses limites não são iguais.

A memória também é constituída por aquilo que não vivenciamos, mas sabemos por meio de informações, a exemplo dos acontecimentos históricos. Lembramos, sabemos, mas não é algo que tenhamos experienciado. A este conjunto de memórias não vivenciadas, chamamos de lembrança histórica (memória nação).

O autor aponta ainda que a memória histórica se caracteriza por sinais exteriores, que nos leva apenas para o afastamento de nós mesmos. Se a memória coletiva não fosse cheia de datas e fatos históricos, ela desempenharia apenas uma função secundária na fixação de nossas lembranças. "Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia nossa memória" (HALBWACHS, 1990, p.60).

O autor discorre sobre a memória primeiramente dizendo que:

Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro [...]. Nossa cultura e nossos gostos aparentes na escolha e na disposição desses objetos se explicam em larga medida pelos elos que nos prendem sempre a um grande número de sociedades, sensíveis ou invisíveis [...]. Cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens (HALBWACHS, 1990, p. 131-132).

Ou seja, a memória de um indivíduo é determinada por um conjunto de particularidades, perpassadas por memórias de outros sujeitos, dessa forma relaciona-se ao grupo social onde o mesmo se insere. Interessante observar que Halbwachs destaca a relação da memória com os objetos de memória e o espaço que os mesmos ocupam. Conforme o seu pensamento, a memória se modifica a cada espaço que o indivíduo se encontra, com isso, os objetos passam a possuir um valor de memória de acordo com o uso que o indivíduo faz dele. Diante dessa reflexão, o espaço passa a ter um valor de memória atrelado ao grupo que nele se insere.

Pode-se aplicar esse raciocínio, por exemplo, quando se pensa a memória do indivíduo em relação à infância atrelada a sua cidade natal. A casa de um parente, um passeio em um parque em particular, um brinquedo, uma comida etc., tudo isso traz memórias afetivas que foram construídas através de vivências com os grupos em que o indivíduo esteve em contato no entorno de seu lugar de morada na infância e com objetos e entidades que o marcaram nesse espaço. Halbwachs defende que a memória é trabalhada dentro desse sujeito a partir das influências da sua família, amigos e grupos de trabalho, por exemplo. Por essa razão, as memórias de uma pessoa podem ser as mesmas memórias de outra que participa da mesma comunidade. Para isso, o autor afirma que:

Assim se explica como as imagens espaciais desempenham um papel na memória coletiva. O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro sobre o qual escrevemos, depois apagamos os números e figuras. [...] O lugar recebeu a marca do grupo, e vice-versa. Então, todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos (HALBWACHS, 1990, p. 133).

Aqui, Maurice Halbwachs reafirma a sua tese de que os objetos e os espaços são determinantes na memória coletiva de uma comunidade, pois o que se constrói em um grupo fica na memória de todos, e mesmo se um dos indivíduos não conseguir relembrar determinado fato, sempre haverá outro que o faça. Não se pode apagar as marcas de uma memória coletiva como se faz em um quadro em branco, os fatos vividos e memoráveis vão permanecer na memória coletiva da comunidade envolvida. Essa comunidade sempre estará relacionada com o espaço no qual está inserido. O autor exemplifica:

Porém, um acontecimento realmente grave sempre causa uma mudança nas relações do grupo com o lugar, seja porque modifique o grupo em sua extensão, por exemplo, uma morte, ou um casamento, seja por que modifique o lugar, quer a família enriqueça ou empobreça, quer o chefe da família seja convocado para um outro posto ou passe a ter outra ocupação. A partir desse momento, não será mais exatamente o mesmo grupo, nem a mesma memória coletiva; mas, ao mesmo tempo, o ambiente material não mais será o mesmo (HALBWACHS, 1990, p. 133).

Esse exemplo serve para entender que as relações interpessoais são determinantes quando se busca manter uma memória coletiva, e as grandes rupturas, os grandes acontecimentos são do mesmo modo determinantes na dinâmica espacial da memória. Uma morte que ocorre em uma casa muda toda a percepção memorial que se tinha desse lugar. Qualquer pessoa que passe por esse tipo de ruptura, conseqüentemente lembra de um lar onde havia apenas memórias positivas. Por certo, quem nunca teve um avô, tio, padrinho que deixava brincar no quintal, na sala ou comer qualquer coisa? Enfim, que tenha construído memórias felizes, positivas, e que após um acontecimento trágico, como uma morte, um acidente, uma briga ou uma violência, não conseguiu mais ver esse lugar como antes? A memória passa a ser estigmatizada por esse trauma, e um ou mais indivíduos (cada um com seu ponto de vista) passarão a lembrar desse lugar como um lugar triste.

Dessa maneira, compreende-se que o lugar de memória é um determinante nas relações sociais dos indivíduos, e assim, os locais de memória vão adquirindo valor, ao mesmo tempo que grandes traumas modificam a memória que o indivíduo guarda de cada local. Ao final de tudo isso, a memória coletiva é sempre modificada a cada grande evento que se observa na dinâmica da vivência de cada grupo social.

Para este estudo e por se tratar de um modo investigativo vasto, sendo abordado nas mais diversas perspectivas teóricas, é importante destacar que a memória é um processo de reconstrução o qual deve ser analisado, levando-se em consideração a inexistência de repetições lineares de vivências e acontecimentos, e sobretudo que a lembrança individual está baseada nas lembranças dos grupos sociais aos quais os indivíduos estão ligados.

Halbwachs (1990) entra neste capítulo para falarmos de como a memória, especialmente a memória coletiva é fundamental para compreendermos e analisarmos fenômenos dados. O estudo da memória neste trabalho é utilizado para subsidiar os dados de pesquisa e reconstruir a história do objeto pesquisado.

Para isso, é necessário que voltemos um pouco atrás, vislumbrando os fatos à luz do passado para compreender as transformações que o tempo escreveu. Este capítulo, portanto, se dedica a remontar uma parte da memória do teatro no Maranhão e suas primeiras instituições ligadas ao ensino do teatro, em âmbito formal e informal, no sentido de concernir o ensino do teatro na educação básica no Maranhão. É importante, pois, destacar que o intuito não é remontar a história desde seu início. Diante desse fato, é então necessário darmos um salto temporal, para nos localizarmos nos primeiros anos onde o ensino do teatro começa a se fazer presente na educação. Sobre isso, é interessante o destaque que Martins (2016) faz:

Assim, elaborar uma linha de pensamento histórico, reflexivo e crítico acerca da História do Teatro no Maranhão, é um desafio ainda em aberto aos estudiosos desse campo. Essa tarefa se apresenta cada vez mais urgente, haja vista que os fenômenos teatrais e suas implicações sociais e políticas só podem ser entendidas se os fatos do passado, as imbricações que decorrem desse fenômeno, forem desocupadas e facilitas, desse modo, pormenorizadas com entendimento do passado (MARTINS, 2016, p. 35).

Antes que comecemos a investigar como se deu a entrada do teatro na educação formal do Maranhão, é preciso entender como o fazer teatral e seus recomeços impulsionaram o processo de ensino-aprendizagem em instituições ligadas à linguagem. Para tanto, a próxima seção apresenta um rápido recorte da prática teatral feita no Estado e seus desdobramentos para a pedagogia do teatro.

4. 1 As instituições de teatro no Maranhão

O teatro do Maranhão em sua forma prática experimentou variações, entre momentos de apogeu e declínios, demonstrando as fragilidades de se manter uma constância crescente nas artes cênicas. É ainda mais frágil a documentação dessa memória, marcada por pouquíssimas pesquisas de determinadas épocas e que faz restar alguns lapsos temporais e muito a pesquisar e registrar.

Dentre os momentos efervescentes na cena maranhense, colocamos em destaque um período de intenso movimento. Em 1970, o teatro brasileiro experimentou um período de

transição e de muitas dificuldades, pois o país se encontrava em plena recessão devido à ditadura militar instituída em todo território nacional.

Em um cenário político caótico, de extrema censura a partir da instalação do AI-5, em 1968, o movimento teatral brasileiro adentrou a década de 1970 arrastando um sentimento de vazio e sentindo o peso da crise econômica no país. Um movimento marcado por símbolos de resistência, sempre buscando novas formas para a criação artística. Embora esse fosse o contexto naquele momento, o teatro e aqueles que o faziam sentiram a necessidade de coletivização, de produzir uma arte que não estivesse interessada somente no individual.

A partir desse pensamento, onde o coletivo passa a ser uma alternativa, os agrupamentos se tornam práticas reais de se fazer teatro, “principalmente no Sul, Norte e Nordeste, onde a fórmula de empresa se inviabiliza” (BORRALHO, 2005, p. 27).

Paradoxalmente, na década de 1970 os grandes grupos como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina começaram a se dissipar devido aos exílios de seus principais integrantes, Augusto Boal e Zé Celso M. Corrêa, respectivamente. Desse modo, é construído o panorama nacional acerca do teatro em 1970. “O que é incontestável é que, na década de 70, o grupo como forma associativa de criação e produção foi a fórmula que garantiu a manutenção do teatro e seus espetáculos” (BORRALHO, 2005, p. 28).

Segundo o autor, é “somente a partir do início da década de 1970 é que o teatro no Maranhão começa a experimentar o peso da relação com o panorama nacional” (BORRALHO, 2005, p. 28). Assim, o Estado entra na mesma forma de fazer e pensar teatro a partir de agrupamentos. O autor salienta ainda que esses grupos, na verdade, eram formados por duas ou três pessoas e, no entanto, não havia uma preocupação e compromissos constantes, uma vez que, essas pessoas não viviam apenas de arte.

É a partir da criação de grupos como o Teatro Experimental do Maranhão (TEMA), criado e dirigido pelo bailarino Reynaldo Faray, que ao final dos anos de 1950, surgiu o Clube das Mães, reunindo mulheres da alta classe Ludovicense. Tendo sido convidado a ser professor de ballet clássico, o ator e bailarino, montou vários espetáculos infantis com a participação de crianças e adolescentes no elenco, no entanto esse público era pertencente às famílias abastadas da cidade. O projeto de teatro-educação, mesmo ainda não tendo o nome de Reynaldo Faray naquela época, é a primeira semente para pensarmos como nasce a ideia de experiência artística voltada para grupos em idade escolar de ensino básico, mesmo que o projeto do Clube das Mães não estivesse ligado à uma escola especificamente.

Sobre o TEMA, é importante apontar que na década de 1960 o grupo “representou uma verdadeira ‘fronteira temporal’ no teatro maranhense. Uma revolução estética” (BORRALHO, 2005, p. 30-31). Mesmo sendo um dos principais grupos a romper com o pensamento estético vigente naquela época no Maranhão, o TEMA era visto pelos demais artistas como um grupo formado pela elite de São Luís, que se preocupava com o público popular. No entanto, esse desinteresse não era criticado, pelo contrário, o grupo acabava se tornando uma referência na década de 1950.

Mesmo com as contradições e as reviravoltas que o TEMA protagoniza, ele é apontado por Borralho (2005) como o precursor para a ideia de formação de grupos na capital. Foi somente no início da década de 1960 que o grupo, iniciando as suas viagens nacionais e participações em festivais de teatro, e observando outras produções, começou a desejar mudanças no seu repertório dramático e na forma de sua encenação. A partir desse contexto, o TEMA é reconhecido na história do teatro do Maranhão como um dos grupos que operou uma revolução no campo estético da linguagem.

O Teatro de Férias do Maranhão (TEFEMA), por sua vez, tinha como integrante Tácito Borralho que também coordenava e dirigia o grupo Chamató. Da união desses dois últimos grupos, surgiu em 1972 o Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), que mais tarde acabou por influenciar a criação do Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA). Com isso:

O movimento de teatro amador no Maranhão foi crescendo, foi tomando ciência de que não era um movimento isolado, embora ainda sem suporte da discussão política já amadurecida pelos debates e lutas estudantis, que, infelizmente, em São Luís não foram forte o bastante para influenciar os movimentos artísticos emergentes (BORRALHO, 2005, p. 34).

Dentre esses grupos, o LABORARTE, nascido no seio da periferia do bairro do Sacavém, ganha aqui um lugar de destaque, pois, para além de um agrupamento, acabou por se tornar um forte movimento estético-político, que além disso era comprometido com projetos de cursos básicos voltados para todas as áreas artísticas que o grupo trabalhava. O LABORARTE surge com a proposta de se constituir como um laboratório de pesquisa em diferentes linguagens e expressões artísticas, buscando uma integralização entre elas, mas ao mesmo tempo, respeitando seus conhecimentos específicos.

Para isso, o grupo era organizado de acordo com uma estrutura Departamento-Laboartório, que se dividia em: Departamento de Artes Cênicas, Departamento de Fotografia e Cinema, Departamento de Som, Departamento de Artes Plásticas, Departamento de

Propaganda e Divulgação e Departamento de Imprensa. De todos esses setores, o que mais se destacava era o de Artes Cênicas, pois a maioria dos componentes do grupo estavam ligados diretamente a esta linguagem.

Embora não tenhamos registros de como se dava os projetos de arte-educação oferecidos pelo LABORARTE, é perceptível a sua influência no campo, principalmente no que diz respeito à construção dos primeiros passos em direção a esta temática. Essa mesma relevância cabe ao grupo Grita. Assim, “desses grupos, os únicos que ainda sobrevivem são o LABORATE e o GRITA, coincidentemente os que mais se ligaram as ações educativas e culturais” (SANTANA, 2003, p. 26). Ainda à vista disso, vejamos o que Santana complementa:

No sentido de formular uma primeira conclusão acerca da presença do teatro na educação ludovicense, considera-se que mesmo com a revolução cênica que se deu entre os séculos XIX e XX - na qual foram concebidas propostas que deram novos rumos ao teatro e especialmente à arte do ator, exigindo um tipo de formação bem diferente daquela que se prendia a convenções fixas e aproximando o palco da escola (SANTANA, 2003, p. 28).

Esses fatos vão acontecendo no decorrer dos anos, até adentrarmos na década de 1990, melhor explorada na seção seguinte.

Segundo Freitas (FREITAS, 2010 apud MARTINS, 2016, p. 52), em meados dos anos de 1980, o teatro feito no Maranhão - que nas duas décadas passadas experimentou momentos de ascensão - começou a declinar, por que não atendia mais aos anseios do público e menos ainda dos atores. É nesse contexto que se dá a saída de Tácito Borralho do LABORARTE e começa a ser desenhado o surgimento da Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO).

A COTEATRO passa então a ser um importante grupo que colabora com “ações formativas no final do século XX em São Luís que culminaram num centro de formação de referência no Maranhão no quesito formação de atores” (MARTINS, 2016, p. 52). A COTEATRO⁵ surge com características de uma cooperativa e tem dentre os seus feitos a renovação da cena de São Luís durante a década de 1990.

O período entre o final da década de 1970 e o começo da década de 1990, é um quadro em branco, um buraco na memória do teatro do Maranhão, assim se configura como um espaço de flutuação, mas, para além disso, um espaço aberto a investigações.

⁵ A COTEATRO nasce como uma cooperativa, mas em 1992 ganha o status de Companhia, passando a se chamar de Companhia Oficina de Teatro.

Voltando a COTEATRO, Martins (2016) afirma que a companhia se origina com caráter de congregação entre artistas, professores de Arte e técnicos em atividades artísticas. Em sua análise sobre esta companhia, Martins faz um destaque bastante interessante para esta pesquisa:

Ora, pela pequena descrição parafraseada contida no Capítulo I do Estatuto da Cooperativa Oficina de Teatro, percebemos alguns aspectos bem curiosos. O primeiro seria a abertura da cooperativa para ações de professores, apresentando aqui a importância desses profissionais na alimentação das linguagens e, sobretudo, na formação de plateia nas escolas. Esses profissionais fazem a mediação entre o conteúdo aprendido em sala de aula e a apreciação da obra de arte, dupla atividades fundamentais na formação crítica e sensível de crianças, jovens e adultos (MARTINS, 2016, p. 63).

Vimos com a afirmação do autor, que é com a COTEATRO que a ideia de formação de plateia e mediação surge pela primeira vez no escopo das ações dos agrupamentos de teatro na cidade. Assim, a COTEATRO marca a sua presença no que viria a ser algum tempo depois, tema amplamente debatido e caro ao fazer teatral e sua pedagogia em âmbito nacional.

Outro aspecto fundamental para entendermos como a COTEATRO estava comprometida com a questão da formação e que é destacada por Martins é:

No terceiro ponto, essa cooperativa comprometeu-se com algo, que consideramos fundamental, sem o qual proposições e investidas artísticas não se sustentam por muito tempo: a formação. Esta se apresenta tanto no formato espetáculo, quanto na concepção convencional de ensino, com a proposição de cursos livre e regulares. Daí se tem um indicativo da tendência formativa que tal agregação de artistas tem (MARTINS, 2016, p. 63).

É inquestionável as pretensões da COTEATRO de fazer um trabalho formativo a partir do teatro, seja ele de formação profissional ou uma formação mais voltada para o público. À vista disso, podemos concluir nesta seção que a preocupação com a experiência artística e a formação de público em São Luís nasce na década de 1990 com a COTEATRO⁶.

A COTEATRO foi responsável por escrever na história do teatro ludovicense novos paradigmas ao final do XX, como bem aponta Martins (2016, p. 82), “o processo de criação e encenação do espetáculo *Édipo Rei* se configurou como espaço fecundo de conhecimento”. Com o processo de *Édipo Rei*, a COTEATRO tornou uma ideia antiga, em realidade: a de aliar conhecimento prático às teorias acerca do teatro. Desse modo, a

⁶ Em fontes pesquisadas não há registros de como se davam essas ações da COTEATRO em relação a formação de plateia. Somente Martins (2016) fala sobre o assunto de maneira superficial.

companhia passou a perceber a relação dialógica que existe entre teatro e conhecimento, com isso, é salutar fazer um destaque do que o autor supracitado relata:

A relação pedagógica que pode ser estabelecida num processo de criação cênico, quando possibilitada, enseja os atores a se envolverem nas etapas da criação, desenvolvendo habilidades que em outros momentos estavam adormecidas. Em São Luís a relação ensino aprendido dos artistas da COTEATRO, que nesse mecanismo se instrumentaliza com teorias e práticas, ocorreu de forma sutil. Em meio a uma criação artística o conhecimento foi-se estabelecendo através das trocas de saberes (MARTINS, 2016, p. 83).

O elenco do espetáculo Édipo Rei foi formado por pessoas que anteriormente fizeram o curso de férias oferecido pela Companhia, que serviu de base para a seleção dos atores. Os cursos livres oferecidos pela COTEATRO são um ponto importante para esta pesquisa, pois como é visto adiante, é a partir desses cursos que se constitui o CACEM, e compreender a sua gênese é um passo determinante na compreensão do objeto da pesquisa em tela.

Outro destaque bastante interessante e de suma importância, para além de aliar teoria e prática nos processos criativos, é o fato da Companhia ter se preocupado com uma questão muito cara ao fazer teatral: o público. Com a COTEATRO e a partir da encenação de Édipo Rei, os atores perceberam o interesse do público em compreender a linguagem. Com isso, a COTEATRO no início da década de 1990, mesmo sem pretensões, deu início a um processo de formação de plateia⁷.

Ainda que a Companhia, a priori, não tivesse a intenção de criar um projeto de formação de plateia, a iniciativa veio a reboque das ações desenvolvidas durante a temporada de Édipo Rei. Martins (2016) esclarece essa questão quando afirma que “o Curso Livre de Formação de Atores da COTEATRO surgiu de algumas necessidades básicas, como formar artistas, formar elenco e, conseqüentemente, uma plateia” (MARTINS, 2016, p. 92).

Percebemos assim, que o objetivo direto da COTEATRO, ao oferecer esses cursos livres, estava voltado para formação do ator, mas de alguma maneira esses espaços de formação acabaram por abrir caminho para um objetivo indireto, se direcionando à plateia. Dessa forma, com a crescente procura pelos cursos livres de teatro, a criação de algo mais institucionalizado, a exemplo de um curso profissionalizante para a formação do ator, se tornou uma demanda urgente.

⁷ Martins (2016) usa esse conceito para falar sobre as ações desenvolvidas pela COTEATRO nos anos de 1990 para se referir ao trabalho de formação de público que a Companhia desenvolvia.

É nesse contexto de grande movimentação na cena ludovicense, que em 1997 nasceu o CACEM. Essa escola, assim, surge do desejo de se ter no Maranhão um curso profissionalizante de formação de atores a nível de uma educação formal, regulamentada, dentro dos parâmetros oficiais.

O CACEM se constituiu, então, como um centro de formação de atores de nível básico em 1997 (MARTINS, 2016). Não se pretende aqui, falar sobre o CACEM de maneira extensiva⁸, mas compreender como esta escola advinda do desejo coletivo da COTEATRO, pensa e sistematiza o Festival Maranhense de Teatro Estudantil, uma vez que a escola é a instituição que coordena o evento.

Como o CACEM nasce dos desejos de se ter na cidade um curso que fosse capaz de contemplar a formação do ator em um nível mais institucionalizado, e entendendo a importância da profissionalização da categoria, a escola monta uma grade de disciplinas que, naquele momento, daria conta dessa formação, assim o Centro de Artes Cênicas do Maranhão, se torna um instrumento de profissionalização da arte do ator.

Embora a escola nasça a partir desses anseios pela profissionalização do trabalho do ator, havia, segundo Martins (2016), uma concepção ainda maior para Tácito Borralho. Segundo o autor, para Borralho a escola não deveria ser um espaço apenas para aqueles que faziam teatro, mas para todos que quisessem conhecer a linguagem mesmo sem compromissos profissionais. Desse modo, é perceptível que a criação do CACEM não estava limitada apenas à formação profissional, mas algo maior envolvia a ideia de se criar uma escola de teatro: a ideia de se ter uma congregação de pessoas dispostas a experimentar o teatro.

Além dos grupos mencionados e suas relevantes contribuições para o surgimento da pedagogia do teatro no Maranhão, coloca-se aqui em destaque, outro nome que foi da mesma forma bastante importante para a formação de um pensamento estético pedagógico. A professora Nerine Lobão⁹, que em 2006, como gestora do Teatro Arthur Azevedo, deu início ao projeto do Núcleo de Arte-Educação (NAE):

[...] com o objetivo de oportunizar a crianças e adolescentes dos ensinos fundamental e médio da rede pública estadual que estudassem em escolas próximas ao TAA, aulas de teatro dentro de suas próprias dependências, já que havia salas

⁸ Para compreender toda a história da criação do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, indica-se aqui o livro de Gilberto dos Santos Martins, de publicação de 2019, sob o título: Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistências de uma escola de teatro.

⁹ Nerine Lobão é graduada em Artes Cênicas, cenógrafa, cineasta e professora aposentada do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão.

adequadas para a realização de tais atividades e que pela parte da manhã ficavam ociosas (FONSECA, 2013, p. 20).

O NAE, sob coordenação do professor Josué da Luz, recebeu em parceria com a Secretaria de Estado da Educação (SEDUC) fardamentos para os alunos e pagamentos aos professores, e em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA), adquiriu o financiamento aos espetáculos montados e a sua sede, localizada no próprio Teatro Arthur Azevedo.

O projeto do NAE, criado por Nerine Lobão, se alicerça na justificativa de “promover um intercâmbio Escola e Teatro” (FONSECA, 2013, p. 21). Aqui, já conseguimos observar um maior diálogo entre as duas secretarias de Estado a fim de garantir a permanência e a existência do projeto que existe até os dias atuais. E, da mesma maneira que o Festival Maranhense de Teatro Estudantil, o NAE se projeta numa “perspectiva de contribuir com a formação de apreciadores da obra teatral” (FONSECA, 2013, p. 26).

A partir desse resgate da memória do teatro no Maranhão e seus principais agentes e fazedores, podemos observar que a formação de um público que seja conhecedor dos códigos linguísticos do teatro não é algo recente. Pelo contrário, notamos que essa preocupação com a formação do público caminha lado a lado com a própria formação do artista de teatro. Essas nuances nos apontam que ter um público capaz de ler uma obra teatral de maneira crítica e reflexiva sempre esteve no bojo dos projetos que se dispõem a pensar que o teatro, por si só, é um instrumento pedagógico.

No entanto, é salutar observar quais mecanismos desses projetos acionam para manter uma continuidade e qual o papel do Estado dentro desses projetos, uma vez que é dever do Estado assegurar políticas públicas de cultura, bem como, o acesso a esses bens de maneira democrática. É ainda mais importante destacar que todos os projetos acima mencionados, são marcados fortemente pela presença de arte-educadores, essa característica denota que, essas figuras incansáveis, são os principais agentes da mudança.

Vimos, portanto, como os grupos de teatro e as instituições ligadas à linguagem colaboraram para que o ensino do teatro surgisse de maneira institucionalizada na educação do Estado, essa discussão é melhor aprofundada na seção seguinte.

4.2 O ensino do teatro em São Luís: início, meio e continuidades

Em um contexto geral, quando nos debruçamos sobre a história da estruturação e formação do pensamento artístico e estético no Brasil, nos deparamos com um pensamento construído sob bases elitistas, advindas da Missão Artística Francesa, chefiada por Joaquim Lebreton, e que tinha como objetivo inserir o país no contexto artístico do século XIX, para satisfazer as necessidades da corte recém-chegada de Portugal.

Em nível formal, a gênese do Ensino da Arte no Brasil começou a se construir a partir da criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, que logo depois passou a se chamar Academia Imperial de Belas Artes, durante o reinado de D. João VI. Em razão desse contexto, a Arte no Brasil herdou um status classista e por muito tempo se perpetuou nesse lugar. É, portanto, essa a visão inicial do Ensino de Arte no país, elitista, culta e com o propósito de apenas servir a si mesma.

Com o avanço dos anos, e um pouco mais de um século, em 1961 foi promulgada a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei 4024/61), que, enfim, instituiu as diretrizes para a educação no Brasil e indicava o ensino da Arte como atividade complementar e não obrigatória para o nível médio.

Uma década depois, a LDB passou por mudanças significativas no que tange o campo da Arte. Assim, a partir da LDB de 1971 – Lei 5.692/71 (BRASIL, 1971) – começou a entrar em vigor o Ensino da Arte, integrando a disciplina de Educação Artística (música, artes plásticas e teatro). É neste momento que nasce a ideia de polivalência para os professores de Arte, uma herança debatida e polêmica até os dias atuais - brevemente comentada em páginas anteriores. Na prática, a Educação Artística era um ensino que abordava todas as linguagens, conseqüentemente, isso gerou a exclusão dos saberes específicos de cada área.

Sob a perspectiva da LDB de 1971, o ensino da arte tinha por objetivo, dentro do currículo escolar, desenvolver nos alunos o gosto pela arte e pelas manifestações culturais de uma maneira mais ampla. Ainda que a legislação empurrasse o professor de Arte para a polivalência, o que se sobrepunha era o ensino das artes plásticas, pois os professores se sentiam despreparados em ministrar aulas das demais linguagens. Desse modo,

mesmo que a intenção da educação artística fosse colocar a arte em função da educação global do indivíduo, as práticas pedagógicas relacionadas a essa disciplina privilegiavam as artes plásticas. Notamos que na prática o profissional responsável pela educação artística encontrava certa dificuldade em abordar as quatro linguagens artísticas (MARTINS, 2014, p. 35).

É importante destacar que ainda estamos imersos nessas dificuldades, pois com a polivalência instituída entre os professores de Arte, o conteúdo mais privilegiado continua sendo o das artes visuais.

Com as discussões e debates acerca da educação, o ensino foi dividido em dois níveis: a Educação Básica e a Educação Superior. Nesta conjuntura, a LDB de 1971 havia sido revogada, passando a valer a Lei 9.393/96, que orienta essa divisão.

Com essas modificações, e a partir do processo de implantação da Lei de Diretrizes e Bases, o MEC propôs mais três novos documentos que visavam a melhoria do ensino, tendo sido elaborados visando a construção dos currículos escolares. Em vista disso, foram criados o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, os Parâmetros Curriculares para o Ensino Fundamental e os Parâmetros Curriculares para o Ensino Médio.

No universo da Arte, a LDB de 1996 passou a solidificar de vez a obrigatoriedade do Ensino da Arte em toda a Educação Básica, compreendendo que “o ensino da arte constituirá componente obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 1996, p. 16). Nesses documentos são apresentados os conteúdos obrigatórios que devem compor cada currículo para a área de arte. Em seus referenciais e parâmetros estão as recomendações, constituídas como orientações oficiais para a prática pedagógica.

A contextualização do ensino da arte no Brasil em sua estrutura formal se faz necessária, mesmo que ligeiramente, para compreendermos não apenas como chegamos ao momento atual, mas também, estabelecermos conexões entre as áreas específicas. Sabemos, pois, que o ensino formal da arte dentro das leis educacionais foi engendrado a partir de muitos debates e de muitas lutas.

Inserindo-nos objetivamente no tema desta seção, o ensino do Teatro em São Luís, Santana (2003) recria os passos dessa caminhada ao discorrer sobre o assunto. O autor faz um resgate sobre *A presença do Teatro na Educação Ludovicense*, título de seu artigo, que aborda essa temática desde o início até a data de sua publicação.

A prática do ensino da Arte de maneira sistematizada e considerando as linguagens artísticas, assim como em todo território nacional, no Maranhão, se deu início a partir da década de 1970 com a Lei 5.692/71 que estabeleceu a disciplina de Educação Artística. A presença do teatro no Maranhão, como coloca o autor,

[...] se deu de maneira semelhante à de outras localidades brasileiras, com uma primeira fase voltada para o teatro catequético; a presença ocasional de grupos estrangeiros ou sulistas durante todo o período colonial e mesmo após o advento da

República; a construção de prédios em decorrência disso a necessidade de formação de elencos (SANTANA, 2003, p.22).

Conforme o destaque acima, fica evidente os primórdios da formação do teatro no estado e como esta traz consigo as necessidades de se desenvolver um pensamento estético acerca do teatro, sendo além disso notória, a urgência de espaços voltados para o ensino das artes cênicas.

Santana (2003) chama atenção para uma característica do teatro nos séculos XIX e XX, ao salientar que mesmo com as revoluções no âmbito teatral, o ensino do teatro nesse período foi inexpressivo se compararmos a outros locais do Brasil. Essa problemática ocorre tanto em relação às concepções estéticas quanto no que diz respeito às práticas pedagógicas. Diante disso, observa-se que a formação de grupos de teatro, de cursos a níveis técnico e superior aconteceram de maneira tardia, atingindo diretamente o ensino do teatro na educação básica de São Luís.

A nível estadual, o ensino da Arte se faz presente no contexto escolar com o surgimento do primeiro curso de arte oferecido pela UFMA em 1970. Na medida em que o fazer teatral ganhava força com as produções dos grupos locais, as leis voltadas para a educação também se fortaleceram, permitindo com que o ensino do teatro na educação básica se tornasse uma realidade a partir da criação da habilitação em artes cênicas na década de 1990. Esse fator em conjunto à criação do curso profissionalizante de formação de atores a nível médio, em 1997, (MARTINS, 2019) é de extrema importância para compreendermos como se estabelece o ensino da linguagem teatral em espaços formais na capital. Houveram sim, outros feitos que contribuíram para a progressão do ensino do teatro de caráter formal na cidade, mas para esta pesquisa vamos nos deter somente a estes dois aspectos.

Para evidenciar esta afirmativa, Santana diz:

Contudo, somente nos anos de 1990 o teatro inseriu-se de uma maneira mais ativa nas escolas da cidade e é inegável que isso se deu mediante a integração da habilitação Artes Cênicas ao curso de Licenciatura em Educação Artística da UFMA - criava-se o primeiro ambiente formal de preparação de pessoal nesse ramo do conhecimento, em todo o Estado do Maranhão! (SANTANA, 2003, p. 31- 32).

Dessa maneira, se dá o início do ensino do teatro na educação Ludovicense, e infelizmente, passados trinta e um anos, apenas a UFMA – Campus São Luís, continua sendo a única instituição de nível superior a oferecer o curso. Inicialmente, esse ensino surgiu com a Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas em 1990, e em 2005, com a primeira turma do curso específico em Licenciatura em Teatro. Em 2008, por meio do

programa Pró-Licenciatura¹⁰ em Teatro, a UFMA abriu seletivo para discentes nos municípios de Pinheiro e Imperatriz, formando apenas uma turma, pois, o programa não teve prosseguimento.

Desde a década de 1990, com a habilitação em Artes Cênicas e posteriormente com a Licenciatura em Teatro, conseguimos observar um crescimento na área de Teatro voltada para o ensino formal. A criação dos cursos supracitados possibilitou que o ensino básico da capital experimentasse de maneira mais aprofundada a linguagem do teatro. Desse modo, é possível igualmente perceber que pesquisas práticas e teóricas relacionadas ao tema do teatro na educação tiveram um salto bastante interessante. Para elucidar essa afirmativa, recorre-se ao que Santana diz:

No que diz respeito às informações veiculadas na agenda dos cadernos culturais, a análise da série histórica evidencia que ocorreu um crescimento nos últimos treze anos tanto no número de espetáculos quanto nas oportunidades de iniciação e aperfeiçoamento. Considerando-se que são poucas as referências a esse tipo de atividades nos jornais de 1975 e 1988, aumentando a seguir, infere-se que foi no decorrer da década de 1990, sobretudo em período mais recente, que as atividades de iniciação e aperfeiçoamento na linguagem teatral tiveram maior repercussão na cidade, através de oficinas que apresentavam títulos como ‘sensibilização teatral’, ‘iniciação teatral’, ‘interpretação teatral’, ‘história do teatro e da dança’, ‘teatro de bonecos’, ‘teatro performático’, ‘expressão corporal’, ‘mímica’, ‘iniciação ao teatro e relaxamento’, ‘dança popular’, ‘dança educativa’, dentre outros (SANTANA, 2003, p. 29-30).

Diante do exposto, observa-se que a década de 1990 fica marcada na história do ensino do teatro no Maranhão, como um período bastante promissor e em pleno desenvolvimento. Assim, pode-se afirmar que “se a arte passou a frequentar a educação, isso aconteceu como reflexo das exigências sociais que se apresentaram no decorrer do processo histórico contemporâneo” (SANTANA, 2003, p. 37).

Alguns fatores importantes devem ser levados em consideração para a presença do teatro na educação ludovicense, como as novas práticas artísticas no meio cultural e os eventos voltados para a área de Artes Cênicas na capital, responsáveis por proporcionar o desenvolvimento de uma relação mais próxima com o fazer teatral, na cidade.

Com isso, refletindo sobre as viradas na cena contemporânea e sobre as possibilidades para a área da educação, Pereira (2013) apresenta uma pesquisa que se dedica a olhar para a primeira década dos anos 2000. Interessado em compreender o processo de

¹⁰ O Pró-Licenciatura oferece formação inicial a distância aos professores em exercício nos anos finais do ensino fundamental ou médio das escolas públicas. Ocorre em parceria entre as instituições de ensino superior, implementando cursos de licenciatura a distância, tendo duração igual ou superior à mínima exigida aos cursos presenciais, de maneira que o professor-aluno mantenha, concomitantemente, suas atividades docentes.

criação e apreciação do teatro na contemporaneidade, o autor busca entender o ensino do teatro no âmbito da experiência estética, da criação e recepção de espetáculos, discutindo a figura do artista-docente enquanto agente articulador entre arte e educação.

Aqui nos interessa o que Pereira (2013) articula enquanto aporte teórico para analisarmos a prática do teatro na educação básica e como “a ideia de experiência estética tornou-se uma questão relevante para a educação, o que inseriu importantes debates acerca da renovação do processo ensino/aprendizagem em teatro na escola” (PEREIRA, 2013, p. 138).

Sabemos que o teatro, ao adentrar o ambiente escolar, não visa apenas transferir conhecimento, mas busca sobretudo aproximar a comunidade junto a uma educação estética que seja significativa, de forma a construir o contato dos educandos com obras artísticas. Dessa maneira, o teatro na escola contribui para que os educandos passem a adquirir experiências estéticas, se transformando em sujeitos da experiência.

Segundo Pereira (2013), o sujeito da experiência

é aquele que se deixa marcar pelas ocasiões, se propõe a ser uma superfície sensível que, diante de determinados acontecimentos, consegue refletir criticamente sobre os fenômenos da sociedade e está para além das opiniões que indiquem o certo errado (PEREIRA, 2013, p. 139).

Vimos que o autor faz uma abordagem acerca da importância do teatro na escola, mas lança aos leitores outra questão salutar, que envolve diretamente a sua pesquisa, que é a presença do teatro contemporâneo em sala de aula. O autor faz um destaque para o teatro contemporâneo como uma corrente estética ligada ao nosso momento atual, que reflete os valores culturais da nossa sociedade. Por conseguinte, é preciso que esta corrente se faça presente nos discursos estéticos e que esteja presente nas produções artísticas das escolas. Isso por que

os eventos culturais e as atividades estéticas, quando realizadas nas escolas, aproximam as relações entre universo artístico e o educacional, diminuindo suas distâncias em relação à produção e à apreciação artística, fazendo com que a formação de plateia seja pensada no âmbito da experiência estética concreta, dentro da comunidade escolar (PEREIRA, 2013, p. 141).

Desse modo, para o autor, é importante pensarmos que o teatro contemporâneo na escola oferece possibilidades de reflexões em torno do que os alunos vivenciam. A partir dessa concepção, o teatro contemporâneo proporciona “o exercício de uma cidadania crítica diante da sociedade atual e possibilita o contato com alguns saberes eminentes deste tipo de teatro” (PEREIRA, 2013, p. 143).

Com a análise das pesquisas supracitadas, podemos observar que o ensino do teatro na educação básica do Maranhão teve uma progressão inicialmente de maneira acanhada na década de 1990, com o curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas, e posteriormente, com a criação do curso de Licenciatura em Teatro no início dos anos 2000. Com isso, podemos afirmar, que não só o ensino do teatro em âmbito formal ganhou força e um expressivo desenvolvimento, mas também, o próprio fazer teatral do estado, na medida em ambos aspectos possuem um mecanismo de ligação entre si, como em um jogo síncrono, onde um se alimenta a partir do outro.

5 EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO

O espetáculo teatral é entendido como uma obra de arte efêmera, e enquanto tal, existem mecanismos de significação transferidos para o indivíduo que dele participa, tornando-o uma experiência estética para o participante. Dessa maneira, o indivíduo ganha em sua participação, uma notoriedade e importância para a sobrevivência da obra artística.

Uma vez que o participante¹¹ é parte da obra em seu fluxo natural, é de suma importância o colocar no cerne da questão entre arte e educação, o considerando como um ser operante para a obra artística. Nesse sentido, vimos que a escola pode oferecer experiências significativas para os estudantes, os afetando de maneira afetiva, social, cognitiva e estética, e os incentivando, primordialmente, a buscarem e conquistarem algo muito além de conteúdo.

Diante de tais questões, esta pesquisa pretende analisar os meios que nós – artistas docentes – estamos proporcionando para a formação estética de nossos alunos, debatendo criticamente essa temática, no intuito de perceber e gerar novos olhares e tipos diferenciados de conhecimento sobre o fenômeno estético e suas potencialidades formativas.

O fenômeno para este estudo se concentra no FEMATE, parcialmente comentado em linhas anteriores, e suas práticas educacionais para a formação de público no Estado do Maranhão. A iniciativa do Festival agrega valores pertinentes ao ensino do teatro para a educação básica do Estado, por isso uma pesquisa dessa natureza requer que sejam feitas reflexões acerca da temática da mediação teatral, a fim de perceber os conhecimentos proporcionados para os participantes a partir da apreciação e das experiências artísticas vivenciadas.

Diante disso, a importância de se pesquisar um festival dessa amplitude temporal se caracteriza pelas experiências estético-pedagógicas vivenciadas pelos sujeitos participantes ao longo de sua história. Fato, que até o presente momento, não possui nenhuma sistematização de pesquisa mais aprofundada e complexa. Desse modo, a o estudo em tela, além de possibilitar a investigação sobre uma tônica emergente para a pedagogia do teatro – que é o tema da mediação teatral e seus desdobramentos para o ensino da linguagem em espaços formais –, colabora para a geração de dados sobre tal fenômeno, uma vez que o Estado demonstra certo desinteresse, haja vista que esta se configura como uma pesquisa inédita.

¹¹ Entende-se neste contexto como participante o espectador, o aluno-ator/aluna-atriz, o professor-diretor.

Trata-se, portanto, de um debruçar-se sobre a proposta pedagógica do Festival e seus impactos formativos no Estado do Maranhão, fazendo um importante resgate sobre as memórias afetivas, artísticas e formativas dos sujeitos que perpassaram pelo Festival, relacionando tais questões com o processo de desenvolvimento do ensino do teatro no Estado ao longo deste período. Buscando-se, para além dessas questões, entender como esta prática se correlaciona com outras pedagogias culturais no Brasil, com destaque para a mediação teatral e sua contribuição para a reflexão da formação de público através da pedagogia do teatro.

Assim, contamos como suporte teórico neste capítulo, os apontamentos de Ney Wendell (2011), Emerson Pereira (2018), Adalgyza da Costa (2017) e as concepções de Flávio Desgranges (2008, p.76), principalmente ao apontarem que “podemos compreender a mediação teatral, no âmbito de projetos que visem a formação de público, como qualquer iniciativa que viabilize o acesso dos espectadores ao teatro, tanto o acesso físico, quanto o acesso linguístico”. Este, por conseguinte, é o conceito de mediação teatral trabalhado nesta pesquisa.

Nesse sentido, a ideia é fazer um resgate crítico da memória do festival, em consonância com as memórias e experiências dos sujeitos participantes, tais como: professores/diretores, alunos/atores, bem como, a própria gestão do CACEM que idealizou e mantém o Festival, tendo como problema de pesquisa o real impacto deste evento na prática da apreciação teatral na cidade.

A memória coletiva defendida por Halbwachs (1990) que discute os procedimentos de reconstrução de um passado experienciado por um grupo social específico, permite à discussão observar e compreender melhor a reconstituição dos fatos que pertencem a este grupo. Sendo assim, essa categoria de análise auxilia na reconstrução da memória do teatro maranhense, assim como, para a própria pedagogia do teatro no Estado.

Entende-se, então, que a história dos fenômenos sociais/culturais é feita com o tempo, por meio de experiências coletivas e individuais, com as quais se constroem memórias. A percepção e a construção dos saberes no estudo da prática necessitam observar o que é feito, escutar o que é dito e pensar a escrita a partir dos modos de uma compreensão baseada em experiências em presença íntima com a coisa a ser compreendida.

Dessa forma, esta pesquisa revela uma complexidade histórica em seu campo, porque não basta somente criar mecanismos para formar espectadores, algo bastante discutido na pedagogia do teatro, mas se torna do mesmo modo necessário e primordial a busca por

recursos para essa formação, analisando historicamente os mecanismos criados, para assim, apontar novas perspectivas educativas e compreender a complexidade das que já estão estabelecidas.

O recorte analítico da pesquisa se propõe a investigar, num mesmo contexto, os vários discursos sobre teatro, partindo de um ponto bastante comum: a pedagogia do teatro, mais precisamente a mediação teatral e sua potência para a formação de públicos autônomos, capazes de ressignificar os códigos estéticos e seus discursos, bem como, suas interlocuções entre educação e ação estatal.

Assim, é possível percebermos a importância do festival quando:

Os eventos culturais e as atividades estéticas, quando realizadas nas escolas, aproximam as relações entre o universo artístico e o educacional, diminuindo suas distâncias em relação à produção e à apreciação artística, fazendo com que a formação de plateia seja pensada no âmbito da experiência estética concreta, dentro da comunidade escolar (PEREIRA, 2013, p. 141).

É preciso analisar o Festival a partir destes fenômenos, compreendê-los e interligá-los aos processos estético-pedagógicos do ambiente escolar e suas influências diretas na contemporaneidade.

Dessa maneira, este capítulo se dedica a reconstruir essa memória, trazendo-a para a boca de cena seus principais personagens, alunos-atores/alunas-atrizes, professor-diretor/professora-diretora e a gestão do CACEM. Além disso, é objetivo deste capítulo perceber como a prática dos festivais estudantis de teatro se constroem como instrumento pedagógico, tendo a mediação teatral como chave de acesso para novas interpretações do mundo.

Sabe-se que a experiência estética se torna conhecimento, por exemplo, num “contato direto com a obra de arte e sua dimensão educativa, diz respeito à construção de conhecimento por meios de vivências no teatro, nas artes visuais, na música, na dança, no circo, enfim, trata da experimentação vibrátil com a obra de arte” (PEREIRA, 2010, p. 01).

Compreende-se que a experiência estética permeia a ação educativa, auxiliando práticas pedagógicas do ensino do teatro. Nessa concepção, temas como formação de público, aluno/ator e artista-docente ganham cada vez mais força no âmbito escolar, na formação de professores em teatro e na esfera artística, por tratarem de questões tão íngremes para a linguagem, seja ela institucionalizada como educacional ou como ação cultural.

Para tanto a mediação teatral agrega ao debate quando:

Ao escolher o público como o sujeito de um fazer, delinea-se outro ponto chave, relacionado ao processo constitutivo da experiência teatral: a formação. Partimos da

compreensão de que existe um processo formativo, que desenvolve a percepção do espectador, amplifica seus sentidos e abre um diálogo, mais organizado, com a obra teatral, estabelecendo a oportunidade de se desenvolver o potencial criador do público (OLIVEIRA, 2011b, p. 22).

Nesse sentido, experienciar significa ser tocado e afetado pelo acontecimento e reconhecer esses momentos, pode deter e saborear esses instantes. Rever a própria experiência formativa, perceber que aprender a partir das próprias experiências, significa relacionar-se com o conhecimento e principalmente apropriar-se dele, possibilitando novas ressignificações para cada aprendizado. É esse saber da experiência (LARROSA, 2017) que nos proporciona refletir acerca daquilo que temos em mãos. É neste contexto que a mediação teatral possibilita uma janela potente para o público, por que permite refletir sobre a obra e seus significados de maneira crítica.

Para fins de compreensão, levamos em consideração a definição de formação de público para a prática executada pelo FEMATE, pois, dessa forma, conseguimos nos fundamentar no que Desgranges (2008) defende:

Podemos afirmar, neste sentido, que um projeto que cuide somente (o que não é pouco) da viabilização do acesso físico dos espectadores ao teatro, pode ser considerado como um projeto de formação de público teatral, considerando este em uma visada generalizada, almejando, assim, a ampliação dos frequentadores em potencial, criando condições para o estabelecimento, em determinada parcela da população, o hábito de ir ao teatro (DESGRANGES, 2008, p. 77).

Dado o exemplo acima, conseguimos de antemão apontar a prática de mediação teatral utilizada no FEMATE em todas as suas edições, afirmando que a chave de acesso do Festival trata-se, em vista disso, do acesso físico.

Tornar a experiência artística uma atividade dentro das escolas tem sido, desde muito tempo, uma ação que visa se constituir como uma metodologia de ensino na área de arte. Com isso, para Desgranges,

o pensamento acerca do valor educacional da arte está centrado, em nossos dias, tanto no âmbito da concepção de propostas que possam valer-se desse potencial próprio à atividade artística, quanto no desafio de tentar elucidar em que medida a fruição da arte pode, por si, ser compreendida enquanto atividade pedagógica (DESGRANGES, 2005, p. 02).

No entanto, não é raro ver a instrumentalização da linguagem teatral pelas escolas e a prática de ir ao teatro ser reduzidas ao mero acesso de possibilidades que este tem de ser didático ao abordar temas ou informações importantes aos educandos. Cabe a nós, portanto, desmistificar essa ideia de que o teatro em sala de aula serve apenas como um instrumento

simplista de comunicação. Cabe a nós, colocar a experiência artística com o teatro como reveladora sob um olhar crítico dos acontecimentos e que geram conhecimento.

5.1 Festivais de Teatro Estudantil no Brasil: uma visão panorâmica

Esta seção cumpre o papel de nos situarmos e contextualizarmos sobre os Festivais de Teatro Estudantis no Brasil numa perspectiva de exemplificar o surgimento da aproximação entre teatro e estudantes, assim como, a importância que estas ações têm valor como ação educativa. Dessa maneira, a partir desse ponto de vista, não nos interessa fazer uma análise comparativa entre os festivais nem nos alongar sobre essas camadas.

Nos interessa esboçar uma visão geral a fim de compreendermos as dinâmicas de tais ações, e de onde elas partiram, ao mesmo tempo que buscamos entender como o teatro nas escolas é uma proposta possível de ação cultural, ao analisar o FEMATE como proposta pedagógica para o ensino do teatro.

Os festivais de teatro estudantis trazem consigo o envolvimento de professores/professoras, alunos/alunas, gestores das instituições de ensino, funcionários dessas instituições, familiares e amigos dos estudantes, criando uma grande rede de participantes, em busca de uma aprendizagem compartilhada pelo coletivo através de processos criativos.

O nosso ponto de partida para compreendermos o percurso dos festivais estudantis no Brasil, é assegurado por Rodrigues Junior (2008), ao revelar que o movimento de teatro estudantil surgiu nos anos de 1933, quando:

Jovens atores amadores buscaram contatos com grêmios estudantis com o objetivo de fundar uma *Casa do Estudante do Brasil* em que houvesse o propósito de formar uma equipe amadora para contratar profissionais experientes e montar espetáculos teatrais (RODRIGUES JUNIOR, 2008, p. 14).

Em 1933 aconteceu o primeiro passo para o que mais tarde, em 1938, fosse fundado o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) por Paschoal Carlos Magno com a ajuda de Renato Viana. Inspirado pelos teatros universitários da Europa, o TEB tinha como função pedagógica a formação teatral e inserir no teatro brasileiro o papel do diretor teatral. No ano seguinte, em 1939, surgiu o Teatro Acadêmico, por iniciativa de Mário Brasini, que em 1940 foi incorporado ao Teatro Universitário, tendo a direção de Jerusa Camões e o apoio da recém-formada União Nacional dos Estudantes (UNE).

Conforme os anos passaram, a UNE cresceu em todo o território nacional, conquistando um espaço político. A partir desse contexto, é que se deu a criação do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Paschoal Carlos Magno no início dos anos de 1950 organizou caravanas culturais a fim de oportunizar o acesso das camadas populares, mas principalmente, por meio delas, buscou proporcionar a construção de uma identidade nacional, pois no Brasil ainda se tinha o hábito de importar produtos culturais de outros países. Assim,

[...] Paschoal foi também um bandeirante cultural. As caravanas que chefiou, levando cultura para o interior do Brasil representam uma forma de trabalho que o CPC da UNE aspirou fazer através da “UNE Volante”. Em 52, leva o Teatro do Estudante do Brasil às capitais do norte do país. Anos depois promoveu os festivais de teatro de estudantes: em Santos (59), em Brasília (60) e em Pôrto Alegre (62). O de Brasília foi concluído em caravanas que partiu para Minas, Estado do Rio e São Paulo, representando nas cidades (CADERNOS DE TEATRO, 1967, s.n.).

Conforme vimos parte da história e trajetória dos CPCs da UNE, é possível afirmar que sua pretensão era desenvolver uma cultura nacional e popular, que fundamentalmente estivesse disposta a mudar a realidade do país. Essa conjuntura marca o início da aproximação dos estudantes com o teatro.

Com a eclosão do golpe militar em 1964, tanto a UNE quanto os CPCs acabaram sendo colocados na ilegalidade, e a partir desse momento, surgiram grupos teatrais nas principais universidades do país com características cepecistas. Mesmo vivendo sob um contexto de inseguranças, surgiu na década de 1960, diversos grupos de teatros estudantis, a exemplo do TUCA – São Paulo, criado pelo Diretório Central de Estudantes da Universidade Católica em 1965. Em 1966, foi criado um TUCA – Teatro Universitário Carioca, em Guanabara - Rio de Janeiro.

Nesse período, foi igualmente constituído o TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo, que teve por objetivo promover o primeiro Congresso de Teatro Universitário. Ainda em 1966, apareceu em cena o grupo Teatro Experimental Universitário da Universidade do Estado da Guanabara, que não esteve relacionado, entretanto, à uma iniciativa dos estudantes. O movimento de teatro liderado por estudantes universitários, acabou por se refletir em outras regiões do país. No Nordeste brasileiro, apesar da repressão, teve-se um renascimento da arte teatral ligada ao movimento estudantil.

Nesse breve recorte da história dos grupos de teatro estudantis e suas formações, conseguimos observar que estes surgem a partir de uma organização que possuía um objetivo bem específico: montar espetáculos teatrais com pessoas experientes e formar assim equipes

de teatro amador. No entanto, essa pretensão simplória foi tomando formas grandiosas ao ponto de o teatro ser utilizado como discurso político e ser responsável por difundir a cultura brasileira.

Percebemos que o teatro é sempre atraído para os momentos mais controversos da história e possui uma força propulsora que o coloca constantemente num lugar de instrumento de difusão de discursos políticos e reflexivos. À vista disso, ele está permanentemente sendo utilizado como uma forma de transmitir ideologias.

Essa característica da Arte, que transforma o coletivo e que colabora com o processo de ensino e aprendizagem, é o fator que mais abrilhanta os olhos de professores e professoras nas escolas.

A maioria de nós, em algum momento, já se deparou com o teatro sendo utilizado como um mecanismo de passar informações. Por certo, quem nunca viu uma encenação sobre trânsito para nos ensinar como nos comportar nesse ambiente? Quem nunca se deparou com uma encenação sobre a família sagrada cristã para que aprendêssemos sobre o nascimento de Cristo? O teatro sempre serviu e segue servindo como um recurso possível para transmitir crenças e ideias. Dessa maneira, Desgranges pontua que

tornou-se bastante comum o teatro ser apontado enquanto valioso aliado da educação, a frequentação a espetáculos ser indicada, recomendada como relevante experiência pedagógica. Este valor educacional intrínseco ao ato de assistir a uma encenação teatral, contudo, tem sido definido, por vezes, de maneira um tanto vaga, apoiada em chavões do tipo: teatro é cultura. Outras vezes, percebido de uma maneira um pouco reducionista, enfatizando somente as suas possibilidades didáticas de transmissão de informação e conteúdos disciplinares, de afirmação de uma determinada conduta moral (DESGRANGES, 2005, p. 3).

É na contramão desse constructo, da lógica da instrumentalização da linguagem teatral pelas escolas, que se predispõe essa análise.

Já vimos no capítulo três dessa dissertação, o importante estudo que André (2007) faz sobre a necessidade do ensino do teatro nas escolas, por este gerar conhecimento a partir das experiências. Sobre a dicotomia de que “arte na educação deixa de produzir inventos” (ANDRÉ, 2007, p. 93), a autora salienta que:

é preciso repensar as relações entre educação e arte no ambiente escolar, esta última diferenciada da lógica dos projetos pedagógicos, para que o ensino de artes seja um espaço de acesso aos modos operativos da arte com o propósito de garantir a possibilidade da experiência do êxtase e da multiplicidade cultural. Para que isso aconteça, é necessário que a arte conquiste um espaço no ambiente escolar onde a arte possa produzir esse êxtase. O ambiente escolar é o lugar próprio da educação e para que a arte possa ser exercida com propriedade nesse lugar que não está apropriado a ela mas a um outro, é preciso que haja um movimento de interação entre educação e arte. Mas para que se provoque este movimento, é preciso uma

atitude docente, principalmente por parte dos professores de artes, que os transformem em agentes culturais do ambiente escolar (ANDRÉ, 2007, p. 93).

Ao destacar que a escola é um lugar que não está apropriado à Arte, ela chama atenção para o fato de que como ainda hoje, nós professores e professoras de Arte encontramos diversos obstáculos para inserirmos no ambiente escolar certas discussões e práticas artísticas. De fato, não é raro o olhar rígido com o qual a escola, por vezes, lança sobre a Arte. Assim, é de nossa competência, principalmente, transformar o ambiente escolar em um espaço propício para ações culturais.

No que tange ao ensino do teatro, é perceptível que o lugar permitido à linguagem nas escolas, é sempre o de promover o contato social, difundir informações do que atuar artisticamente ou, de fato, utilizar o teatro como potente ferramenta para processos críticos e reflexivos, no sentido de os educandos serem capazes de, por si só, construir hipóteses que transformem suas realidades.

Ao contrário disso, o que se tem é um ensino de arte que está mais preocupado com questões secundárias do que, verdadeiramente, uma educação que proporcione uma experiência artística significativa. Em sua maioria, os projetos pedagógicos são acompanhados de objetivos que não estão relacionados diretamente com o fazer artístico, mas com efeitos do tipo: desenvolver o senso de responsabilidade, respeitar as diferenças e aprender a trabalhar em coletivo.

Na mesma direção desses efeitos, temos também a reputação de que as aulas de artes, quando práticas, causam perturbação e bagunça, atrapalham as aulas dos demais componentes curriculares, e contam com o subjugo de questões religiosas, culturais e da própria gestão, que normatiza e tenta instruir o que é e o que não é arte. Conseqüentemente, a arte nas escolas se torna mais um instrumento regulador.

No entanto, a atividade artística pode e deve proporcionar experiências em outros lugares e dar outros significados. Para isso, é necessário que se tenha nos ambientes escolares ações culturais que se aproximem das realidades dos educandos, e que os professores e professoras se tornem agentes culturais transformadores.

Nesse sentido, a ação educativa e transgressora da arte nos leva a uma dimensão política, que a própria escola não está preparada e em razão disso se amedronta em permitir a presença da arte como ela é: provocativa, questionadora e indisciplinar. Diante do exposto, é fácil compreendermos que a escola passa por um processo de controle, pois, “domar a escola

implica governar seu caráter democrático, público e renovador” (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 105).

Outra variável utilizada para limitar ações culturais dentro das escolas, é a de diminuir a autonomia docente, numa tentativa de domesticar os professores e professoras e, por conseguinte, domesticar as suas práticas. Masschelein e Simons (2018) também chamam atenção para este fator, pois:

[...] não é surpresa que tanto a escola quanto o professor tenham sido confrontados desde o início com tentativas de domá-los. E, também nesse caso, podemos falar de uma estratégia global. Essa estratégia consistia e consiste em neutralizar ou “profissionalizar” a dupla relação de amor, ou em transformá-la em uma relação de obediência, como na era moderna - isto é, transformando um escravo liberto em escravo real (o funcionário público-escravo do Estado, o escravo da fé da religião, o escravo doméstico da economia) - ou em transformá-la em uma relação contratual, como acontece cada vez mais hoje em dia - ou seja, transformando o escravo liberto em um serviço profissional ou um “flexível” empregado autônomo e pessoa empreendedora (MASSCHELEIN; SIMONS, 2018, p. 136).

Essas, portanto, são as diversas pedras que encontramos no meio do caminho, as diversas formas de tentar domar e dizer o que é considerado aceitável.

A ação cultural nas escolas possui inúmeras opções de atividades que podem ser desenvolvidas, sendo indiscutível a sua importância nos processos de produção, fruição e recepção no âmbito dessas instituições. Portanto, pensar em ações culturais voltadas para o teatro nos espaços de ensino formais, atualmente – visto que esses espaços estão sob eterna vigilância –, acarreta na reflexão de se fazer aproximações entre a sociedade e a arte.

Para Teixeira Coelho, “ação cultural é uma coisa, ação educativa, outra” (COELHO, 2001, p. 28), na medida em que a ação cultural promove o resgate da cultura brasileira colocando a arte a serviço da educação. Desse modo, devemos criar ações culturais para que os estudantes possam assumir o papel de sujeitos da cultura – ou seja, daqueles que fazem. Com isso, as ações culturais num contexto escolar devem apontar no horizonte novas possibilidades de investigação para os educandos através da arte, pois, segundo o autor:

A ação cultural tem sua fonte, seu campo e seus instrumentos na produção simbólica de um grupo. E entre as formas do imaginário que a constituem, as da arte - ao lado de práticas culturais leigas, mítico-religiosa, etc. - são privilegiadas, por mais que se diga o contrário. O trabalho com uma modalidade artística em particular pode até não ser do interesse de uma ação cultural específica. Mas o que é vital à uma ação cultural é a operação com os princípios da prática em arte (COELHO, 2001, p. 33).

Partindo do princípio que as quatro linguagens artísticas do componente curricular para a BNCC são vistas como unidades temáticas, o que reforça o pensamento de dependência entre elas e a problemática da polivalência, não se percebe possibilidades de um mergulho

mais aprofundado nas linguagens artísticas que desemboquem em ações culturais concretas nas escolas. O que há no documento são propostas de ações educativas, que possuem seu valor, decerto, mas não acrescentam no debate de ações que visem uma continuidade e um aprofundamento nos elementos constitutivos das linguagens. Assim, “um processo de ação cultural resume-se na criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos - sujeitos da cultura, não seus objetos” (COELHO, 2001, p. 14).

Logo, para haver uma ação cultural atrelada ao componente curricular de Arte, é necessário haver projetos que prospectem a integração da comunidade escolar aos bens culturais. Desse modo, a ação cultural se realiza a partir dos princípios da prática da Arte com o enfoque ao conceito de cultura. Com isso, estas propostas podem levar para a escola e aos educandos experiências de aprendizagens verdadeiramente significativas.

5.2 Festival Maranhense de Teatro Estudantil: a memória construída/em construção

A memória para Halbwachs (1990) é um quadro abstrato, que à primeira vista sempre parece não fazer sentido, especialmente, se você não tiver aprendido os códigos linguísticos de como ler as formas distorcidas dessa estética. As linhas, os pontos e as diversas cores juntas numa ordem desorganizada e não figurativa muitas vezes podem desestimular aqueles que não possuem esses instrumentos de leitura.

Ao criar a categoria de análise da memória coletiva, Halbwachs (1990) coloca em evidência que o fenômeno das lembranças não pode ser estudado se não levarmos em consideração os contextos sociais. Nesta categoria, a memória deixa o campo individual de estar ligada apenas às memórias de um indivíduo e começa a pertencer, da mesma maneira, aos grupos sociais. Sendo assim, a memória é sempre construída em grupo, pois

é o grupo visto de dentro, e durante um período que não ultrapassa a duração média da vida humana, que lhe é, frequentemente, bem inferior. Ela apresenta ao grupo um quadro de si mesmo que, sem dúvida, se desenrola no tempo, já que se trata de seu passado, mas de tal maneira que ele se reconhece sempre dentro dessas imagens sucessivas. A memória coletiva é um quadro de analogias, e é natural que ela se convença que o grupo permanece, e permaneceu o mesmo, porque ela fixa sua atenção sobre o grupo, e o que mudou, foram as relações ou contatos do grupo com os outros. Uma vez que o grupo é sempre o mesmo, é preciso que as mudanças sejam aparentes: as mudanças, isto é, os acontecimentos que se produziram dentro do grupo, se resolvem elas mesmas em similitudes, já que parecem ter como papel desenvolver sob diversos aspectos um conteúdo idêntico, quer dizer, os diversos traços fundamentais do próprio grupo (HALBWACHS, 1990, p. 88).

Diante disso, podemos compreender que a memória de um dado fenômeno é sempre compartilhada, uma memória coletiva.

O campo da pesquisa em histórias orais e das memórias coletivas, por vezes nos trazem gratas surpresas. Com o FEMATE não foi diferente, embora, por vezes também, tenham aparecido lacunas nas narrativas dos participantes. Lacunas como datas, nomes de pessoas e nomes de lugares, que acontecem em razão da nossa memória ser falha e estar fadada a perder determinados registros, com o somar dos anos. O mesmo acontece com registros materiais, como fotografias, relatórios anuais, programações e listas que organizavam nomes e categorias de premiações. O tempo, nesse sentido, exerce a função de carrasco.

A história do FEMATE não começa no ano de 1996, data em que acontece a sua primeira edição e precede até a criação do CACEM. Sua origem, por certo, está guardada nos poucos registros arquivados na escola e na memória dos primeiros participantes desta pesquisa, os irmãos e professores Maria Helena Borralho¹² e Tácito Borralho¹³.

O FEMATE, nasce pelas mãos da professora Maria Helena Borralho, quando ainda estava ligada à Secretaria de Educação e Cultura do município de São Luís em 1992. Inicialmente, o evento era no formato de mostra entre as escolas, recebendo o nome de Festival Interescolar de Teatro do Município. De acordo com Maria Helena Borralho, em entrevista, o Festival nasce a partir do seguinte contexto:

Foi porque nas escolas do município todos os anos tinham feira no encerramento do ano letivo, tinha feira de artes e ciências, aí como eu via que tinha as apresentações de teatro, boas mesmo, textos escritos pelos alunos e quem dirigia esses espetáculos eram os professores de português na época, e eu pensei: todos os anos tem isso, eu era na época diretora do Departamento de Cultura do Município na administração de Jackson Lago e todos os anos a gente fazia esses festivais, fazíamos em cada escola diferente, de um ano para o outro (MARIA HELENA BORRALHO).

Logo, com o objetivo de compartilhar as apresentações teatrais feitas pelos alunos e alunas do ensino fundamental, orientadas pelos professores de português durante as feiras de finais de ano, é que surge o desejo de organizar o I Festival Interescolar de Teatro do Município (FESITEM), no ano de 1992. Nos anos seguintes, como demonstram as programações impressas do II e III FESITEM, este festival sai das escolas e começa a ocupar espaços mais parecidos com a caixa cênica.

¹² Graduada em Filosofia e professora aposentada pela Secretaria Estadual de Educação - SEDUC MA.

¹³ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Mestre em Artes ECA-USP. Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da UFMA E e Diretor Artístico da COTEATRO.

Figura 1 - Programações impressas do II e III FESITEM, anos de 1993 e 1994 respectivamente.



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (1993; 1994).

O FESITEM tem uma história curta, de apenas quatro anos, pois a professora Maria Helena Borralho foi convocada para a Secretaria de Estado da Cultura, e com sua saída da Secretaria de Educação e Cultura do Município, o projeto chegou ao fim.

Em 1995/96, o professor Tácito Borralho foi convidado pela professora Nerine Lobão para compor o quadro de Assessoria da Coordenação de Ação e Difusão Cultural vinculada à Secretaria de Estado da Cultura. Uma das ações desta coordenação foi traçar um plano para os setores de turismo e cultura. É a partir desse momento, que nasce a trajetória do FEMATE. Segundo Tácito Borralho, o surgimento se deu de maneira a continuar o trabalho feito pela professora Maria Helena Borralho, ao fato que ele relata:

Então...ele tem esse período aí que lhe interessa... quando eu saí da educação do Estado, Maria Helena era do município e foi para cultura que eu a levei também, trouxemos também o festival, mas foi dentro de uma programação. Eu era da Assessoria que Nerine me colocou, aí nós criamos um plano de turismo cultural, e dentro do plano de turismo cultural a gente absorveu o projeto do município que Maria Helena não estava mais no município, nós retomamos o festival de teatro estudantil, aí a gente abriu para o ensino médio. Então foi daí, do Estado quando eu já era, hoje é Superintendência, no meu tempo não era, era Coordenação de Ação e Difusão Cultural. Então, a gente começou a trabalhar para se apropriar daquele prédio que hoje é o Teatro João do Vale e lá a gente começou a fazer o festival, ali, todo feito artesanalmente (TÁCITO BORRALHO).

Como exposto, podemos entender que o FEMATE, ou o protótipo dele, nasce a partir de um desejo inocente de fazer com que os alunos apresentassem entre si, os seus trabalhos teatrais de finais de ano. Sem, contudo, haver objetivos mais específicos atrelados ao ensino da arte.

Quando os professores Maria Helena Borralho e Tácito Borralho ingressam para a Secretaria de Estado da Cultura, o professor Tácito Borralho coordena a reforma do Espaço Cultural João do Vale¹⁴ e com a experiência do FESITEM ficou mais fácil desenvolver o projeto do FEMATE, é o que diz Maria Helena Borralho:

[...] quando eu fiz o concurso para Secretaria de Estado da Cultura eu conversei com Tácito e disse, dei essa ideia porque eu via muitos trabalhos bem feitos pelos alunos e que eles se interessavam muito e o professor também, não só o professor como a orientadora pedagógica da escola, então eu conversei com ele disse: Tácito por que que a gente não faz um festival de teatro para alunos de primeiro e segundo grau aqui no Estado? Por que a comunidade escolar ela ia aceitar, aí o primeiro momento ele disse tá bom vamos fazer esse festival, foi aí que fez o projeto, né?! (MARIA HELENA BORRALHO).

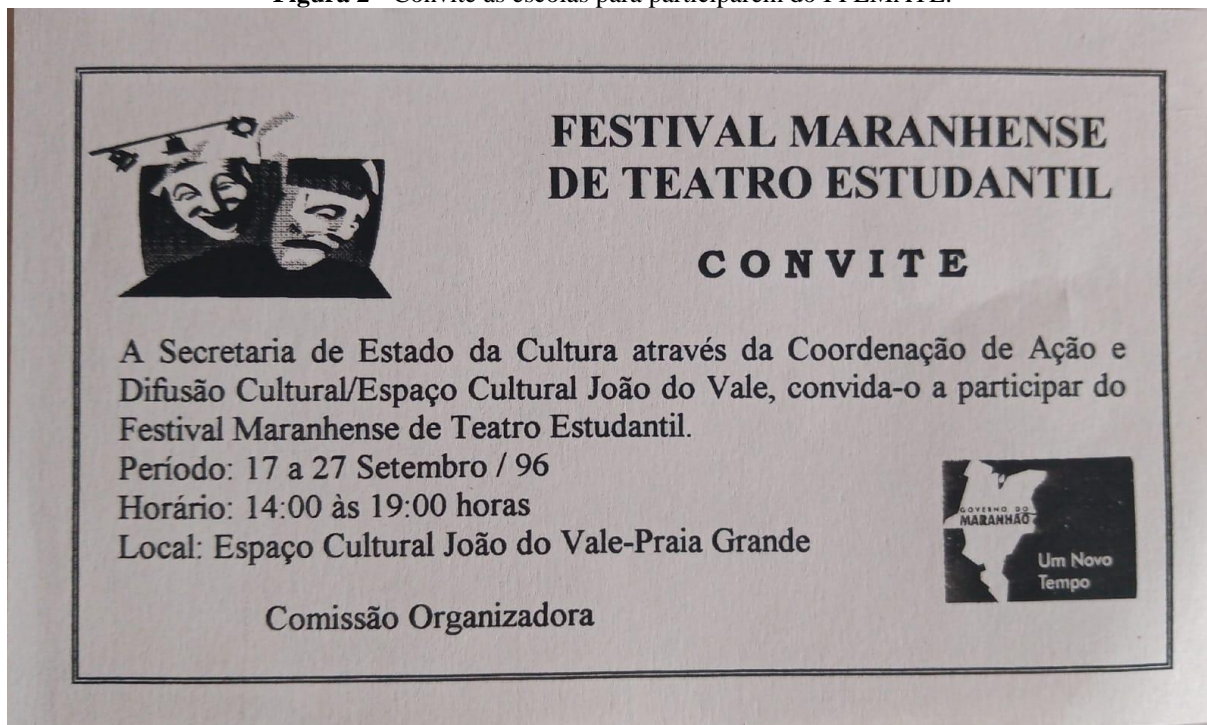
Como a idealizadora do projeto do FESITEM não estava mais atrelada à Secretaria de Educação e Cultura do Município, esta leva o projeto para a Secretaria de Cultura do Estado e lá dão continuidade ao projeto, com nome e proposta diferentes. O FESITEM contava com a participação de alunos e alunas apenas do ensino fundamental, na transferência do Município para o Estado, a professora Maria Helena Borralho propõe alargar os segmentos da educação básica, inserindo a participação de escolas, alunos e alunas do ensino médio.

Para que as escolas tivessem conhecimento do projeto – o qual passou a contar com novos objetivos mais ligados ao ensino da arte, ainda que de maneira inconsciente –, a professora Maria Helena Borralho, em um contato mais direto, começou a ligar para as escolas informando que a partir daquele ano (1996) as inscrições seriam abertas para o público de todo ensino básico, recebendo as propostas do ensino fundamental e ensino médio. Para tal ocasião, como explica Maria Helena Borralho, além das ligações para as escolas, os convites contaram com a confecção de materiais impressos (ver Figura 2) – chamados pela entrevistada de “fichinhas” –, que ajudaram a organizar a realização do festival.

Nós já tínhamos a ideia toda planejada do festival, eu comecei a ligar para as escolas falando sobre o festival, a direção das escolas ficaram interessadas e eu mandei uma fichinha, a gente fez uma fichinha muito simples, e eu lá no teatro, lá no Espaço Cultural João do Vale fazia as inscrições (MARIA HELENA BORRALHO).

¹⁴ O Espaço Cultural João do Vale era o nome dado ao espaço que hoje é o Teatro João do Vale.

Figura 2 - Convite às escolas para participarem do I FEMATE.



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM, 2021.

Assim o FEMATE surge como uma proposta de proporcionar aos alunos e alunas a experiência com o fazer teatral e a oportunidade de se apresentar em um teatro. Inicialmente, nas suas primeiras versões ligadas ao município de São Luís, verificamos que esta experiência estava mais voltada com o ato de fazer os alunos e alunas experimentarem a troca entre uma escola e outra. Com a nova fase, o Festival ganhou um novo significado e com isso começou a construir um pensamento de formação de público, assim explicita Tácito Borralho:

Olha tem uma coisa fundamental [...], fizemos cartas para as escolas, houve uma aquiescência e a coisa foi crescendo, agora, o importante, como que surgiu? qual foi o objetivo?...não foi estruturado, esse festival que tu estas falando, é o festival de teatro estudantil que já era coordenado pela cultura e que tinha abrangência principalmente com a Secretaria de Educação, por que as escolas eram da educação mas o que é muito importante, é que a gente, assim, ele foi estruturado dentro de um programa que era de expansão cultural, de difusão cultural que era minha coordenação na época, então a gente queria fazer uma difusão cultural a partir de uma formação de infância e juventude, por que a gente acreditava, e o resultado tá na cara, que você se você não tivesse um fomento na infância, na adolescência, na juventude não adiantava (TÁCITO BORRALHO).

De acordo com Tácito Borralho, o FEMATE se reestrutura para estar a serviço de um programa¹⁵ maior que visava a formação de um público frequentador de teatro e se “justificava em se fazer um trabalho de difusão, uma expansão real e não só fomentar a cultura, mas simplesmente a tentativa de formar cidadãos críticos e com uma visão estética mais ou menos elaborada” (TÁCITO BORRALHO).

Os professores Maria Helena Borralho e Tácito Borralho compartilhavam a mesma expectativa em relação à aceitação por parte do governo e a difusão da Arte. Além dessas principais preocupações, estes também questionavam a forma como os professores enxergariam a iniciativa, pois acreditavam que ao plantar a sementinha, os docentes dariam continuidade ao trabalho de proporcionar experiências artísticas aos alunos através da linguagem teatral. Dessa forma, o contexto da plateia do FEMATE em seus anos iniciais se deu pela presença forte da própria comunidade escolar, tanto da rede pública, quanto da rede particular.

Adentrando as camadas mais estruturadas e de produção do FEMATE, quando perguntado aos professores Maria Helena Borralho e Tácito Borralho sobre como funcionava o apoio da Secretaria de Cultura ao projeto, na época que eles tiveram à frente da iniciativa, ambos foram categóricos em dizer:

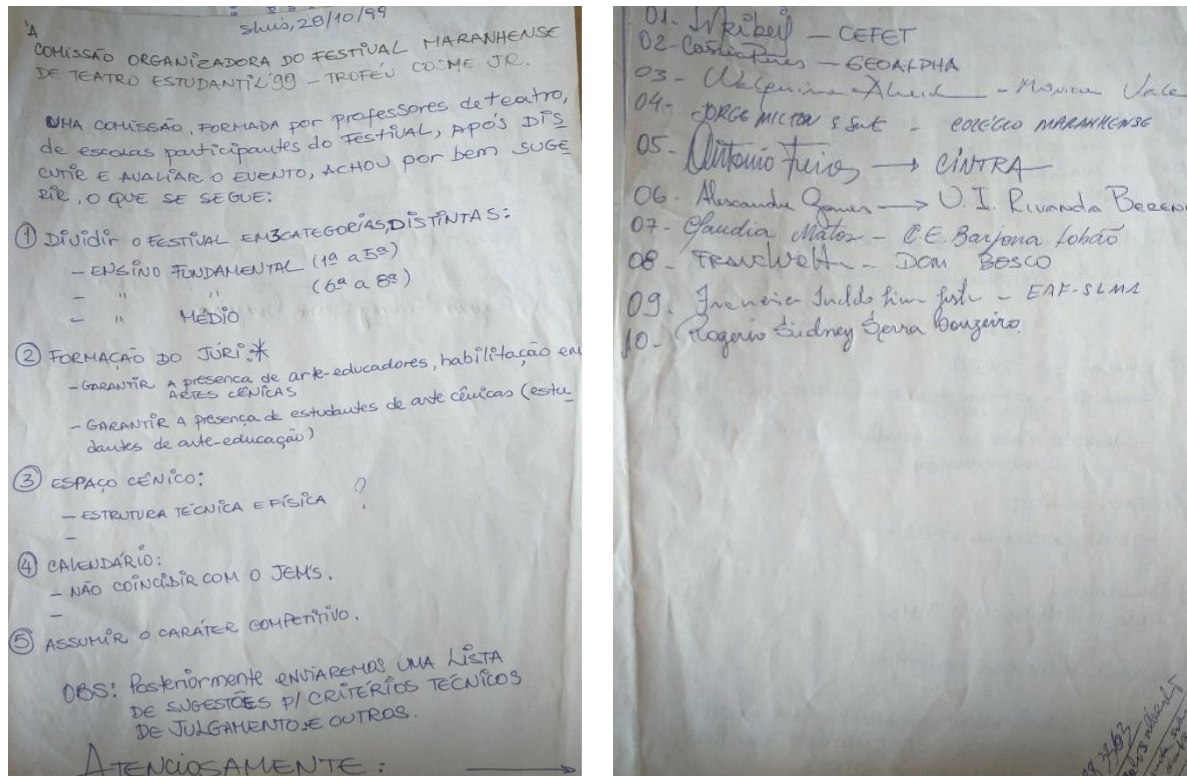
Apoio? O Estado criou, a gente era o Estado! Nós criamos! Nesse período, quem administrava o Estado, quem governava, quem gestava, quem fazia o que quisesse em termos de comando, tinha noção do valor da Arte, do valor da cultura, essa que é a verdade, então não precisava de um apoio, nós éramos os criadores, apoiadores, investidores, era o Estado quem fazia isso, quem comandava isso (TÁCITO BORRALHO).

Tácito Borralho deixa claro que o Estado apoiava inteiramente o projeto. Nesses primeiros anos de Festival, o mesmo contava com um orçamento para a confecção de cartazes de divulgação, camisas para todos os participantes (alunos, professores, equipe de produção do evento), crachás de identificação para alunos e professores que fossem apresentar e certificados de participação. Dessa forma, era um projeto que já estava incluso no orçamento anual da Secretaria de Cultura.

Em 1999, uma comissão formada por professores participantes do FEMATE, após discutirem sobre tal projeto, propuseram as seguintes mudanças, que estão estabelecidas até os dias atuais:

¹⁵ O nome do programa era Turismo Cultural, encabeçado pelo professor Tácito Borralho, existiam diversas outras ações, o FEMATE era uma delas.

Figura 3 - Documentos abaixo assinados por professores participantes do FEMATE solicitando mudanças.



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (1999).

Tabela 2 - Transcrição das sugestões dos professores/professoras para mudanças no FEMATE (1999).

São Luís - 28/10/1999	Nomes abaixo assinados e suas respectivas escolas de atuação
<p>À Comissão Organizadora do Festival Maranhense de Teatro Estudantil - Troféu Cosme Junior.</p>	<p>1. Lio Ribeiro - CEFET</p>
<p>Uma comissão, formada por professores de teatro, de escolas participantes do Festival, após discutir e avaliar o evento, achou por bem sugerir, o que se segue:</p>	<p>2. Cássia Pires - Geolpha</p>
<p>1 - Dividir o Festival em categorias distintas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ensino Fundamental (1ª a 5ª) - Ensino Fundamental (6ª a 8ª) - Ensino Médio 	<p>3. Walquíria Almeida - Mônica Vale</p>
<p>2 - Formação do Júri:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Garantir a presença de arte-educadores, habilitação em artes cênicas - Garantir a presença de estudantes de 	<p>4. Jorge Milton - Colégio Maranhense</p>
	<p>5. Antonio Freire - CINTRA</p>
	<p>6. Alexandre Gomes - U.I Rivanda Berenice</p>
	<p>7. Claudia Matos - C.E Barjonas Lobão</p>
	<p>8. Franklin Neto - Dom Bosco</p>
	<p>9. Francisco Inaldo Lisboa - EAF-SLMA</p>
	<p>10. Rogério Sidney Serra Louzeiro</p>

<p>artes (estudantes de arte-educação)</p> <p>3 - Espaço cênico:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Estrutura técnica e física - <p>4 - Calendário:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Não coincidir com o JEM's¹⁶ - <p>5 - Assumir o caráter competitivo:</p> <p>OBS: Posteriormente enviaremos uma lista de sugestões para critérios técnicos de julgamento e outros.</p>	
--	--

Fonte: Elaborado pela autora (2021) a partir de acervo da biblioteca do CACEM (1999).

O caráter competitivo adotado pelo FEMATE de maneira efetiva, tem início no ano 2000 a partir da solicitação dos próprios professores que participavam do Festival, se mantendo até os dias atuais. Para a professora Ivoni Araujo¹⁷, que está na coordenação do FEMATE desde 2004, essa característica se sustenta ao longo dos anos, porquê:

Eu acho que mais no sentido de motivar as escolas, motivar a direção das escolas, porque a gente sabe que sempre foi uma dificuldade a direção liberar os alunos e o professor de teatro para ensaiarem uma peça, a gente sabe que nesse sentido eles achavam que os alunos, as crianças, estavam perdendo tempo. É uma coisa de valorização mesmo, então, eu acredito que essa coisa da competitividade surgiu por conta disso, e isso eu tenho quase certeza que foi verdade porque quantas vezes eu não vi diretores aí de escolas particulares gritando na plateia, por que os seus alunos, a sua escola tinha levado um troféu, porque na verdade o troféu, as escolas se sentem assim, privilegiadas quando recebem um troféu, né? (IVONI ARAÚJO).

Chamamos a atenção para o fato de que o caráter competitivo do FEMATE foi um dos disparadores para esta pesquisa, pois, o questionamento que fizemos é como se integraliza escolas através de uma mostra escolar com esse critério? Não temos a intenção de sentenciar se o formato adotado está certo ou errado, mas de compreender o porquê esse formato ainda se mantém. Nesse sentido, compreendemos que o formato adotado, partiu dos próprios professores/professoras participantes, na intenção de validar os trabalhos desenvolvidos na

¹⁶ Jogos Escolares Maranhenses - Competições esportivas entre escolas mantido pela Secretaria de Esporte e Lazer do Estado.

¹⁷ Graduada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas. Especialista em Gestão Escolar. Exerce a função de Coordenadora Pedagógica no Centro de Artes Cênicas do Maranhão - CACEM.

escola durante o ano, o que nos faz refletir sobre o lugar de importância que o ensino de Arte/Teatro ocupa nas propostas curriculares.

Dessa forma, uma mostra competitiva se justifica, uma vez que os conhecimentos gerados a partir da experimentação em teatro não têm valor em si mesmo, o que tem significado de valor é a materialização do trabalho por meio das premiações. É o reforço da velha concepção de que para haver aprendizagem, é preciso gerar produtos.

E ainda, o formato se mantém por que a Comissão Organizadora do FEMATE entende o mecanismo como forma de barganhar o interesse das escolas pelo Festival. Desse modo, as categorias de premiação estão distribuídas da seguinte maneira:

- a. Troféu Cosme Junior¹⁸ de Melhor espetáculo - 1º, 2º e 3º lugar;
- b. Melhor Ator;
- c. Melhor Atriz;
- d. Ator Revelação;
- e. Atriz Revelação;
- f. Melhor Cenário;
- g. Melhor Figurino;
- h. Melhor Diretor.

¹⁸ Cosme de Carvalho Junior foi ator, professor e jornalista. Recebeu em 1977 indicação para o prêmio Mambembe/Rio de Janeiro como revelação de ator pela sua atuação em Tempo de Espera, de Aldo Leite. É celebrado como um dos grandes atores do teatro maranhense.

Figura 4 - Troféus Cosme Junior concedidos na premiação do FEMATE (2007).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2007).

Figura 5 - Escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles sendo premiada em diversas categorias no FEMATE - Peça "Oração para um pé-de-chinelo", de Plínio Marcos. Categoria Ensino Médio: Melhor Espetáculo 1º lugar, Melhor Diretor, Atriz Revelação, Ator Revelação e Melhor Figurino (2005).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2005).

Figura 6 - Professor Luís Antonio Freire sendo premiado na Categoria Ensino Médio como Melhor Diretor pela escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles - Peça: A semente, de Gianfrancesco Guarnieri (2007).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2007).

Figura 7 - A aluna-atriz Priscilla Carvalho recebendo o prêmio de Atriz Revelação. Categoria Ensino Médio - Escola C.E.M Profº Mário Martins Meireles - Peça: A semente, de Gianfrancesco Guarnieri - Professor-Diretor: Luís Antonio Freire (2007).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2007).

Com as imagens acima, ilustrando os momentos de premiações, podemos observar que esta característica se transformou, ao longo dos anos, como algo que proporciona visibilidade ao trabalho do professor/professora de teatro dentro das escolas. E, a partir das premiações nas categorias de melhor ator, melhor atriz, ator revelação e atriz

revelação, os/as alunos-atores/alunas-atrizes que se destacam nessas categorias são premiados também com bolsas de estudos para o curso profissionalizante de ator/atriz no CACEM.

Desse modo, observamos que a continuidade do caráter competitivo no FEMATE tem um objetivo bastante definido, assim como explicita Ivoni Araújo:

os prêmios de melhor ator, melhor atriz, ator revelação e atriz revelação são aqueles alunos que a gente percebeu que se destacam, então, é uma forma de motivar e incentivar para que eles não parem ali, porque, geralmente, se ele é do ensino médio às vezes ele para bem ali, ele não quer mais saber de teatro, então, dar a oportunidade do aluno dar continuidade no fazer teatral, agora, assim, antes essa bolsa tinha um... não é que era um valor, não sei como é que eu vou te dizer isso, porque ainda na tua época, por exemplo, tinha uma taxa que tu pagava, tu pagava uma taxa semestral. A partir do ano, eu acho que foi do ano de 2019... 2018/2019 por aí, eu acho, não se paga mais taxa nenhuma, nem a pequena taxa de inscrição que tinha na época, com a bolsa o aluno que era do Festival não pagava nada. Lembrando que essa premiação, essa bolsa não é dada para o fundamental é dado apenas para o ensino médio (IVONI ARAÚJO).

Nesse depoimento da professora Ivoni Araújo, fica evidente os porquês de ainda o FEMATE manter o caráter competitivo. O intuito é que os alunos/alunas deem prosseguimento nos estudos em teatro, pois, como bem a professora Ivoni Araújo descreve, muitos deles/delas encerram suas experiências com o teatro assim que acabam o ensino médio.

Outra questão bastante debatida quando se pensa no Festival é a formação de público. Vimos durante a análise dos documentos e das primeiras entrevistas, com os professores Tácito Borralho e Maria Helena Borralho, que inicialmente, ainda no FESITEM, um dos principais objetivos era o de proporcionar um intercâmbio entre as escolas e dar visibilidade aos trabalhos dos alunos produzidos aos finais de ano. Com o tempo, essas justificativas foram ganhando formas mais relacionadas com o ensino da arte de maneira geral.

A virada de conceito aconteceu em 1998 quando o Festival já se constituía como FEMATE. Neste ano, como demonstrado por meio de documentos oficiais, a preocupação do Festival não era mais apenas com o intercâmbio entre as escolas, mas de formar um público frequentador para a linguagem teatral. Dessa forma, observamos o seguinte documento:

Figura 8 - Ordem de serviço da Secretaria da Cultura referente ao FEMATE (1998).

GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO - SIAFEN/PRODUCAO/98----- (SIAFEN98-COMPI)--
 15/01/98 14:57 USUARIO : KELCIO
 PAGINA : 1

ORGAO : 14000 SECRETARIA DA CULTURA
 PLANO INTERNO : EVJOAOVALE

TITULO : CUSTOS DE EV. CULT. A CARGO DO E.C.J. DO VALE
 OBJETIVO : ESTIMULAR A FORMACAO DE PLATEIAS, DIFUNDIR A MUSICA POPULAR
 MARANHENSE E REALIZAR INTERCAMBIO CULTURAL COM AS ESCOLAS PU
 Blicas.

UO : 14101 - SECRETARIA DA CULTURA

PT : 00048024723280000
 DESENVOLVIMENTO E APOIO A PRODUCAO CULTURAL

PTRES : 142328

PF1-AJUDA PF3-SAI PF12=RETORNA

Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (1998).

Tendo em vista o novo conceito, a formação de plateia passou a ser o principal objetivo do FEMATE e durante muitos anos a dinâmica funcionava da seguinte maneira:

Algumas escolas no dia das suas apresentações, eles levavam também público da própria escola para assistir o seu espetáculo e também eles assistiam os outros espetáculos, ficavam por exemplo, à tarde, ficavam a tarde todinha assistindo os outros espetáculos, então tinha uma plateia boa (MARIA HELENA BORRALHO).

A partir da afirmativa da professora Maria Helena Borralho, conclui-se que, primordialmente, a plateia do FEMATE era formada pelas próprias escolas que se apresentavam durante a mostra. Dessa forma, com os registros de imagem abaixo (ver figuras 09 e 10) fica evidenciado que durante alguns anos a dinâmica permaneceu de casa lotada.

Figura 9 - Plateia do X FEMATE (2005).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2005).

Figura 10 - Plateia do X FEMATE (2006).



Fonte: Acervo da biblioteca do CACEM (2006).

No entanto, com o passar dos anos, verificou-se por meio dos registros, das entrevistas e dos grupos focais com os professores-diretores e professoras-diretoras, uma certa diminuição da presença do público. Pois, o acesso físico que “preserva a ideia de permitir a ida do público até o local de apresentação, além da disponibilização de recursos financeiros e operacionais para que isso aconteça” (OLIVEIRA, 2011b, p. 35) começa a perder força.

À vista dessa assertiva, constata-se que a perda da força do FEMATE e de sua capacidade de lotar a plateia como nos anos iniciais advém de uma questão de extrema importância: o investimento em políticas públicas de cultura para a educação. Isto é, o olhar para a educação como um campo de potencial fomento para a cultura. Esse debate, levantado em páginas anteriores, traz a esta investigação, a reflexão do quão necessários são os projetos voltados para a cultura que estejam atrelados ao incentivo à educação.

A falta de recursos para a realização do FEMATE fica evidente no relato da professora Ivoni Araújo:

No princípio a gente tinha um pouco mais de condições financeiras, né? A proposta financeira era mais enriquecida, a gente sempre foi muito livre para escolher por exemplo, a Comissão Julgadora que sempre teve um pagamento diferenciado porque eles sempre ficam do primeiro dia até o último dia, o dia inteiro quando o festival era o dia inteiro. Então, tinha recurso para pagar a Comissão Julgadora, tinha recurso para fazer folheteria, camisas, enfim recursos para o FEMATE. Nós captávamos esse recurso, nós éramos livres para colocarmos em prática aquilo que tínhamos pedido no projeto, então a maior diferença que eu percebo hoje não é nem nessa questão do fazer o FEMATE, de executar o FEMATE, mas na questão de recurso mesmo, hoje a gente têm feito com poucos recursos e vou te dizer mais, nós enquanto coordenação, direção do FEMATE, eu queria colocar aqui o nome do professor Jarrão, professor Júlio César que foi uma pessoa que sempre esteve a frente esse tempo todo do FEMATE, e nós fizemos com todo gosto tanto na época que tínhamos os recursos, quanto hoje. De uns anos para cá, a gente não tem tido tantos recursos como naquela época mas nós não deixamos de fazer a Comissão Julgadora que antes era paga, já teve um período que a gente não teve como, não tivemos condições de pagar nem a Comissão Julgadora, mas os artistas, os professores, os arte-educadores, eles se colocavam à disposição. Tudo por conta de não deixar o FEMATE acabar, então a maior diferença daquela época para cá, é essa questão financeira (IVONI ARAÚJO).

O não investimento em uma ação cultural como o FEMATE, que proporciona experiências artísticas para vários sujeitos, tem inúmeros reflexos. O abandono dos professores/professoras e conseqüentemente de toda a comunidade escolar – visto que essas vinham a reboque das ações dos professores e professoras –, o afastamento total das escolas, o desinteresse dos estudantes, para citar apenas alguns. Esses fatores podem contribuir para a diminuição de espectadores em salas de teatro de modo geral, pois, a ação que fomenta e educa os espectadores não recebe investimentos.

A partir desse prisma, algumas perguntas surgem: por que não investir numa obra pronta que é o FEMATE? Por que não melhorar a forma como as escolas acessam o Festival? Por que não ampliar as ações do Festival, no sentido de ele se transformar em um espaço de formação continuada para os professores de Arte/Teatro e abrir rodas de conversas para os gestores escolares compreenderem o valor da arte na educação? Por que não se utilizar desse espaço para que atores profissionais e alunos/alunas gerem trocas de experiências, fortalecendo, assim, o saber adquirido do conhecimento empírico?

A memória descoberta do FEMATE por, até então, não ter tido pesquisas aprofundadas acerca do seu fazer, descortinou suas fragilidades e trouxe para este estudo questionamentos necessários para pensarmos a sua sistemática, mas igualmente, refletirmos sobre ações culturais sustentadas pelo Estado que possuam como fim a área educacional, corroborando com as práticas artísticas nas escolas.

Desse modo, a próxima seção se dedica a compreender a dinâmica do FEMATE partindo da percepção de seus principais personagens, dos professores-diretores, professoras-diretoras, alunos-atores e alunas-atrizes. Diante disso, buscamos entender qual a contribuição desse festival para o processo de ensino e aprendizagem em teatro e investigar o que fica/ficou de substrato para os indivíduos que passaram por ele, em relação ao teatro enquanto experiência artística e formação cultural.

5.3 A mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil: o olhar das coxias

Investigar a relação entre teatro e educação, na busca de encontrar linhas de convergências que tornem possível a ampliação do debate sobre o teatro como importante ferramenta educacional, trouxe para este estudo diversas problemáticas que o objeto em análise atravessa, tais como: a falta de investimento público para sua manutenção e, conseqüentemente, o declínio de sua potência formativa, se refletindo no afastamento dos professores-diretores/professoras-diretoras e no esvaziamento da plateia.

A dissertação das ideias e fundamentação dos argumentos nesta seção são construídos a partir das vozes dos participantes da pesquisa que integraram os grupos focais dos/das professores/professoras e dos/das alunos/alunas. O contato com os participantes da pesquisa foi executado a partir de conhecimentos prévios, com alguns nomes já conhecidos, e posteriormente, outros nomes foram surgindo. No entanto, não foram todas as pessoas contatadas que puderam e/ou quiseram contribuir com a pesquisa.

A intenção para o grupo focal dos alunos/alunas era a de que formássemos um grupo misto, porém, o grupo formou-se com indivíduos que hoje exercem a profissão de professor/professora de teatro. Com isso, acreditamos ser necessário apresentar seus nomes e profissões, conforme colocado em tabela abaixo:

Tabela 3 - Participantes dos grupos focais professores/professoras e alunos/alunas

Grupo Focal Professores/Professoras	
Cássia Pires	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Claudia Matos	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Haroldo Junior ¹⁹	Gestão de Turismo
Inaldo Lisboa	Licenciado em Letras
Jorge Milton	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Lio Ribeiro	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Luís Antonio Freire	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Sérgio Helal	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas
Wilson Chagas	Licenciado em Letras
Grupo Focal Alunos/Alunas	
Abimaelson Santos	Licenciado em Teatro
Aline Nascimento	Licenciada em Teatro
Gilberto Martins	Licenciado em Teatro
Jurandir Eduardo	Licenciado em Teatro
Rosana França	Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas

¹⁹ Haroldo Junior é um caso atípico, mas muito comum no FEMATE, à época de suas participações como professor-diretor ele ainda era estudante da escola. Ele encabeçou a direção do grupo de teatro e inscrevia os espetáculos como professor responsável.

Thaís Brito	Licenciada em Teatro
Teófila Lima	Licenciada em Teatro
Tereza Raquel Sousa	Licenciada em Teatro

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A história da educação em artes no século XX aponta que a aproximação de um processo prático de mediação entre obra e público está relacionado às artes visuais, tendo sido desenvolvidas neste mesmo século, diversas práticas de mediação em museus que alimentaram o conceito de mediação cultural. Mediante essas práticas, foram criados métodos utilizados nesta relação entre obra e público como ações educativas.

De acordo com a afirmação de Oliveira (2011a),

A partir destas experiências é que se localizam também as possibilidades de migrar a metodologia de mediação cultural em artes visuais para o teatro. Existem várias potencialidades desta mediação para a área teatral, pois, fala-se aqui de objetos estéticos e sua relação com o público, mas, é preciso verificar diferenças centrais (OLIVEIRA, 2011a, p. 7).

Perante essas conceituações e práticas de mediação cultural em torno de obras visuais, é que nasce o conceito de mediação teatral. Tanto a mediação em artes visuais quanto a mediação teatral visam o mesmo propósito: a formação de público “oferecendo-lhe a oportunidade de fruir uma obra de arte de forma consciente e autônoma, formando um hábito como em qualquer outra necessidade humana” (OLIVEIRA, 2011b, p. 35).

Para Desgranges (2008), a mediação teatral pode acontecer em dois aspectos. A primeira concepção está ligada ao acesso físico do espaço teatral e a segunda está ligada ao acesso linguístico. Logo, para este estudo se tornou necessário fazer a diferenciação do que é acesso físico e o que é acesso linguístico de modo a facilitar a nossa compreensão. Para tanto:

o acesso físico constitui-se na viabilização da ida do público ao teatro. Ou vice-versa, da ida do teatro até o público, ou seja, na difusão de espetáculos por regiões social e economicamente desfavorecidas. Assim, podemos considerar facilitação do acesso físico iniciativas como: promoção e barateamento dos ingressos[...] entre outros (DESGRANGES, 2008, p. 76).

O acesso linguístico, por sua vez,

opera nos terrenos da linguagem. E trata não apenas da promoção, do estímulo, mas especialmente da constituição do percurso relacional do espectador com a cena teatral, da conquista de sua autonomia crítica e criativa. Autonomia não apenas na concepção desta relação, na definição de um percurso próprio de aproximação com os elementos artísticos colocados em jogo e com os variados aspectos sensíveis e

reflexivos suscitados pela cena, mas também na constituição de critérios de interpretação (DESGRANGES, 2008, p. 76).

Com isso, chegamos à conclusão de que a mediação teatral que o FEMATE propõe aos seus espectadores, de modo geral, é o acesso físico ao espaço teatral. Trabalho que não possui demérito nenhum, pois conseguir sobreviver tantos anos desenvolvendo essa dinâmica é, de fato, uma conquista, sendo considerado como um projeto de formação de público, que possui como objetivo principal a ampliação de frequentadores de teatro, promovendo o hábito de ir ao teatro.

Assim, o FEMATE oferece aos seus participantes, espectadores e alunos/alunas-artistas, o acesso ao espaço teatral de maneira gratuita. Contudo, o acesso linguístico fica restrito ao ato de assistir às cenas, sem um perscrutar nos elementos da linguagem e sem promover um mecanismo de leitura das obras teatrais, ou seja, sem oportunizar ferramentas para a formação de critérios interpretativos da obra.

Ao chegarmos ao diagnóstico de acesso físico, conseguimos observar que este modelo tem perdido sua potência, cedendo o seu lugar para crises conceituais que não contribuem em sua renovação e se refletem no seu principal intento: a formação de público.

Anatol Rosenfeld (1993), em sua vasta escrita sobre o teatro brasileiro, aponta que desde os anos de 1970, a crise do teatro nacional está fincada na falta de público. Segundo o autor:

Fala-se atualmente com insistência de uma crise do teatro brasileiro. Empresários, diretores, autores, atores reúnem-se, debatem a crise, fazem levantamentos, analisam a situação, encontram-se assiduamente como o ministro de Educação e Cultura para apresentar reclamações, propostas, reivindicações, pedidos. A crise de que se fala quase exclusivamente é de público: uma encenação normal raramente consegue atrair, nos dias comuns, mais que cinquenta ou setenta espectadores, se é que consegue tanto (ROSENFELD, 1993, p. 43).

Com a assertiva de Rosenfeld (1993), verificamos que em épocas e contextos distintos, enfrentamos o mesmo problema. Inicialmente se pensou que a dificuldade estaria relacionada, exclusivamente, aos altos preços nos valores dos ingressos, e por esse motivo, diversas políticas públicas de diminuição de valores e até a gratuidade passaram a ser utilizadas como ferramentas para sanar esse problema. No entanto, como já vimos em Bourdieu (2007), essa questão possui raízes muito mais profundas.

Bourdieu (2007) chama a nossa atenção para as barreiras simbólicas nas quais os sujeitos não são capazes de, por meio dos símbolos, fazer a leitura de obras de arte,

relacionando a isso dois fatores importantes para esta análise: i) o nível escolar dos espectadores e ii) as condições sociais. A abordagem do autor determina, então, que o nível de instrução escolar é fator principal que indica a frequência do público em espaços culturais. Com isso, reafirmamos a potência das ações culturais como “possibilidades pedagógicas da experiência artística” (DESGRANGES, 2015, p. 17).

Para reiterar a potência pedagógica do FEMATE e contribuir para a problematização dessa experiência artística, destacamos as vozes daqueles que contribuem para o processo de ensino e aprendizagem nos chãos das escolas. As vozes dos professores-diretores e professoras-diretoras entram para a pesquisa no sentido de ampliar o olhar sobre esse Festival, no lugar daqueles que produzem obras e desenvolvem o fazer teatral no ambiente escolar.

Para tanto, foi formado um grupo focal composto pelos professores-diretores e professoras-diretoras, com o intuito de recolher dados qualitativos e gerar um debate acerca do FEMATE. Os critérios para a formação desse grupo se basearam, após a verificação das programações das 23 edições (ver Apêndice A), na escolha daqueles/daquelas que possuem uma vasta história junto ao Festival. O grupo focal dos professores e professoras contou com 13 participantes, divididos em três encontros on-line.

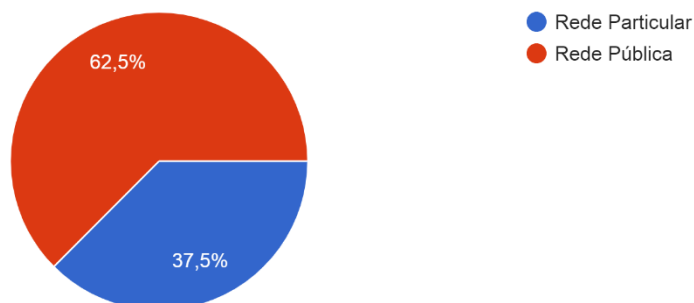
O objetivo do grupo focal está relacionado ao primeiro questionamento desta pesquisa, que visa compreender qual a contribuição do FEMATE para o processo de ensino e aprendizagem em teatro.

Tendo como tema principal a mediação teatral dentro desse Festival e sua ação formativa, no primeiro encontro foram feitas perguntas de cunho objetivo, de modo a buscar entender o contexto em que cada professor e professora está/estava inserido. Como demonstra o gráfico abaixo, em relação à primeira pergunta sobre as redes de ensino das escolas, verifica-se que 62,5% dos professores e professoras estão/estavam inseridos na rede pública de ensino, colocando as escolas públicas em um contexto de maior espaço na programação do FEMATE.

Gráfico 1 - Rede de ensino das escolas dos professores e professoras

A qual rede de ensino a escola em que você é/ era professor/ professora está/estava ligada?

8 respostas



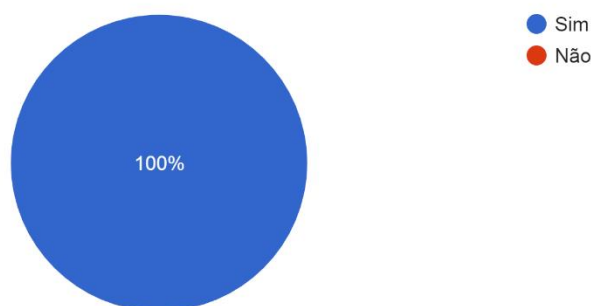
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Outra questão importante para a nossa compreensão em relação aos trabalhos desses professores e professoras nas escolas, foi saber se a direção das escolas apoiava o trabalho com os grupos de teatro. Desse modo, temos:

Gráfico 2 - Apoio da direção das escolas ao trabalho com os grupos de teatro

As escolas das quais você participou como professor-diretor/ professora-diretora no Festival Maranhense de Teatro Estudantil apoiava o grupo de teatro?

8 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Verificamos que 100% das escolas dos professores e professoras participantes da pesquisa recebia apoio da direção escolar para desenvolver seus trabalhos com o grupo de teatro e apoiava a participação no FEMATE. No entanto, ao perguntarmos aos professores/professoras se, após eles saírem das escolas nas quais desenvolviam o trabalho com o teatro em sua forma prática, estas continuaram a se inscreverem no FEMATE, todos

apontam o mesmo que o professor Luís Antonio Freire²⁰, o qual diz: “não tenho mais contato com nenhuma das escolas mencionadas e nem com o Festival. Mas acredito que o Mário Meireles e o Raimundo João Saldanha não participam mais deste evento” (LUÍS ANTONIO FREIRE).

A fim de concluirmos essa questão, averiguamos a tabela com as programações em anexo (ver Apêndice A) que as escolas nas quais os professores/professoras participantes desta pesquisa trabalhavam quando em suas presenças no FEMATE. A partir dessa análise, foi observado que nos últimos anos, esses não participavam mais com espetáculos. Isso denota que o apoio ao trabalho com o teatro nessas escolas estava estritamente ligado à presença do professor/professora.

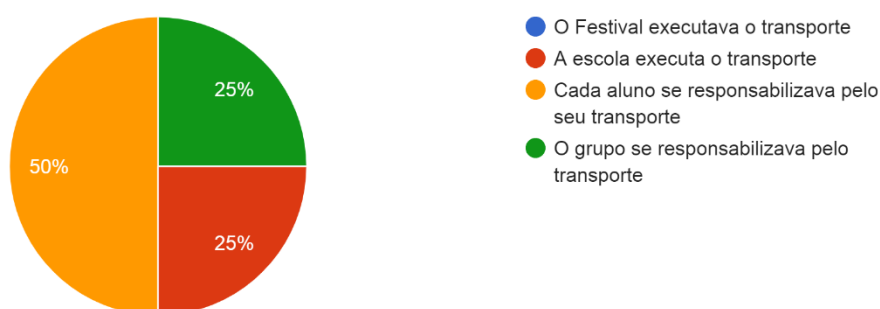
Tendo em vista essa observação, é fácil concluir que a figura do professor/professora, por meio de seus trabalhos com a prática teatral nas escolas, é o que verdadeiramente sustenta o FEMATE. Logo, esse apoio da direção escolar se resume, então, em permitir o desenvolvimento do trabalho, pois, se não há uma continuidade do projeto, mesmo com a ausência do professor/professora, isso nos indica que a saída do professor/professora implica no fim do grupo de teatro da escola.

Ao perguntarmos sobre o transporte desses alunos e alunas até o local das apresentações, obtivemos o seguinte dado:

Gráfico 3 - Transportes das escolas ao local de apresentação

Como era feito o transporte dos alunos até o local de apresentação?

8 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

²⁰ Graduado em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas e Mestre em Artes. Professor de Arte da SEDUC -MA.

Com essa pergunta, chegamos ao resultado de que 25% dos transportes das escolas dos professores e professoras participantes da pesquisa eram executados pela própria escola, 25% o grupo de teatro estudantil era financiado pelo próprio grupo e 50% eram os próprios alunos que custeavam seu próprio transporte.

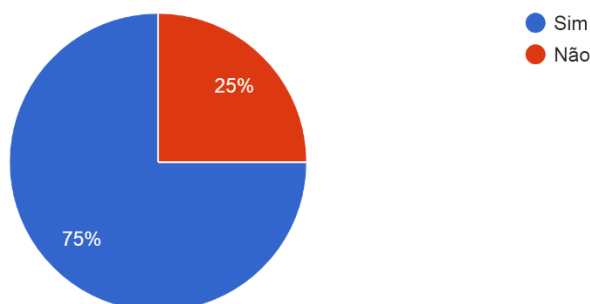
Esse dado nos traz novamente a interpretação de que a falta de investimento público para a manutenção do FEMATE, é o principal fator do afastamento dos seus participantes. Tal olhar é reforçado pelo depoimento da professora Cláudia Matos²¹:

Em geral eu organizava a ida dos grupos para assistir às tardes de apresentações. Mesmo quando não participávamos com espetáculos. Na escola Barjona Lobão solicitávamos ônibus à SEDUC, o que era difícil de conseguir. No Liceu íamos a pé. Organizava grupos de 2 turmas por tarde, da mesma série. Solicitava a liberação junto à direção da escola e os alunos que queriam ir apresentavam as autorizações dos pais para a atividade, que era considerada uma atividade pedagógica pela escola (CLÁUDIA MATOS).

Ao chegarmos na pergunta se o FEMATE promove um processo de mediação teatral, verificamos que:

Gráfico 4 - Processo de mediação teatral no FEMATE

Você considera que havia/há um processo de mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil?
8 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A partir do conceito de mediação teatral que Desgranges (2008) nos oferece sobre projetos possibilitarem o acesso físico e/ou acesso linguístico, entende-se que mediação teatral está relacionada a um processo artístico-pedagógico que estabelece um diálogo entre o público e a obra teatral. Desse modo, o gráfico acima aponta que para 25% dos professores e

²¹ Atriz e Diretora de Teatro, Graduada em Educação Artística/ Artes Cênicas (UFMA), Especialista em Filosofia/ Estética (UFMA) e Mestra em Artes/Teatro (UDESC/UFMA).

professoras participantes do grupo focal não há um processo de mediação teatral executado pelo FEMATE, ao passo que 75% concordam que há sim um processo de mediação teatral.

À vista desta sondagem, verifica-se que o processo de mediação teatral ao qual os professores/professoras consideram que o FEMATE executa, trata-se de proporcionar aos alunos/alunas o acesso físico ao teatro.

Durante os encontros focais com os professores e professoras, foram apontadas diversas insatisfações e elencadas o que para eles/elas deve ter uma transformação. Os pontos mais recorrentes foram em relação ao formato que o FEMATE mantém desde a sua primeira edição e o seu caráter competitivo. Para eles/elas a dinâmica precisa, com urgência, de uma nova virada conceitual, pois o objetivo principal do FEMATE, a formação de público, está cada vez mais inexpressiva. Diante disso, o professor Jorge Milton²² aponta que é preciso “repensar as premiações; explorar outros espaços, arena, ruas, praças e promover a divulgação antecipada nas escolas públicas e privadas” (JORGE MILTON).

Com o avanço do debate no decorrer dos encontros, ao perguntarmos ao grupo focal dos professores, como eles/elas percebiam a contribuição do FEMATE para o desenvolvimento do ensino do teatro no Estado a partir de suas experiências individuais. Sobre isso, o professor Sérgio Helal²³ comenta:

Sinceramente eu não sei se ainda colabora, a impressão que tenho é que deixou de ser genuinamente estudantil, praticamente o festival reduziu-se a somente os elencos, não temos mais a plateia em massa. Nós professores continuamos resistindo, continuamos arrebatando alunos, mesmo sendo dentro dos muros das escolas em que atuamos (SÉRGIO HELAL).

O professor Lio Ribeiro²⁴ completa:

tem contribuições significativas, mas também tem problemas de concepção/organização. Deveria ter uma equipe que trabalhasse nele durante todo o ano e não somente nos dias que antecedem a realização; deveria ter um fórum permanente com os professores para discutir melhorias permanentes (LIO RIBEIRO).

O professor Luís Antonio Freire também afirma que:

²² Graduado em Licenciatura em Educação Artística - Habilitação Artes Cênicas. Mestre em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA.

²³ Graduado em Licenciatura em Teatro e Licenciatura em História. Pós-Graduado em Metodologia do Ensino de Arte. Pós-graduado em Artes Cênicas e Pós-Graduando em Teatro e Educação.

²⁴ Dramaturgo, Ator e Diretor Teatral. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras/Escreta Criativa da PUC-RS. Mestre em Artes (UFMA). Graduado em Artes Cênicas (UFMA). Graduado em Jornalismo (UFMA). Graduado em Filosofia (UFMA). É professor de Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Foi professor do Centro de Artes Cênicas do Maranhão (Cacem).

Tal evento oportuniza aos docentes e discentes participantes os acessos físico e linguístico, fomentando vivências e experiências teatrais diversificadas tão importantes para a formação de público, de artistas e pesquisadores nas escolas e nos meios culturais do nosso Estado.

A partir dos depoimentos acima, dos professores e professoras que conhecem a fundo como é participar do FEMATE, com produções artísticas ou não, chegamos ao desenlace das suas problemáticas. Averiguamos que a falta de investimento como principal fator para o esvaziamento da sua proposta formativa é basilar, pois um evento dessa envergadura, necessita, no mínimo, de um olhar mais sensível por parte dos governantes. No entanto, o que se vê é o clichê da política sendo reproduzido, fazendo dos projetos de governos anteriores, terra arrasada, e assim, quem perde é sempre a população.

Além da falta de investimento, notamos que a falta de atualização conceitual e prática por parte do próprio FEMATE, e daqueles que o pensam, é outro fator que contribui para a crise que a ação atravessa. Sobre isso, é preciso que a gestão do CACEM, volte os seus olhos para as novas propostas de formação de público, e a partir dessa observação, repense que tipo de espectador desejam formar. Pois,

A capacitação do público para participar ativamente do evento teatral está fundamentalmente vinculada à proposição artística que lhe é dirigida, e se estabelece também pela maneira como o artista trabalha e compreende o ponto de interseção entre a cena e a sala (DESGRANGES, 2015, p. 28).

Levando em conta essas questões, é urgente que o FEMATE passe por uma reconfiguração, tendo como ponto de partida a opinião daqueles/daquelas que verdadeiramente fazem da ação uma concretude.

Ainda no caminho da investigação dos procedimentos do FEMATE, e a partir do olhar daqueles e daquelas que participam dele, buscamos compreender outra questão que se objetiva nesta seção: o que fica/ficou de substrato para os indivíduos que passaram por ele, em relação ao teatro enquanto experiência artística e formação cultural.

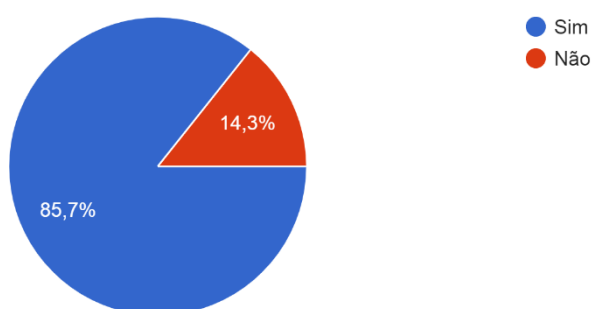
Os alunos-atores e as alunas-atrizes dentro do FEMATE, exercem a dupla função de artistas e de público. Para entender a dimensão dessas funções e a forma que o FEMATE lhes afetou, foi criado um grupo focal que contou com a presença de oito participantes - os quais, coincidentemente hoje, são todos professores de teatro. Os encontros com esse grupo foram no formato on-line e divididos em três reuniões.

O primeiro encontro funcionou de forma a aguçar a memória dos participantes e situá-los sobre os objetivos da pesquisa e qual o papel que eles/elas exerceriam no decorrer do

estudo. Assim como no grupo focal dos professores, para o grupo focal dos estudantes foram pensadas perguntas a fim de entender qual o contexto de cada aluno e aluna quando de suas participações no FEMATE.

Primeiramente, no sentido de compreender qual a realidade que cada um estava inserido, foi perguntado ao grupo, se na ocasião das suas participações como aluno-ator e aluna-atriz havia um professor que coordenava os trabalhos no grupo de teatro. Desse modo, temos uma porcentagem de 85,7% que afirmaram que havia um professor à frente coordenando os trabalhos, e 14,3% atestaram que não tinham um professor como figura de coordenação no grupo.

Gráfico 5 - Presença de um professor como coordenador nos grupos escolares
Havia um professor que coordenava os trabalhos no grupo de teatro?
7 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

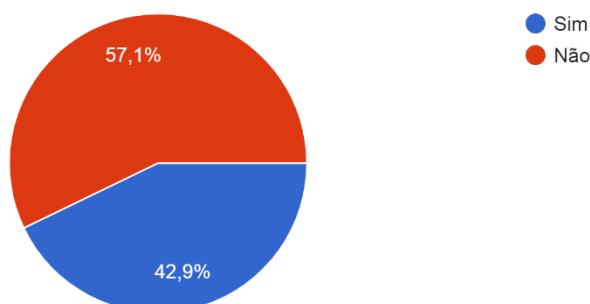
Essa característica é bastante observada nos anos iniciais do FEMATE a partir das fichas de inscrições, as quais mostram que, inicialmente, os próprios alunos podiam inscrever suas produções, desde que houvesse a autorização da direção escolar. Esse dado nos mostra que, para além de fortalecer a linguagem teatral nas escolas, o FEMATE foi responsável por fortalecer a figura do professor, pois, depois de algumas edições (não foi encontrado uma data exata) a figura do professor passou a ser um quesito obrigatório para se inscrever.

Ao questionarmos se o professor que coordenava os trabalhos nos grupos de teatro era um professor de Arte, tivemos o seguinte resultado:

Gráfico 6 - Professor de Arte como coordenador dos trabalhos nos grupos escolares

O professor que coordenava os trabalhos no grupo de teatro da sua escola era o professor de Arte?

7 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

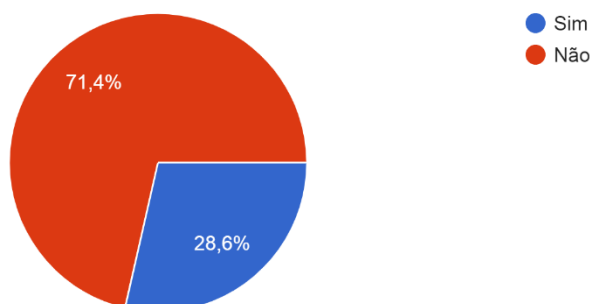
Verificamos com isso que 57,1% dos trabalhos apresentados no FEMATE não tinham o professor de Arte como coordenadores dos grupos, e apenas 42,9% tinham um professor de Arte coordenando os trabalhos nos grupos estudantis.

Na pergunta sobre o transporte, em razão do grupo focal dos estudantes se configurar como alunos e alunas que estudaram na rede pública de ensino, temos um percentual muito maior se compararmos com a mesma pergunta ao grupo focal dos professores. À vista disso, 71,4% apontaram que a escola não fornecia transporte até o local das apresentações e 28,6% afirmam que sim, que a escola concedia transporte.

Gráfico 7 - Transporte escolar para os dias de apresentação no FEMATE

A escola concedia transporte aos alunos até o local das apresentações no Festival Maranhense de Teatro Estudantil?

7 respostas



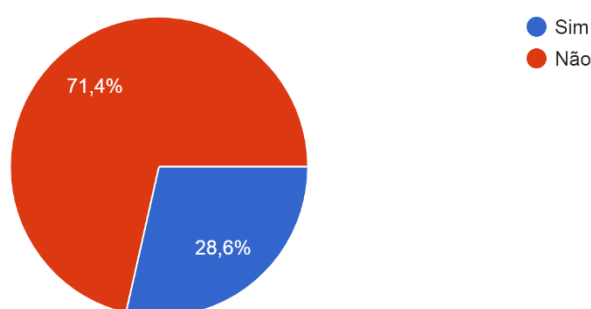
Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Outra questão levantada igualmente para o grupo focal dos estudantes se refere ao processo de mediação teatral. Quando questionado aos participantes se havia/há um processo

de mediação teatral no FEMATE, segundo as suas concepções, 71,4% afirmam que não há um processo de mediação teatral, enquanto que 28,6% afirmam que há sim um processo de mediação em teatro pelo FEMATE.

Gráfico 8 - Processo de mediação teatral para os estudantes

Você considera que havia/há um processo de mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil?
7 respostas



Fonte: Elaborado pela autora (2021).

Com a análise e interpretação dos gráficos podemos compreender as realidades individuais dos estudantes, pois embora o grupo focal formado por estes tenha agregado apenas os alunos e alunas provenientes da rede de ensino público, ainda assim, cada um deles experienciou o FEMATE de maneiras bem distintas.

Por isso, ouvir seus relatos a partir de suas experiências como aluno-ator e aluna-atriz, e identificar o modo como eles/elas percebem a importância do FEMATE enquanto experiência artística, é de suma importância para compreendermos a potência do evento como ação formativa. Nesse sentido, Teófila Lima²⁵ afirma:

O que mais ficou para mim dessa experiência foi essa questão de pensar, essa coisa de saber como funcionava o teatro de grupo e o que as pessoas faziam. Eu ficava pensando, como fazer um espetáculo, o que precisa fazer? Não é só chegar e decorar o texto e falar lá na frente, né? A gente passava por toda a produção, a gente fazia discussão sobre a dramaturgia e tal aí eu comecei a perceber que isso, que eu poderia levar isso para minha vida assim, sabe? Eu poderia trabalhar com isso, que o teatro também envolve pesquisa. Aí tempos depois eu fui dar aula, aí para organizar o festival com os meus alunos...que a gente fazia um festival assim com muitas crianças, aí eu falava assim: gente como é que eu vou conseguir organizar isso, aí eu lembrava do que eu passei como estudante no Festival. Eu acho que para mim foi como se...ao longo do processo assim de querer me tornar atriz assim como profissão, teve outras coisas que foram acontecendo na minha vida, mas o Festival, eu acho que foi uma etapa inicial pra que isso começasse a entrar na minha cabeça (TEÓFILA LIMA).

²⁵ Graduada em Teatro Licenciatura. Atriz, palhaça, dançarina, arte-educadora e produtora.

A partir do relato de Teófila Lima, percebemos que o FEMATE foi uma etapa crucial para ela, principalmente, por fazê-la descobrir sua aptidão para a linguagem, na medida em que, a atriz e arte-educadora, hoje, acumula outros prêmios nas categorias de melhor atriz e atriz revelação. Assim, além de proporcionar experiências significativas, o FEMATE contribui para uma parcela de seus participantes com o acesso à profissionalização em teatro.

As memórias doces entre os participantes do grupo focal dos estudantes iam surgindo conforme o debate avançava. No entanto, existe uma perspectiva trazida por Gilberto Martins²⁶, que corrobora com a reflexão sobre a problemática que o formato competitivo alimenta nos estudantes. Sobre isso, Gilberto Martins salienta:

partindo dessa ideia da experiência e de como esse Festival, ele também, ele traz pra sua estrutura algumas situações sociais e que às vezes isso passa batido por que a gente fica muito nas lembranças açucaradas, na nostalgia, por que a gente começou também nisso, né? Começou a pisar num palco profissional, no teatro a partir disso e isso de algum modo acaba escapando, mas, por exemplo, Aline (referindo-se a outra participante) citou uma coisa interessante que é esse lance da diferenciação de classes, então, pra mim, isso era muito forte, ainda que, por exemplo, nós tivéssemos um Cintra da vida que tivesse teatro, ainda que nós tivéssemos um FazendArte no IFMA [...]. Ainda sim, quando a gente vai assistir, a gente ia assistir esses espetáculos, a gente percebia uma, um reforço desse status quo da diferenciação de classe (GILBERTO MARTINS).

Essa diferenciação, que o participante destaca, está relacionada com a diferença estética e de produção entre as escolas públicas e particulares. Não era raro acontecer das escolas particulares fazerem uso dos “melhores cenários”, dos “melhores figurinos”, enquanto que as escolas públicas, muitas vezes, não tinham nem a figura do professor encabeçando as produções. Nesse sentido, mais uma vez, o formato competitivo entre as escolas funciona como um mecanismo que mais surte efeitos negativos do que positivos.

Para além do seu caráter competitivo, e assim como ocorre no grupo focal dos professores, para os estudantes o FEMATE precisa de uma transformação, especialmente, em relação às políticas públicas de cultura. Para todos os participantes do grupo focal dos estudantes, a maior problemática está na sua concepção, por ser um formato que já não suporta e comporta a dimensão que o Festival exerce.

Aprofundando o debate acerca do FEMATE e estabelecendo uma relação entre o objetivo principal do grupo focal com os estudantes, que é o de extrair desses participantes o

²⁶ Graduado em Licenciatura em Teatro (UFMA), Mestre em Artes (UFU) e doutorando em Artes (UFPA). É professor de teatro do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), Campus Avançado de Carolina. É ator-pesquisador no Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho.

que fica/ficou enquanto experiência artística e formação cultural, temos o seguinte relato de Jurandir Eduardo²⁷:

Pra mim, não ficou nem bem isso de formação, ficou a primeira experiência com o teatro, no sentido de agora com conceitos que a gente estuda na graduação, por exemplo; a gente já exercitava a direção coletiva, a gente já exercitava uma criação coletiva, por que a gente não partia de textos formados, a gente não tinha a direção guiada de um professor específico, na verdade quem inscrevia a gente era a gente mesmo, então, assim, a gente tinha uma professora de arte, no caso, Rosane Alba [...], mas ela não acompanha a direção, ela não escolhia o texto, ela só assinava por que tinha que ter um professor responsável, mas toda a organização era nossa, então, assim, os ensaios, os horários, era tipo um grupo de alunos interessados em fazer teatro e que também não tinha nenhuma experiência com o teatro no sentido de participar de outros grupos e isso me estimulou muito a seguir (JURANDIR EDUARDO).

Como vimos, por meio da fala de Jurandir Eduardo, é perceptível que enquanto algumas escolas possuíam um arsenal de possibilidades estéticas e aparatos técnicos devido à natureza da rede de ensino, outras, no entanto, não contavam nem com a figura de um professor/professora que coordenasse os trabalhos dentro do grupo estudantil. Essa realidade precária está sempre destinada a rede básica do ensino público.

Tal fato, nos proporciona uma ampla visão da abrangência que o FEMATE consegue atingir, porque temos a dimensão da diversidade das escolas participantes e o contexto social ao qual cada uma pertence. Reforçando a questão das experiências deixadas pelo Festival a partir de suas práticas, contamos com a narrativa de Tereza Raquel²⁸:

O que ficou pra mim foi conhecer e começar a reconhecer o que é teatro, que ele existe em São Luís de forma bem viva. Aliás, não somente o teatro, mas tudo que é Arte, a cultura que marca a cidade, pois, até então, para mim isso tudo era invisível. Eu cresci na zona rural da cidade, de certa forma privada de muito do que se passava na cidade e o teatro estudantil foi uma grande abertura pra mim, que inclusive se tornou carreira profissional, pois me tornei professora de teatro muito a partir dessa experiência de público e depois como protagonista, que é como eu vejo cada estudante que subiu nos palcos com sua escola. O teatro estudantil foi um começo pra mim, um divisor na minha vida em vários sentidos (TEREZA RAQUEL).

Quando analisamos os principais personagens que constroem a história do FEMATE, os/as professores/professoras e alunos/alunas, conseguimos enfim ter a dimensão exata do que ele representa. Vimos que o evento se constitui como uma ação formativa que muito contribui para o desenvolvimento do ensino no teatro e que busca alcançar os seus objetivos, ainda que considerando os seus problemas de concepção, estrutura e organização.

²⁷ Professor do Departamento de Artes Cênicas da UFMA e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - UFMA. Graduado em Licenciatura em Teatro pela UFMA, Doutor e Mestre em Teatro pela UDESC.

²⁸ Graduada em Licenciatura em Teatro (UFMA); Graduada em Pedagogia (IFRS). Arte-educadora na SEDUC-RS.

Dessa forma, é preciso, mais do que nunca fortalecer o FEMATE por meio de políticas públicas, pois este agrega valores ao ensino do teatro e, como visto, acaba sendo o primeiro contato para os futuros artistas e professores de teatro do Estado. Nesse sentido, mesmo que sem querer, o Festival acaba contribuindo para a história do teatro do Maranhão, visto que a partir dele nasceu muitos/muitas artistas-professores/artistas-professoras que atualmente estão no mercado.

Ao finalizar esta pesquisa, nos vem uma questão em relação ao objetivo que norteia o FEMATE: a formação de público. Sobre isso, Desgranges (2015) fala de um desejo utópico e diz que:

Todas as lutas pela democratização do teatro, pela prática de projetos de formação de espectadores, por afirmá-lo como instrumento de transformação social, pelo livre entendimento entre atores e espectadores, tudo isso talvez seja uma dessas utopias que se vive sem realizar, mas que, ao mesmo tempo, não há como sentir-se realizado sem a tentativa de vivê-las. Será mesmo assim? (DESGRANGES, 2015, p. 41-42).

Entendemos então, que esse desejo utópico de vermos um público frequentador de teatro é o que nos move e, segundo Desgranges (2015) é o que nos moverá por muito tempo. Contudo, salienta-se que despertar o interesse do público deve acontecer de forma que haja procedimentos que permitam o duplo acesso, físico e linguístico, garantindo que os indivíduos possam frequentar as salas de espetáculos, mas sobretudo, que sejam capazes de produzir suas próprias leituras das obras teatrais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a escola opera num lugar de constantes transformações e, de tempos em tempos, esse ambiente muda as suas configurações a fim de melhorar e se adequar ao contexto em que estamos. Uma característica fundamental da escola é ser um lugar que proporciona experiências aos indivíduos que estão inseridos nela.

Desse modo, a presença da Arte na escola agrega valores significativos à vida dos educandos e por meio do ensino da Arte os indivíduos podem usufruir do seu direito de acesso aos bens culturais, quando esta possibilita essas vivências. Assim, aproximar a cultura à educação é fator primordial para estreitarmos a relação entre obras de arte e público.

O Festival Maranhense de Teatro Estudantil (FEMATE), ao longo dessa pesquisa se apresenta como uma ação cultural necessária ao desenvolvimento do ensino do teatro. O Estado, apesar de seus vinte e cinco anos de resistência, ainda precisa de ações como esta para fortalecer a dinâmica relacional entre teatro e público.

Ao elaborar o projeto de pesquisa, inicialmente, queríamos conhecer melhor a dinâmica do FEMATE e remontar a sua trajetória, problematizando alguns aspectos do seu formato. Mas, os caminhos que a pesquisa toma, por vezes involuntários, nos levou ao resgate da memória e a montar a sua história desde o início, dado que, era uma história ainda não contada e partes dela estavam prestes a se perder, pois, muito do que nos restou foram os documentos vivos, as pessoas que fizeram parte desse enredo.

Nesse sentido, o afazer foi intenso e exaustivo, considerando que virou questão de honra e urgência documentar esses vinte e cinco anos de trabalho para que não caíssem no esquecimento. Exaustivo, pois, fazer pesquisa, gerar dados científicos em tempos de negacionismo, enfrentando uma das maiores pandemias já vistas até aqui, não foi e não está sendo fácil.

A ausência de documentação histórica do Teatro Maranhense quanto do próprio FEMATE e suas memórias escondidas, muitas vezes resultam em juízos de valor que não condizem com a realidade dos fatos, e por mais vezes ainda, colaboram para atribuímos aos que estão à frente da tarefa, posturas negativas. Portanto, buscar o contexto e compreender as conjunturas foram de extrema importância para o entendimento do objeto pesquisado.

Dessa maneira, observamos que como qualquer outra ação que depende da boa vontade de políticos e governantes, as estudadas nesta pesquisa não estão imunes a jogos de perdas e ganhos. Assim, engendrar uma sentença negativa ao FEMATE é cair numa

armadilha traçada pelo jogo da perda. Nesse sentido, nós, mais perdemos do que ganhamos quando esboçamos desprezo por aquilo que não sabemos e/ou desconhecemos.

Diante disso, a necessidade de compreender as nuances do FEMATE e resgatar a sua memória, foi a mola propulsora desta pesquisa. Contudo, os entraves de arquivos perdidos, extraviados e incompletos foram obstáculos superados com a ajuda de todos os participantes dessa pesquisa, que se sentiram, enfim, reconhecidos, valorizados e puderam expor suas angústias e desejos em relação ao formato e aos mecanismos utilizados durante todos esses anos.

As memórias e críticas dos participantes da pesquisa em tela, foram de grande importância para a dissertação e fundamentação das ideias aqui expostas, pois, por meio delas é que conseguimos alcançar o nosso objetivo maior, que era o de resgatar e publicizar essa história adormecida. Durante essa caminhada, não ouvimos somente comentários negativos, no sentido de problematizar o objeto, mas também muitos comentários positivos, no intuito de parabenizar a coragem de reconstruir todos os fatos e transformá-la em dados qualitativos que posteriormente podem ser consultados e acrescidos em outras pesquisas.

Para nós, no Maranhão, ao nicho do teatro, esta é uma tarefa árdua, pois temos muito a reconstruir, antes que os documentos vivos e transeuntes nos deixem órfãos dessas memórias. Boa vontade não nos falta, nos falta investimento e políticas públicas permanentes que possibilitem e potencializem o nosso trabalho enquanto pesquisadores/pesquisadoras.

Nesse sentido, foi fundamental ouvir as vozes dos que construíram essa obra pronta que é o FEMATE. Ouvir as falas dos principais personagens que compõem essa história, foi, sem dúvida, o grande trunfo na manga, entendendo que o FEMATE se faz a partir da presença desses indivíduos, sem eles e elas, nada disso seria possível.

Nestes termos, podemos afirmar que este estudo auxiliou na recuperação dessa memória e demarca um lugar de importância para a memória do teatro maranhense. Em outras palavras, reconstrói os primeiros passos de muitos artistas da cidade, define os primeiros passos do ensino do teatro em âmbito formal na educação básica do Estado, bem como determina passos importantes para ações culturais voltadas ao ensino da linguagem teatral nas redes escolares da capital ludovicense. No entanto, é importante enfatizar que essa ação demarca, sobretudo, o lugar de importância que o trabalho do/da professor/professora de Arte possui no ambiente escolar.

Esta pesquisa, por meio dos dados coletados, alimenta o debate de criação de políticas públicas de cultura voltadas para a educação, problematizando a falta de

investimento público na produção e realização do FEMATE. Refletindo aspectos do Plano Estadual de Cultura do Maranhão, salientando pontos que podem contribuir para um diálogo mais próximo entre educação e cultura, e que contribuíram com o fortalecimento do componente curricular de Arte.

A pesquisa situa-se, além do mais, no campo investigativo da mediação teatral e como este procedimento artístico-pedagógico auxilia na formação de públicos frequentadores em apresentações teatrais. Essa aproximação entre a mediação teatral e a educação é sem dúvida bastante significativa e demonstra uma vertente artística que os/as professores/professoras devem dispor dentro do seu arcabouço de conhecimentos, pois, é esperado de nós que façamos o elo de ligação entre o ambiente escolar e as artes da cena.

Assim, compreender as possibilidades de mediação entre público e teatro é um desafio dos tempos contemporâneos. Porque, entender essas relações que se desenvolvem a partir desse encontro, nos oferece diversas experiências artísticas, na medida em que essa mediação com obras teatrais se configura como um organismo vivo e mutável.

Sabendo que a mediação teatral é utilizada como metodologia de ensino que busca reduzir o abismo entre a obra teatral e o público, são dadas as nossas indagações. Diante disso, concluímos que o FEMATE se caracteriza tanto como uma ação cultural de extrema relevância para o ensino do teatro, como uma potente ferramenta para o ato de encurtar a distância entre público e obra.

Essa reflexão leva em consideração algumas ressalvas que acreditamos ser necessárias no sentido de fortalecer aquilo que já é marcado como potência. Uma vez que, a nossa intenção é tecer críticas que estejam a serviço de melhorar o objeto pesquisado e contribuir para pesquisas no campo do teatro que estimulem o resgate das nossas memórias.

Com isso, acreditamos que a pesquisa esboçada conseguiu atingir seus principais objetivos. Dessa forma, este estudo responde os principais questionamentos feitos no início de seu percurso e coloca à disposição dos leitores a memória do FEMATE e seus mecanismos de funcionamento, mesmo sabendo que merecem uma reconfiguração, reflexões por parte de quem o executa, bem como investimentos públicos. Assim, ao dizer que o FEMATE é uma obra pronta, não corremos o risco de sermos pretensiosos, pelo contrário, reafirmamos o seu lugar de protagonismo nas ações voltadas para uma política de formação de público no Estado do Maranhão.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, V. M.; SILVA, M. R. F. Formação Docente em Arte: percurso e expectativas a partir da lei 13.278/16. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 1009-1030, jul/set. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edreal/a/4NXNjnyMHk8hcWSNmbHwBhF/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 1 jul. 2022.
- ANDRÉ, C. M. **O teatro pós-dramático na escola**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. 4. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BORRALHO, T. F. **O boneco - do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura - SESC, 2005.
- BOURDIEU, P. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL. Casa Civil. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular**. Versão final. Brasília: MEC/SEB, 2017.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Centro Gráfico, 1988.
- BRASIL. **Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971**. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, 1971. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 2 mar. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 20 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm. Acesso em: 2 mar. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília, DF, 2 dez. 2010. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 2 mar. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6º do artigo 26 da Lei no 9.394/96, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm. Acesso em: 2 mar. 2020.
- BRASIL. **Lei nº 14.150, de 12 de maio de 2021**. Altera a Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020 (Lei Aldir Blanc), para estender a prorrogação do auxílio emergencial a trabalhadores e trabalhadoras da cultura e para prorrogar o prazo de utilização de recursos pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios. Brasília, DF, 10 jun. 2021. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/L14150.htm. Acesso em: 15 jan. 2022.

BRASIL. **Lei Federal nº 13.005, de 25 de junho de 2014.** Aprova o Plano Nacional de Educação - PNE e dá outras providências. Brasília, DF, 25 jun. 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113005.htm. Acesso em: 2 mar. 2020.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria de Políticas Culturais. **As Metas do Plano Nacional de Cultura.** Brasília, DF, dez. 2011. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/participacao/images/pdfs/conferencias/IIICNCultura/documento_tecnico_metas_pnc.pdf. Acesso em: 2 mar. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Referenciais Curriculares para a Elaboração de Itinerários Formativos.** Brasília, DF, jan. 2020. Disponível em: <https://seduc.pi.gov.br/chaodaescola/wp-content/uploads/2020/03/REFERENCIAIS-CURRICULARES-ITINER%C3%81RIOS-FORMATIVOS-GEUSELIA-E-DINIZ.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2020.

CADERNOS DE TEATRO. Vida e Morte do Teatro de Estudantes. In: **CADERNOS DE TEATRO.** Rio de Janeiro: O Tablado, n. 39, 1967. Disponível em: http://otablado2.hospedagemdesites.ws/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUMERO_39.pdf. Acesso em: 15 jan. 2022.

CAPUZZO, A. M. **O Plano Nacional de Cultura e o diálogo entre as políticas educacionais e culturais.** In: GOMES, A. V. A. (Org.). Plano Nacional de Educação: olhares sobre o andamento das metas, Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, p. 359-386, 2017. Disponível em: https://bd.camara.leg.br/pne_olhares_gomes. Acesso em: 2 mar. 2020.

CARNEIRO, L. M. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 56-71, 2013. Disponível: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69076>>. Acesso em: 11 maio 2022.

CASTRO, F. S. Políticas públicas de educação e cultura: a luta pela formação integral em uma escola pública unitária versus a imposição mercadológica do terceiro setor. In: VII Simpósio Nacional Estado e Poder: sociedade civil, 2012, Uberlândia, MG. **Anais...** Uberlândia: Núcleo de Pesquisa em História, Cidade e Trabalho – NUHPECIT/PPGHIS/UFU; Niterói, RJ: Núcleo de Pesquisas sobre Estado e Poder no Brasil- NUPEP/PPGH/UFF, 2012. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/estadoepoder/7snep/empresariamento%20e%20resistencia.htm>. Acesso em: 2 mar. 2020.

COELHO, T. **O que é ação cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

CUTRIM, Kláutenys Dellene Guedes. **Patrimônio da humanidade: a edificação discursiva da cidade de São Luis nas políticas de preservação do Estado.** 2011. 187 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/103557>>.

DE AZEVEDO, M. O.; OLANDA, E. R. O ensino do lugar: reflexões sobre o conceito de lugar na Geografia. **Ateliê Geográfico**, Goiânia, v. 12, n. 3, p. 136–156, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ateliem/article/view/57540>>. Acesso em: 11 maio 2022.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.

DESGRANGES, F. Mediação teatral: anotações sobre o projeto formação de público. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n. 10, p. 75-83, dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008075/8864>. Acesso em: 2 mar. 2020.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DESGRANGES, F. **Quando teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço**. In: DESGRANGES, F. Caminho das Artes/A Arte fazendo Escola. São Paulo: Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2005, p. 1-21. Disponível em: <http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420091014164649Quando%20teatro%20e%20educacao%20ocupam%20o%20mesmo%20lugar%20no%20espaço.pdf>. Acesso em: 29 dez. 2021.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da educação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados: Universidade de Uberlândia, 1981.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **Por que arte-educação?** Campinas: Papyrus, 1988.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FONSECA, A. P. S. **A importância do espaço adequado para as aulas de teatro educação a partir da referência do projeto Núcleo de Arte Educação do Teatro Arthur Azevedo**. 2013. Monografia (Licenciatura em Teatro). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários para a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GONDIM, S. M. G. Grupos focais como técnica de investigação qualitativa: desafios metodológicos. **Paidéia (Ribeirão Preto)** [online], 2002, v. 12, n. 24, pp. 149-161. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/paideia/a/8zzDgMmCBnBJxNvfk7qKQRF/?lang=pt#>. Acesso em: 28 dez. 2021

HALBWACHS, M. **Memórias Coletivas**. 2. ed. Revista dos tribunais LTDA: São Paulo, 1990.

KOUDELA, I. D. **A ida ao teatro**. Programa Cultura é Currículo. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://culturaeducacao.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420090630140316A%20ida%20ao%20teatro.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2021.

- LARROSA, J. **Elogio da escola**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LOZANO, J. E. A. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 15-25.
- MARANHÃO. **Lei nº 10.160, de 24 de novembro de 2014**. Aprova o Plano Estadual de Cultura. Maranhão, MA, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2016/01/plano-estadual-de-cultura-livro.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2020.
- MARTINS, A. R. As entrelinhas do ensino das artes na educação básica. **TEATRO: criação e construção de conhecimento** [online], v.2, n.2, Palmas/TO, jan/jun. 2014. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/article/download>. Acesso em: 2 mar. 2020.
- MARTINS, G. S. **Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistências de uma escola de teatro**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.
- MARTINS, G. S. **Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM): memórias e resistências de uma escola de teatro**. 1.ed. Jundiá [SP]: Paco Editorial, 2019.
- MASSCHELEIN, J.; SIMONS, M. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- OLIVEIRA, N. W. C. (a). A mediação teatral como experiência estético-educativa. **Revista de História e Estudos Culturais** (on-line), n. 3, vol. 7, ano VII, p. 1-16, set-dez 2010. Disponível: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/316>. Acesso em: 15 jan. 2022.
- OLIVEIRA, N. W. C. (b). **A mediação teatral na formação de público: o projeto CUIDA BEM DE MIM na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- PEREIRA, A. S. Pedagogia do teatro: processos de criação e a experiência estética. In: VI CONGRESSO DA ABRACE, **Anais...** São Paulo, 2010.
- PEREIRA, A. S. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do teatro: o Maranhão no século XX**. São Luís: EDUFMA, 2013.
- PERES, J. R. P. Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: o lugar da Arte na Base Nacional Comum Curricular. **Revista do Departamento de Desenho e Artes Visuais do Colégio Pedro II**, n. 1, p. 24-36, ago. 2017. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/revistaddav/article/view/1163/0>
- RODRIGUES JUNIOR, J. M. **Festival estudantil Sesi Sorocaba de teatro**. 2009. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teatro e Educação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ROSENFELD, A. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RUBIM, A. A. C.; ROCHA, R. (Org.). **Políticas Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTANA, A. P. **Experiências e conhecimento em teatro**. São Luís: EDUFMA, 2013.

SANTANA, A. P. **Visões da ilha**: apontamentos sobre teatro e educação. São Luís: EDUFMA, 2003.

SANTOS, M. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SECMA (Secretaria de Estado de Cultura - Maranhão) (a). EDITAL Nº 07/2021 - SECMA. [CONEXÃO CULTURAL – FOMENTO A PROJETOS]. **Secretaria de Estado de Cultura - SECMA**: Órgão Oficial do Estado do Maranhão, São Luís, n. 14, 26 jul. 2021. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/EDITAL-07.2021-CONEX%C3%83O-FOMENTO-A-PROJETOS-.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2021.

SECMA (Secretaria de Estado de Cultura - Maranhão) (b). EDITAL Nº 12/2021 – UGCAC/SECMA. [CONEXÃO CULTURAL – TEATRO E CIRCO]. **Secretaria de Estado de Cultura - SECMA**: Órgão oficial do Estado do Maranhão, São Luís, n. 12, 26 jul. 2021. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/EDITAL-12.2021-MODELO-CONEX%C3%83O-TEATRO-E-CIRCO-FINALIZADO.pdf>. Acesso em: 25 dez. 2021.

THOMSON, A.; FRISCH, M.; HAMILTON, P. Os debates sobre a memória e história: alguns aspectos internacionais. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 78.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR CONSULTADA

CARVALHO, P. S. **Experiências que geram conhecimento**: reflexões de uma professora-artista em processo formativo. Monografia (Graduação) São Luís, Universidade Federal do Maranhão, 2014.

COSTA, A. **Mediação Cultural**: possibilidade no espaço teatral. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Educação). Itajaí, Universidade do Vale de Itajaí, 2017.

BOZZANO, H. B.; FRENDA, P.; GUSMÃO, T. C. **Arte em interação**. São Paulo: IBEP, 2013.

GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (Org.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

LARROSA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em 2 mar. 2020.

PEREIRA, E. F. **Caminhos da mediação teatral**: refletindo sobre práticas com estudantes de Licenciatura em Pedagogia da Universidade Federal de Ouro Preto. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Guide - Artes Gráficas, 2010.

ROSSETO, R. O espectador e a relação do ensino do teatro com o teatro contemporâneo. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.3, p.69-84, jan. /dez.2008. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica3/10_Robson_Rosseto. Acesso em: 2 mar. 2020.

TELLES, N. (Org.). **Pesquisa em artes cênicas**: textos e temas. Rio de Janeiro: e-papers, 2012.

APÊNDICE A - Festival Maranhense de Teatro Estudantil 1996 a 2019

I FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 1996	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	COLUN – Colégio Universitário	Volga Lena Jonatas Tavares	Canto de amor a São Luís	Rede Pública	Informação não encontrada
2	Centro de Ensino em Tempo Integral João Francisco Lisboa	Fátima Macedo	Poemas eróticos de Carlos Drumond de Andrade	Rede Pública	
3	Centro de Ensino Cidade Operaria II	Alayrton Soares	Grupo Escola Brasil	Rede Pública	
4	Unidade Integrada Sousândrade	Iséle Maria Ferreira	Jesus Operário	Rede Pública	
5	Colégio São Marcos	Jorge Milton	Fotografia	Rede Particular	

6	Colégio Girassol	Maria Glória Pacheco	A ilha do Biribira	Rede Particular
7	Unidade Integrada Domingos Vieira Filho	Esmeralda Pontes	Retrato de Mãe	Rede Pública
8	Centro de Ensino Erasmo Dias	Luís França Neto	Uma turma muito louca	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
9	Colégio Pitágoras	Jorge Luís de Paula	O santo e a porca	Rede Particular
10	Unidade Integrada Santa Tereza	Silvana Serra / Kataryne Campos	Retrato de Mãe	Rede Pública
11	Centro de Ensino Liceu Maranhense	Ione Coelho	O skate prateado	Rede Pública
12	Centro Integrado do Rio Anil - CINTRA	Div. de Ed. Artística e Cultural – Eugênio Araújo	Templo de máscaras	Rede Pública
13	Colégio Apoio	Léo Lima	O sumiço do rei	Rede Particular
14	Centro de Ensino Embaixador Araujo	Nilvan Guimarães	O skate prateado	Rede Pública

	Castro- Caic I				
15	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	Jogos	Rede Particular	
16	Centro de Ensino General Arthur Carvalho	Raimunda Helena C. de Oliveira / Teresinha Pereira Matos	A gangue e o 55	Rede Pública	
17	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	O circo mágico	Rede Particular	
18	Centro de Ensino João Paulo II	Alex Moura	Acorda Brasil	Rede Pública	
19	Unidade Integrada Poeta Goncalves Dias - Caic	Renata Pedriana	Era uma vez	Rede Pública	
20	Colégio Educator	Dino Cavalcante	A leitura do banco dos réus	Rede Particular	
21	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	Teledeusa	Rede Particular	
22	Escola Agrotécnica Federal de São Luis	Inaldo Lisboa	Nossa Velha Canção	Rede Pública	

	(IFMA Maracanã)				
23	Colégio Vinícius de Moraes	Alex Moura	Ladrão	Rede Particular	
24	Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET (IFMA Monte Castelo)	Miguel Veiga	O ABC da cultura Maranhense	Rede Pública	
25	Fundação José Pereira Damasceno - Colégio Frei Zacarias	Marli Estrela Paixão	Na contramão da Evolução	Rede Pública	
II FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 1997	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	SESI - Escola Anna Adelaide Bello	Tânia Cristina Costa Ribeiro Direção de Ana Lúcia Carvalho Santos	Sai de cima	Rede Particular	José Carlos Ribeiro Martins
2	SESI - Escola Anna Adelaide Bello	Manoel Edilton	A história do Homem baixinho que dava corda no	Rede Particular	Joel Tavares Abreu

			relógio da matriz		Wilson José Martins Renato Barbosa
3	Colégio Maranhense	Jorge Milton	Criação Coletiva	Rede Particular	
4	Centro de Ensino Liceu Maranhense	Marúcia M. Garros *A Marúcia consta na ficha de inscrição como professora e participante do elenco	Liberdade: existe?	Rede Pública	
5	Colégio Santa Tereza	Luis Eduardo de Oliveira Moraes Direção de Eduardo Luka	A festa do telefone grávido	Rede Particular	
6	COLUN - Colégio Universitário	João Mendonça Ewerton	As rãs e outros bichos de pena	Rede Federal	
7	Centro de Ensino Erasmo Dias	Luís de França Araújo Neto	Oh! Pai	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)	
8	Centro de Ensino Paulo Freire	Alex Moura Marques	A luta de um povo	Rede Pública	
9	CACEM - Centro de Artes Cênicas do Maranhão	Wandeck Pereira	Pluft, o Fantasminha	Rede Pública	

10	COESUFMA - Cooperativa Educacional dos Servidores UFMA	Jorge Milton	Bento	Rede Pública
12	COLUN - Colégio Universitário	João Mendonça Ewerton	As rãs e outros bichos de pena	Rede Pública
13	Centro de Ensino Erasmo Dias	Luís de França Araújo Neto	Oh! Pai	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
14	Centro de Ensino Paulo Freire	Alex Moura Marques	A luta de um povo	Rede Pública
15	CACEM - Centro de Artes Cênicas do Maranhão	Wandec Pereira	Pluft, o Fantasminha	Rede Pública
16	COESUFMA - Cooperativa Educacional dos Servidores UFMA	Jorge Milton	Bento	Rede Pública
17	Colégio Vinícius de Moraes Balão Mágico	Alex de Moura Marques	Nordeste	Rede Particular
18	CE Liceu Maranhense	Judith de Carvalho Moraes Direção de Claudia Lima	O rico avarento	Rede Pública

		*A Claudia Lima consta na ficha de inscrição como diretora do espetáculo e participante do elenco			
19	Unidade Integrada Domingos Vieira Filho	Claudia Lima	Alerta	Rede Pública	
20	CE Nossa Senhora da Conceição	Elvemir Nunes Franco *consta na lista de elenco	Chapeuzinho Vermelho pela Natureza	Rede Pública	
21	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Um grito vindo de lá do rio	Rede Pública	
22	Colégio São Marcos	Jorge Milton	Liquidificador	Rede Particular	
III FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 1998	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	CE Liceu Maranhense	Sérgio Helal	A bailarina e o Pierrô	Rede Pública	Informação não encontrada

2	Colégio Vinicius de Moraes	Alex Moura	Inspetor Geraldo	Rede Particular
3	Unidade Integrada Maria José Vaz dos Santos	Orlando Castro Silva	Anjos do Caos	Rede Pública
4	Colégio Comercial de Arari	Bill de Jesus	O pássaro do Limo Verde	Rede Pública
5	Centro de Ensino Erasmo Dias	Luís França	Amiga, minha maior inimiga.	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
6	Instituto Divina Pastora	Franklin Neto	E o circo chegou	Rede Particular
7	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	Um espião no reino do pula pula	Rede Particular
8	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	Recortes Sociais	Rede Particular
9	SESI - Escola Lara Ribas	Josimael Caldas	Um reino diferente	Rede Particular
10	Centro de Ensino Gonçalves Dias	Jefferson	A bruxinha que era boa	Rede Pública

11	CE Domingos Vieira Filho	Ana Cláudia	Maranhão Afro	Rede Pública
12	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	Computa, computador, computa	Rede Particular
13	COESUFMA - Cooperativa Educacional dos Servidores UFMA	Jorge Milton	D. Perlimplim com Belisca em seu jardim	Rede Federal
14	Escola Crescimento	Alexandre dos Santos	O auto da compadecida	Rede Particular
15	Centro Integrado do Rio Anil - CINTRA	Fortunato	O sumiço do Rei	Rede Estadual
16	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Esta nossa brasileira língua portuguesa	Rede Federal
17	Unidade Integrada Camélia Costa Viveiro	Cleres e Leda	A seca	Rede Municipal
18	Colégio São Marcos	Jorge Milton	O despertar da primavera	Rede Particular

19	ETEMA - Escola Técnica do Maranhão	Virgínia, Susana e Robson	Retalhos da vida	Rede Pública	
20	Unidade Integrada Professor Luís Viana	Walmar Pereira	A máquina humana	Rede Pública	
21	Centro de Ensino Cidade de São Luís	Walmar Pereira	Prosélito Satânico	Rede Pública	
22	Centro de Ensino Cidade Operária I	Walmar Pereira	Os elementos químicos	Rede Pública	
23	Centro de Ensino Nossa Senhora da Conceição	Elvemir Franco	A casa da mãe Joana	Rede Pública (Município de Viana)	
24	Centro de Ensino Manoel Beckman	Renato Pereira	A lei e o rei	Ficha de inscrição não encontrada / Rede Estadual	
IV FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 1999	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
	GUT UFMA - Grupo	Ana Tereza Desterro	A família do pai Francisco	Rede Pública	Wilson Martins -

1	Universitário de Teatro				jornalista e diretor de teatro Jadson Melo – ator Maria da Graça – atriz Valdemilson de Jesus – ator Celiane Lopes – atriz
2	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	Zás-trás	Rede Particular	
3	Centro de Ensino Professor Barjonas Lobão	Claudia Matos	Sonho de uma noite de Verão	Rede Pública	
4	U.P. Fonte do Bispo	Maria José	Ladrão...o julgamento do amarelinho	Rede Pública	
5	Centro de Ensino Cidade Operária I	Raimunda Gomes Filho	A família maluca	Rede Pública	
6	Centro de Ensino Maria Mônica Vale	Valquíria Almeida	O moço que casou com a moça braba	Rede Pública	
7	Colégio Girassol	Marcos Dominici	Era uma vez uma sala de aula	Rede Particular	
8	COLUN - Colégio Universitário	Pablo Fabrício	Irmãos: amor e ódio	Rede Pública	
9	Centro Federal de Educação Tecnológica - CEFET (IFMA Monte	Lio Ribeiro	A princesa engasgada	Rede Pública	

	Castelo)				
10	Centro de Ensino Erasmo Dias	Edson Oliveira Filho	O impacto da conquista	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)	
11	Unidade Integrada Camélia Costa Viveiros	Cleres Sousa Ribeiro	A Aids e a discriminação	Rede Pública	
12	Colégio Marista	Jorge Milton	A revolução dos Bichos	Rede Particular	
13	Centro de Ensino Liceu Maranhense	Rogério Sidney	Brasil 500 anos de exploração	Rede Pública	
14	Centro Integrado do Rio Anil - CINTRA	Luís Antonio Freire	A vida Cãojugal	Rede Pública	
15	Escola Agrotécnica Federal de São Luis (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Babaçusis Business	Rede Pública	
16	Universidade Infantil Rivanda Berenice	Alexandre Gomes	Os saltimbancos	Rede Particular	
17	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Walmar César	A inducassão	Rede Pública	

18	Colégio Santa Tereza	Joel Tavares de Abreu	O rapto das cebolinhas	Rede Particular	
19	Centro de Ensino Cidade de São Luís	Walmar César	O bicho do ano	Rede Pública	
20	Colégio Geoalpha	Cássia Pires	A interminável grave ação	Rede Particular	
V FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2000	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Centro Educacional Arco-íris	Leila Raquel	Auto da Lusitana	Rede Particular	Renato Barbosa Pereira
2	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici	Homem: manual do proprietário	Rede Particular	
3	Colégio Ariane Maria	Vicência Coelho Santos	O morto vivo	Rede Particular	
4	Escola Comunitária Mariana	Edilson Pinto	O homem e a natureza	Rede Particular	
	Centro de Ensino Barjonas	Claudia Sousa	Mãos ao alto	Rede Pública	

5	Lobão			
6	Colégio Educator	Sérgio Helal	Antígona	Rede Particular
7	Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET (IFMA Monte Castelo)	Lio Ribeiro	A voz da felicidade	Rede Pública
8	COESUFMA - Cooperativa Educacional dos Servidores UFMA	Waldenir	O teatro dos sonhos	Rede Pública
9	Unidade Integrada. Camélia Costa Viveiros	Cleres Ribeiro	O que o cigarro causa	Rede Pública
10	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Uma canção urbana	Rede Pública
11	Centro de Ensino Geoalpa	Cássia Pires	O fantástico Mistério da Princesa	Rede Particular
12	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	Remendos	Rede Particular

13	Colégio Santa Teresa	Joel Tavares	A festa	Rede Particular
14	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	A verdadeira história do homem	Rede Particular
15	Colégio Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	A essência do amor	Rede Particular
16	Centro Integrado do Rio Anil - CINTRA	César Boaes	A revolução dos Beatos	Rede Pública
17	Centro de Ensino Cidade de São Luís	Nesimar Madeira e Carmem	Droga: sai dessa doidão!	Rede Pública
18	Centro de Ensino Cidade Operária II	Maria Cristina	Atualidades brasileiras	Rede Pública
19	Centro de Ensino Cidade Operária I	Carlos Cardoso	Canal Jovem	Rede Pública
20	Centro de Ensino Erasmo Dias	Edson Oliveira Pires Filho	E assim vive a mulher	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
21	Colégio Girassol	Marcos Dominice	Diário de uma cobradora	Rede Particular

22	Instituto Divina Pastora	Josué Costa	A via sacra de todos os tempos	Rede Particular	
23	Colégio Dom Bosco	Franklin Neto	Pluft, o fantasminha	Rede Particular	
24	COLUN - Colégio Universitário	André Coelho	Caso de Vestido	Rede Pública	
VI FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2001	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Unidade Integrada Matos Carvalho	Braz Moraes	Universo Juvenil	Rede Pública	Wilson Martins – jornalista
2	Colégio Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	O Brasil e seus conflitos	Rede Pública	Jadson Melo – ator
3	Unidade Integrada Felipe Conduru	Maria das Graças P. Nascimento	Apelo da Mãe Natureza	Rede Pública	
4	Colégio Raio de Sol	André Francisco da Silva	Viciosamente sem prazer	Rede Particular	Karina Ferreira – atriz
	Centro de Ensino Liceu	Cláudia Matos	As mazelas de um início de	Rede Pública	

5	Maranhense		milênio		Valdemilson de Jesus – ator Celiane Lopes – atriz
6	Centro Educacional Arco-íris	Jorge Luís Silva Coutinho	O outro gume da faca	Rede Particular	
7	Centro de Ensino Cidade de São Luís	Enéas da Silva Santos	Sou negra sim e com muito orgulho	Rede Pública	
8	Instituto Pindorama	Cleudson Hálabe	Roda que rola	Rede Particular	
9	Colégio Viva a Vida	Elvemir Nunes Franco	Branca de neve e os sete anões	Rede Particular	
10	Colégio Educator	Sérgio Helal	Édipo Rei	Rede Particular	
11	Centro de Ensino Cidade Operária I	João Custodes da Silva	Sangue de guerreiros	Rede Pública	
12	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	O homem do princípio ao fim	Rede particular	
13	Colégio Padre Branco	Bill de Jesus	A vaca Lelé	Rede Pública (Município de Arari)	
	Escola Comunitária	Edilson Pinto	O negro e o poder	Rede Particular	

14	Mariana				
15	Escola Santa Teresinha	Josué da Cruz	A guerra no reinado boca	Rede Particular	
16	Unidade Integrada Felipe Conduru / Anexo Santa Terezinha	Maria das Graças Pires Ribeiro	A ira do negro	Rede Pública	
17	Centro de Ensino José Justino Pereira	Airton Serra Everton	A família tem de tudo	Rede Pública	
18	Centro de Ensino Governador Edson Lobão	Felizardo Adelmo Cordeiro	Uma solução quase perfeita	Rede Pública	
19	Centro de Ensino Bernardo Coelho de Almeida	Richardson Jorge	Catarina	Rede Pública	
20	Centro de Ensino Gonçalves Dias	Carlos Alberto Junior	Corações que sangram	Rede Pública	
21	Centro de Ensino Barjonas Lobão	Daniela Maria Sousa da Silva	A mulher do vovô é uma gata	Rede Pública	
22	Centro de Ensino César Aboud	Waléria de Jesus B. Soares	O pleito	Rede Pública	

23	Colégio Benditas Almas	Roosy Vany Silva	Segredos familiares	Rede particular
24	Centro de Ensino César Aboud	Thaís Carvalho e Maria Conceição	A vida como ela é	Rede Pública
25	Unidade Integrada Alberto Pinheiro	Waldecy das Dores Vale	Que país é esse?	Rede Pública
26	Centro Integrado do Rio Anil – CINTRA	Célia Maria Lima Braga	Quem roubou o meu futuro?	Rede Pública
27	Instituto Farina	Jorge Milton	Era uma vez uma ilha de lendas e mistérios	Rede Particular
28	Centro de Ensino Coelho Neto	Natália	O silêncio dos corações violados	Rede Pública
29	Centro de Ensino Liceu Maranhense	Lourivanilde Rodrigues	A promessa de Iná	Rede Pública
30	Centro de Ensino Geoalpha	Cássia Pires	Auto da barca do inferno	Rede Particular
31	Centro de Ensino Erasmo Dias	Edson Oliveira Pires Filho	O tribunal dos divórcios	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)

32	Unidade Integrada Rubem Almeida	Darsóne T. Domingues	A filha	Rede Pública
33	Centro Educacional Raio de Sol	Jorge Luís S. Coutinho	O médico	Rede Particular
34	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Graça Alves	A vida de Ana Jansen	Rede Pública
35	Centro de Ensino Almirante Tamandaré	Waldecir Barroso Vilar	Grupo escola Brasil	Rede Pública
36	Centro Integrado Rio Anil - CINTRA	Eugênio Araújo	O presente	Rede Pública
37	Colégio Santa Teresa	Joel Tavares de Abreu	Nossa história – o musical	Rede Particular
38	Colégio Girassol	Marcos Dominici e Willian Lago	Quatro vezes literatura	Rede Particular
39	Centro de Ensino Fernando Perdigão	Sinval, Clara, Tereza, Azevedo	Da roça à periferia	Rede Pública
40	Centro de Ensino Almirante Tamandaré	Conceição Alexandre	Morte e vida Severina	Rede Pública

41	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici	Memórias	Rede Pública	
42	Escola Upaon-Açu	Nilson Nunes Marcos Dominici	O sótão	Rede Particular	
43	Unidade de Ensino Manoel Soeiro	Elves Franco	Um raio de luar	Rede Pública (Município de Viana)	
44	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Sonho de uma noite de Verão	Rede Pública	
45	Centro de Ensino Professor Newton Neves	Valber Santos da Silva	Luzia Homem	Rede Pública (Município de Itapecuru-Mirim)	
VII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2002	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	CEEFM Profº Barjonas Lobão	Armando Oliveira Bento Junior	Parece mais não é	Rede Pública	Informação não encontrada

2	CEEFM Prof ^o Barjonas Lobão	Sâmara Rannielle	Por quê com a minha família?	Rede Pública
3	Centro de Ensino Médio Gonçalves Dias	Jorge Luís Araújo Texeira	Amaldiçoados Corações	Rede Pública
4	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Katherine Cires Moucherek	A Procura da Soluções	Rede Pública
5	Centro Educacional Arco- íris	Carlos Magno M. Pinheiro	Sátira da vida de Jesus	Rede Particular
6	Centro de Ensino Médio Nerval Lebre	Otamar Leal	Papo entre Amigos	Rede Pública
7	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	E por falar de amor: um raio de luar e luzes da ribalta	Rede Particular
8	Unidade Integrada Camélia Costa Viveiros	Lusenilde C.Mendes, José de Ribamar Costa Filho	Uma Ilusão	Rede Pública
9	Unidade Integrada São Raimundo	Henrique Matos Emst	Farsa de Inês Pereira	Rede Pública
10	Centro de Ensino Médio Professor Newton Neves	Carlos Mendonça	Senhora dos Afogados	Rede Pública

11	Colégio Comercial de Arari	Bill de Jesus	Brincadeira de roça	Rede Pública
12	Centro de Ensino Médio Alto Alegre do Pindaré	Robertose O. Bacanas	Os Defensores da Natureza	Rede Pública
13	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Aldimeny Silva Sousa	As consequências de um aborto	Rede Pública
14	Instituto Farina	Jorge Milton	A idade do Sonho	Rede Particular
15	Centro de Ensino Médio Fernando Perdigão	Sinval Gracia	Zás - Trás	Rede Pública
16	Centro de Ensino Médio Dr João Leitão	Maria do Carmo	Catirina	Rede Pública
17	Escola Santa Teresinha	Josué da Luz	Aurora da minha vida	Rede Particular
18	Unidade Integrada Presidente John Kennedy	Jesulina Costa	Brasil mostra tua cara	Rede Pública
19	Colégio São Marcos	Susana Pinheiro	O desejo de Catarina	Rede Particular

20	Colégio Girassol	Marcos Dominici	O auto da alma	Rede Particular
21	Escola Agrotécnica Federal de São Luis (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Canções do Vale	Rede Pública
22	Centro de Ensino Médio Cidade Operária	João Custodes da Silvas	Uma noite no cemitério	Rede Pública
23	Colégio Vinicius de Moraes	Cleudson Hálabé	Pluft: o Fantasmilha	Rede Particular
24	Instituto Pindorama	Cleudson Hálabé	Os saltimbancos	Rede Particular
25	Colégio Geolpha	Cássia Pires	Aquele que diz sim, aquele que diz não	Rede Particular
26	Colégio Educator	Sérgio Helal	A grande estiagem	Rede Particular
27	CINTRA - Centro Integrado do Rio Anil	Eugênio Araújo	Uma mulher sem pecado e outros babados	Rede Pública
28	Escola Viva Vida	Elves Franco	Alice no País das Maravilhas	Rede Particular

29	CINTRA - Centro Integrado do Rio Anil	Antônio Freire	A viagem de um barquinho	Rede Pública	
30	Colun VOX	Josué da Luz	A invenção do amor	Rede Pública	
VIII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2003	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Centro Ensino Internacional – COC	Elves Franco	A lei e o rei	Rede Particular	Informação não encontrada
2	Unidade Integrada Camélia Costa Viveiros	Midiã Costa Rabelo e Lusenilde Costa Mendes	Preconceito – os dois lados da moeda	Rede Pública	
3	Colégio Vinicius de Moraes	Cleudson Hálabe	O rapto das cebolinhas	Rede Particular	
4	Centro de Ensino Médio Gonçalves Dias	Daniel Raimundo Almeida de Jesus	O genro que era nora	Rede Pública	
5	CEEFM Governador Edson Lobão	Marcelo Henrique	A escrava Isaura	Rede Pública	

6	Unidade Integrada Odylo Costa Filho	Claudio Silva	Papagaio de papel de seda	Rede Pública
7	Unidade Integrada Gomes de Sousa	Claudio Silva	Os mistérios da pedra branca	Rede Pública
8	Unidade Escolar Prof ^o Luís Rêgo	Marcos Dominici	O auto do boi	Rede Pública
9	Colégio Santa Tereza	Joel de Abreu	História de Adolescente	Rede Particular
10	Colégio Henrique de La Roque	Maidson Gleison Pereira Machado	Eu, caçador de mim	Rede Pública
11	CEEFM Domingos Vieira Filho	Thais e Raphaelli	Bugiganga a baranga	Rede Pública
12	Universidade Federal do Maranhão	Ana Teresa Desterro Rabelo	A boa	Rede Pública
13	Centro Educacional Montessoriano Reino Infantil	Josué Costa	A verdadeira comédia da vida privada	Rede Particular
14	Colégio O Bom Pastor	Susana Pinheiro	Catarina vai ao Olimpo	Rede Particular

15	CEEFM José Justino Pereira	Michele Viana Cutrim	Amor a moda antiga	Rede Pública
16	Centro de Ensino Especial Helena Antipoff	Joleu Silva Moraes	A bruxinha que era boa	Rede Pública
17	CAS – Centro de Atendimento à Pessoas Surdas	Telasco Pereira Filho	Dessa língua ninguém tasca	Rede Pública
18	Faculdade Atenas Maranhense – FAMA	Cleudson Hálabé	O nome é que faz o fuxico	Rede Particular
19	Centro de Ensino Médio Lara Ribas – Anexo Barjonas Lobão	Elvis Vilela e Suyane Pezzino	Juventude: um desafio de vida	Rede Pública
20	CEEFM Governador Edson Lobão	Márcio Stepheson P. Macieira	Sonambulismo	Rede Pública
21	Centro de Ensino Médio Dr. João Bacelar Portela	Carlos Alberto Carvalho Costa Junior	Um grito de amor e liberdade	Rede Pública
22	Centro de Ensino Anjo da Guarda	Marcel Nascimento	O terror na vida de Janny	Rede Pública

23	Centro de Ensino José Justino Pereira	Edson Sousa Filho	O santo inquérito	Rede Pública
24	Colégio Geoalpha	Cássia Pires	O santo inquérito	Rede Particular
25	Centro de Ensino Cidade Operária II	Erivelto Viana	O rico avarento	Rede Pública
26	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Ediane Costa Lima	Retrato de um aborto	Rede Pública
27	Centro de Ensino Médio José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson do Nascimento	O sonho	Rede Estadual (Município de Miranda do Norte)
28	Unidade Integrada Y Bacanga	Romildo José Pereira	Zé andança	Rede Pública
29	Colégio Solução Maranhense	Jeferson Plácido	A bruxinha que era boa	Rede Particular
30	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	súditos, hoje súditos	Rede Particular
31	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	O círculo de Salomão	Rede Particular

32	Unidade Integrada Rosário Nina	Arycelles Karyne	O resgate	Rede Pública
33	Instituto Farina	Jorge Milton	A gata borralheira	Rede Particular
34	Unidade Integrada de 1º Grau Alberto Pinheiro	Arly Arnaud	A onça e o bode	Rede Pública
35	Escola COEDUC	Galileu Cleimar Kleinschmidt	Recomeçar	Rede Particular
36	Centro Educacional Arco- Íris	Telleysandro Castro Alves	O céu já tem anjos demais	Rede Particular
37	Unidade Integrada Olinda Desterro	Claudio Silva	Os 3 R	Rede Pública
38	Instituto Divina Pastora	Josué Costa	Velho é o mundo	Rede Particular
39	IAK - Instituto Ana Karina	Jorge Luís Ribeiro	Batalha entre os lápitas e os centauros	Rede Particular
40	Instituto Pindorama	Cleudson Hálabe	A bruxinha que era boa	Rede Particular

41	Centro de Ensino Médio Paulo Freire	Conceição Moscoso	Depois da brincadeira	Rede Pública
42	Instituto Educacional Nossa Senhora da Conceição	Cacá Moreira	O gato malhado e a andorinha sinhá	Rede Pública (Município de Araioses)
43	Unidade Integrada Ministro Henrique de La Roque	Tedd Meneses	A bailarina de Cristal	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
44	Unidade Integrada de 1º Grau Luís Viana	Ronaldo, Mary Fran, Orzane	O leilão de um adolescente	Rede Pública
45	Colégio Tudes J. Cardoso	Cacá Moreira	A princesa e o dragão	Rede Pública (Município de Araioses)
46	CEEFM Governador Archer	Issler Neres	A praia	Rede Pública (Município de Imperatriz)
47	Escola Santa Terezinha	Josué da Luz	O navio negreiro	Rede Particular

48	Colégio Educator	Sérgio Helal	O grande amor de Gonçalves Dias	Rede Particular
49	Centro Integrado do Rio Anil – Cintra	Gisele Alencar	Meu doce namorado	Rede Pública
50	Unidade Integrada Maria José Aragão	Wilson Chagas	Sonho de uma noite de Verão	Rede Pública
51	Colégio Solução Maranhense	Jeferson Plácido	A viagem de um barquinho	Rede Particular
52	Centro Integrado do Rio Anil – Cintra	Antonio Freire	O caso John Smith – o estranho mundo da solidão	Rede Pública
53	COESUFMA - Cooperativa Educacional dos Servidores UFMA	Natividade, Dorivan e Kelly	O auto da barca do inferno	Rede Pública
54	COLUN - Colégio Universitário	Jorge Milton	Medéia	Rede Pública
55	CEEFM Cidade de São Luís	Aldioneia Simões dos Santos	Édipo Rei	Rede Pública
56	Centro de Ensino Médio Erasmus Dias	Geasi Pavão	O julgamento de Aurélio	Rede Pública

57	Escola Comunitária Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	Eu e você na cova dos leões	Rede Particular
58	CEEFM Profº Barjonas Lobão	Armando Júnior	Ô noite, ô família	Rede Pública
59	Centro de Ensino Liceu Maranhense	O Grupo Trupe	Quem roubou o meu futuro?	Rede Pública
60	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	O canto de Nicéas	Rede Pública
61	Colégio Girassol	Marcos Dominici	Comédias da vida privada	Rede Particular
62	Centro de Ensino Médio Fernando Perdigão	Cássio Lauand Araújo	Lembranças de um passado	Rede Pública
63	Centro de Ensino Liceu Maranhense	Claudia Matos	A gata borralheira	Rede Pública
64	Unidade Integrada Santa Clara	Mary Jane Nunes de Oliveira	Eu chovo, tu choves, ele chove	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)

65	CEEFM Cidade de São Luís	Walmar César Pereira	Voltei	Rede Pública
66	Unidade Integrada Prof ^o Carlos Saads	Antônio José Morgado Junior	Criada pela mãe natureza	Rede Pública
67	Unidade Integrada Cidade Olímpica	Edson Oliveira Pires Filho	O médico à força	Rede Pública
68	Colégio Vinícius de Moraes	Cleudson Hálabe	O rapto das cebolinhas	Rede Particular
69	CEEFM José Justino Pereira	Sergiane Maretathi	O julgamento da bruxa de Rapunzel	Rede Pública
70	CEEFM Dr. Milton Ericeira	Bill de Jesus	Noivados das melancias na roça de Dona Cabaça	Rede Pública (Município de Arari)
71	CEEFM Wady Fiquene	Carlos Mendonça	A bailarina de cristal	Rede Pública (Município de Imperatriz)
72	Colégio Comercial de Arari	Bill de Jesus	Loucuras da Paixão	Rede Pública (Município de Arari)
73	Colégio São Francisco de Assis	Izael Pereira Oliveira	Quem casa quer casa	Rede Particular

IX FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2004	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Centro de Artes Cênicas do Maranhão (Exercício Público de Alunos)	Josué Ribeiro	Besta da noite	Rede Pública	Informação não encontrada
2	Centro de Ensino Médio José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson	Leilão nosso de cada dia	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
3	Unidade Integrada Santa Clara	Mary Jane Nunes de Oliveira	A bruxinha que era boa	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)	
4	CAIC Embaixador Araújo Castro	Ezequias Roland Ferreira	O reino dos mal-humorados	Rede Pública	
5	Colégio José Justino Pereira	Bruno Costa	Casamento de quadrilha	Rede Pública	
6	Unidade Integrada Olinda Desterro	Clemilton Lemos	Quebrando a rotina	Rede Pública	

7	Colégio Santa Tereza	Joel Tavares de Abreu	Manifesto pela vida	Rede Particular
8	Unidade Integrada Luís Viana	Ronaldo da Cruz Azevedo	Uma família diferente	Rede Pública
9	Colégio Upaon-Açu	Marcos Dominici	O sótão	Rede Particular
10	U.I São Raimundo	Henrique Matos Ernst	O menino narigudo	Rede Estadual
11	Centro Educacional Arco-Íris	Polyana Dias Bastos	O pequeno príncipe	Rede Particular
12	Moranginho e Colégio Luz e Vida	Tedd Mac Meneses	A moranguinho	Rede Particular
13	Escola Nova Aliança	Rogério Car Pe Din	Os caçarolas	Rede Particular
14	Centro de Ensino Médio Cidade Operária I	Wilson Chagas	Ai, que saudade que dá	Rede Pública
15	Centro Educacional Montessoriano Reino Infantil	José Costa	Os três peregrinos	Rede Particular

16	Escola Dr. Edson Lobão Filho	André F. da Silva	A desilusão	Rede Pública
17	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	O fantástico mistério da Feiurinha	Rede Particular
18	Unidade Integrada Prof ^o Carlos Saads	Cleyton Pereira Sousa	Uma pedra no meio da luz	Rede Pública
19	Colégio Nossa Senhora de Nazaré	Arn Arnaud	Fábulas de paixão	Rede Particular
20	Colégio O Bom Pastor	Antonio Freire	Deus lhe pague	Rede Particular
21	Escola Divino Mestre	André Francisco da Silva	Ilha do avivamento	Rede Particular
22	Sistema Educacional Master	Carlos Magno	Quem casa, quer casa	Rede Particular
23	Colégio Vinícius de Moraes	Antonio Vieira	A boneca que fala	Rede Particular
24	Instituto Divina Pastora	Josué Costa	Édipo Rei	Rede Particular

25	Centro de Ensino Médio Cidade de São Luís	Cristiane Rodrigues Lima	O alto da Mofina Mendes	Rede Pública
26	COEDUC	Daniele Azevedo	A última tentação do demônio	Rede Particular
27	Colégio Marista Maranhense	Jorge Milton	A eterna luta entre o homem e a mulher	Rede Particular
28	Centro de Ensino Médio Erasmus Dias	Lucia Andrade	E assim vive a mulher	Rede Pública
29	Colégio O Bom Pastor	Susana Pinheiro	Onde andaré a alegria	Rede Particular
30	CEFM Domingos Vieira Filho	Tereza Raquel	Ninguém lembra mais de mim	Rede Pública
31	Instituto Farina	Jorge Milton	Como a lua	Rede Particular
32	Unidade Integrada Senador Miguel Lins	Solange Azevedo Costa	O alto do boi encantado	Rede Pública
33	Instituto Pindorama	Cleudson Hálabe	Eu chovo, tu choves, ele chove	Rede Particular

34	Unidade Integrada Bandeira Tribuzzi	Roseanne Silva de Jesus	Antonieta e as poesias	Rede Pública
35	COLUN - Colégio Universitário	Jorge Milton	O pagador de promessas	Rede Federal
36	Colégio Educator	Sérgio Helal	Medéia	Rede Particular
37	Colégio Girassol	Marcos Dominici	O Santo e a Porca	Rede Particular
38	Faculdade Atenas Maranhense	Celudson Hálabe	A comédia da família feliz	Rede Particular
39	Colégio Upaon-Açu	Marcos Dominici	O fantástico mistério da Feiurinha	Rede Particular
40	Universidade do Estado de Santa Catarina	Ana Ruth Castro Pinheiro	Um morto cobiçado	Rede Pública
41	Centro de Ensino Médio Dr. João Leitão	Luanalva Rodrigues Silva	Noite sobre Alcântara	Rede Pública (Município de Alcântara)
42	Colégio Geoalpha	Cássia Pires	Medéia	Rede Particular

43	Escola Santa Terezinha	Josué da Luz	O livro de Jó	Rede Particular	
44	Escola Agrotécnica de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Os órfãos de Ayrton Senna	Rede Pública	
45	Centro de Ensino Médio Gonçalves Dias	A lição	Daniel de Jesus	Rede Pública	
46	Centro de Artes Cênicas do Maranhão (Exercício Público de Alunos)	Josué Ribeiro	Besta da noite	Rede Pública	
X FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2005	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Divina Pastora	Josué Costa	Antígona	Rede Particular	Ivoni Araújo – Arte-educadora
2	Unidade de Educação Básica Min. Mário Andreazza	ANG	Benedito Almeida	Rede Pública	Mundinha Freitas – Arte-educadora
3	Faculdade Santa Fé	Luiz César do Espírito Santo	Pretensões	Rede Particular	Lio Ribeiro – Arte-educador

4	Centro de Ensino Upaon- Açu	Maíra Aragão	As três estrofes de um verso	Rede Particular	Rosélia Lobato – Arte-educadora
5	Universidade CEUMA II (Campus Turu)	Fábio Henrique dos Santos Perei	Os bocas do inferno	Rede Particular	
6	Unidade Escolar São José	Djanira Machado Ferreira	Paixão de Estudante	Rede Pública	
7	Centro de Ensino Médio Jardim São Cristóvão	Franciane Santos Martins	Alucinação	Rede Pública	
8	Centro de Ensino Médio Dr. João Leitão	Deusenise Rabelo	O fantástico mistério da princesa Feiurinha	Rede Pública (Município de Alcântara)	
9	Colégio Vinicius de Moraes	Albeline Garcez da Silva	O casório de Panfusa	Rede Particular	
10	Colégio Arariense	Lélis Pestana	Terra e sangue	Rede Particular (Município de Arari)	
11	Centro Educacional Arco- Íris	Polyanna Dias Bastos Rangel	Além do arco-íris	Rede Particular	

12	CEM Almirante Tamandaré	Tedd Mac	O presente e suas duas faces	Rede Pública
13	UNICEUMA I	Augusto Cantanhede	O mágico de Oz	Rede Particular
14	Colégio Girassol	Marcos Dominici	Os legumes	Rede Particular
15	Escola Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	A essência do amor	Rede Pública
6	Centro de Ensino Benedito Leite	Magnólia Pereira da Silva	Tome, eu estou aqui	Rede Pública
17	Centro de Ensino Geoalpha	Keyla Santana	Show Brasil	Rede Particular
18	Centro de Ensino Geoalpha	Cássia Pires	Yerma	Rede Particular
19	Grupo Universitário de Teatro	Ana Tereza Desterro	Trilogia	Rede Pública
20	COEDUC	Felizaldo Adelmo O. Melo	O minotauro	Rede Pública

21	Colégio Girassol	Marcos Dominici e Ricardo Maia	Simulações de naufrágio	Rede Particular
22	Centro de Ensino Médio Profº Mário Martins Meireles	Luís Antônio Freire	Oração para um pé-de- chinelo	Rede Pública
23	Colégio Educator	Sérgio Helal	Os sete contra Tebas	Rede Particular
24	Escola Agrotécnica Federal de São Luís (IFMA Maracanã)	Inaldo Lisboa	Transgênicos or not Transgênicos: that is the question	Rede Pública
25	Colégio Marista	Jorge Milton	O marido	Rede Particular
26	Escola Viva Vida	Elves Franco	As orelhas do rei	Rede Particular
27	Escola Gonçalves Dias	Antônio Carlos	Pedra Preciosa	Rede Pública (Município de Itapecuru)
28	Centro de Ensino Médio Cidade Operária I	Edílson da Silva Brito	Lisístrata	Rede Pública

29	Colégio Exclusivo Global	Victor Hugo e Rômulo B. dos Santos	A partilha	Rede Particular	
30	Unidade Integrada Prof ^o Carlos Saads	Lailson Carneiro	O bom malandro	Rede Pública	
31	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici e Raiza Aragão	O brilhante mágico	Rede Particular	
32	Escola São Vicente de Paula	Jorge Milton	A sagrada família	Rede Particular	
33	UEB Prof ^o Luiz Rego	Marcos Dominici e Henrique Ernst	O circo da boca do palhaço	Rede Pública	
34	Escola Santa Terezinha	Josué da Luz	Woyseck em pedaços	Rede Particular	
XI FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2006	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	São Vicente de Paula	Jorge Milton	A bailarina de cristal	Rede Particular	Infor mação não encontrada

2	Colégio Arco-Íris	Poliana Bastos	O mágico de Oz	Rede Particular
3	U.I Maria José Aragão	Wilson Chagas	O desejo de Catirina	Rede Pública
4	Centro de Ensino Geoalpha	Keyla Santana	O corcunda de Nortre Dame	Rede Particular
5	UEB. José Assub	Maxsoel Rodrigues	A rebelião dos Anjos	Rede Pública
6	CEM Liceu Maranhense	Claudia Matos	Ilustríssimos senhores	Rede Pública
7	Colégio Henrique de La Roque	Silvio César Sodré	A escola em minha vida	Rede Pública
8	COEDUC	Felizaldo Cordeiro Melo	Por um sonho real	Rede Particular
9	Escola Santa Terezinha	Josué da Luz	Jesus Homem	Rede Particular
10	Instituto Farina	Jorge Milton	A lei e o rei	Rede Particular

11	CEEFM Benedito Leite	Maracy de Castro	Filhos do pai	Rede Pública
12	CEEFM Salustiano Trindade	Edilson Brito	Dois corações e quatro segredos	Rede Pública
13	Escola Agrotécnica	Inaldo Lisboa	Moderniscravizando	Rede Pública
14	UEB Profº Carlos Saads	Maria José Lisboa	O brejeiro	Rede Pública
15	UE José Sarney Costa	Alexandre Correia Garcês	Minha vida é uma droga	Rede Pública
16	CEM São Cristóvão	Estefânio Reis Siqueira Junior	O casório da comadre	Rede Pública
17	CEM Profº Mário Martins Meireles	Luís Antonio Freire	Morte e Vida Severina	Rede Pública
18	Colégio Santa Tereza	Joel Abreu	O rapto das cebolinhas	Rede Particular
19	Colégio Arariense	Léliz Pestana	Cristo, a verdadeira luz	Rede Pública (Município de Arari)

20	CEM João Leitão	Haroldo Junior	Mãe Preta	Rede Pública	
21	Colégio São Vicente de Paula	Jorge Milton	A ida ao teatro e outras histórias	Rede Particular	
22	Instituto Divina Pastora	Josué Costa	Memórias de uma travessia	Rede Particular	
23	CEEFM José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson do Nascimento	Histórias que acontecem por aí	Rede Pública	
24	Colégio Educator	Sérgio Helal	O santo inquérito	Rede Particular	
25	Colégio Reino Infantil	Josué Costa	O júri	Rede Particular	
XII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2007	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Agrotécnica	Inaldo Lisboa	A cabeça bem feita	Rede Pública	Informação não encontrada

2	Escola Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	A formiga tanajura e o preguiçoso	Rede Pública
3	Centro Educacional Arco- Íris	Vânia Silveira	Cinderela	Rede Particular
4	CE 29 de Outubro	Clarice Teixeira dos Santos	O segredo do labirinto/Notícia de Morte de Alberto da Silva	Rede Pública
5	Centro de Ensino Geoalpha	Keyla Santana	Liberdade, liberdade	Rede Particular
6	CEEFM Benedito Leite	Robson Luís Tavares de Sousa	Cadê meu par de brincos azuis?	Rede Pública
7	CE. Gov. Edison Lobão - CEGEL	Anderson Pinheiro	Hamlet – Máquina	Rede Pública
8	CEEFM Benedito Leite	Maracy Silva de Castro	Qual a cor da loucura?	Rede Pública
9	Centro de Ensino Geoalpha	Keyla Santana	Ana do Maranhão	Rede Particular
10	Escola Comunitária Criamor	Leandro Lago	A casa de Bernarda Alba	Rede Particular

11	CE José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson do Nascimento	Um outro sonho	Rede Pública
12	CE Salustiano Trindade	Maxsoel Rodrigues	O macaco malandro	Rede Pública
13	Colégio O Bom Pastor	Direção Coletiva	Conflitos	Rede Particular
14	Colégio Marista	Dathy Bezerra	Contando e Cantando lendas	Rede Particular
15	Cooperativa Educacional Cultural Esportiva e de Lazer – COEDUC	Felizaldo Mello	A única coisa verdadeira	Rede Particular
16	Escola Municipal Gonçalves Dias	Antonio Carlos Amorim Mendonça	Catirina, a lenda do boi	Rede Pública Itapecuru-Mirim
17	UE Afife Sauaia	Marcos Ronilson do Nascimento	A volta de Lampião	Rede Pública
18	Colégio Educator	Sérgio Helal	Educator conta Canudos	Rede Particular
19	CEM Liceu Maranhense	Cláudia Matos	O segredo do Labirinto	Rede Pública

20	Instituto Farina	Jorge Milton	Pluft, o fantasma	Rede Particular
21	Colégio Marista	Luzslaid Barbosa e Sérgio Helal	O desejo de Catirina	Rede Particular
22	Escola Viva a Vida	Elves Franco	O mágico do sertão nas terras do Maranhão	Rede Particular
23	UEB José Assub	Maxsoel Rodrigues	Eu chovo, tu choves, ele chove	Rede Pública
24	CE Cidade Operária I	Edilson Brito	Romeu e Julieta no Nordeste	Rede Pública
25	CE Profº Mário Martins Meireles	Luís Antonio Freire	A semente	Rede Pública
26	CE Maria Mônica Vale	Martha Brasil	Sufrágio Universal	Rede Pública
27	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici	O auto da alma	Rede Particular
28	Instituto Divina Pastora	Josué Costa	Máscaras	Rede Particular

29	Colégio Arariense	Raimundo Léliz Pestana	Cabeça de pau	Rede Pública (Município de Arari)	
30	E José Leitão	Haroldo Junior	Desgraçado destino	Rede Pública (Município de Alcântara)	
31	Escola Paroquial Frei Alberto	Ivoni Araújo	Fragmentos, tortura de um coração	Espetáculo convidado	
XIII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2008	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Freitas	Os saltimbancos	Rede Particular	Informação não encontrada
2	Centro Educacional Arco-Íris	Vânia Cristina da Silva Silveira	O fantástico mistério da Feiurinha	Rede Particular	
3	UEB Rosário Nina	Felizaldo Adelmo	Quíndua Neves dos Santos	Rede Pública	
4	UEB Odilo Costa Filho	Maria de Lourdes Serejo Pinto	No país dos Prequetés	Rede Pública	

5	Colégio Santa Teresa	Joel de Abreu	Missa dos quilombos	Rede Particular
6	Laborarte (espetáculo convidado)	Flávia de Menezes	O mendigo e o cão morto	Agrupamento de Artistas de São Luís
7	SEMCAS	Abimaelson Santos	Arthur Azevedo contos e cenas	Rede Pública
8	UE Mário Andreazza	Ciro Falcão	Viva nessa droga de mundo mas não viva a vida com drogas	Rede Pública
9	Colégio Brasil	André Francisco da Silva	Memória de um escravo	Rede Particular
10	Escola Agrotécnica de São Luís	Inaldo Lisboa	Rio da Prata	Rede Pública
11	CE Gonçalves Dias	Maria Cristina Neres	Um capricho	Rede Pública
12	CE Cidade Operária I	Edilson Brito	O escravocrata	Rede Pública
13	Escola Edinho Lobão Filho	André Francisco da Silva	O oleiro e sua terapia ocupacional	Rede Pública

14	UEB José Assub	Maxsoel Rodrigues	Memórias de Arthur Azevedo	Rede Pública
15	CACEM (espetáculo convidado)	Aldo Leite	Uma consulta	Rede Pública
16	Colégio Upaon-Açu	Marcos Dominici	Ensaio de Arthur Azevedo	Rede Particular
17	Colégio Educator	Sérgio Helal	Homem: seu ciúme, seu amor	Rede Particular
18	CE. Gov. Edison Lobão - CEGEL	Anderson Pinheiro	O paraíso Perdido	Rede Pública
19	CE Maria Mônica Vale	Martha Brasil	Maria da tempestade	Rede Pública
20	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici e Gracielle Costa	Morta de vida Severina	Rede Particular
21	UI Paranã	Joel Abreu	Manifesto pela vida	Rede Pública
22	CEM Gonçalves Dias	Carlitos Mendonça	Romeu e Julieta	Rede Pública (Município de Itapecuru-Mirim)

23	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici e Gracielle Costa	O santo e a porca	Rede Particular
24	CE José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson do Nascimento	Sonho de uma noite de verão	Rede Pública
25	CE Mário Martins Meireles	Luís Antonio Freire	O santo inquérito	Rede Pública
26	Escola Comunitária Criamor	Leandro Lago	As criadas	Rede Particular
27	Instituto Farina do Brasil	Maria de Lourdes A. Pereira	Sonho de uma noite de verão	Rede Particular
28	Escola São Vicente de Paula	Pollyana Dias	Os saltimbancos	Rede Pública
29	UI Jr Sobrinho	Raimundo Dácio da Conceição	A bruxinha que era boa	Rede Pública (Município de Pindaré-Mirim)
30	Escola Viva Vida	Elves Franco	Quem roubou o branco do mundo?	Rede Particular
31	CE Dr. João Leitão	Haroldo Junior	Minha vida em tuas mãos	Rede Pública (Município de

				Alcântara)	
32	UI Maria José Aragão	Wilson Chagas	Um roubo no Olimpo	Rede Pública	
33	Grupo Universitário de Teatro -GUT (espetáculo convidado)	Ana Teresa Rabelo	Além do Arco-Íris	Rede Pública	
XIV FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2009	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	São Vicente de Paula	Pollyanna Dias	O mágico de Oz	Rede Particular	Informação não encontrada
2	Colégio Edson Lobão	André Francisco	Viciosamente sem prazer	Rede Pública	
3	UI. Maria José Aragão	Ronald Sá e Rose Sá	O livro mágico	Rede Pública	
4	CE. Liceu Maranhense	Arlindo Carvalho	Amor por anexins	Rede Pública	

5	CE. Fundamental Gov. Roseana Sarney	Raimundo Darcio	Chapeuzinho vermelho	Rede Pública
6	EM. José Rodrigues Sobrinho	Antonio Carlos Amorim	Era uma vez	Rede Pública (Município de Itapecuru-mirim)
7	UI. Maria José Aragão	Wilson Chagas	Poema sujo e outras urbanidades	Rede Pública
8	Colégio Upaon-Açu	Marcos Dominici	Malassventura: as aventuras de Malazartes	Rede Particular
9	Escola Paroquial Frei Alberto	Alice Lima	Julgamento final	Rede Particular
10	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	Os dez mandamentos	Rede Pública
11	CEFRAN – Centro Educativo São Francisco de Assis	Eleaquim Maia	Amores	Rede Particular
12	São Vicente de Paula	Pollyanna Dias	A escolha	Rede Particular

13	Colégio Msn. Alves Madureira	Maxlow Carvalho Furtado	A pele do lobo	Rede Pública
14	Colégio Universitário	Jorge Milton	Aurora da minha vida	Rede Pública
15	Escola Viva Vida	Elves Franco	Peter Pan	Rede Particular
16	Instituto Farina	Maria de Lourdes Andrade Pereira	Entre contos e encontros: uma confusão no mundo das histórias	Rede Particular
17	Colégio Pitágoras	Gracielle Costa e Marcos Dominici	A história de João Porcalhão	Rede Particular
18	CEM. Mário Martins Meireles	Luís Antonio Freire	Casa de bonecas	Rede Pública
19	UEB Odilo Costa Filho	Luara Tuany	Arlequim de Carnaval	Rede Pública
20	IFMA – Instituto Federal do Maranhão – Campus Buriticupu	Arnaldo Cunha	O castigo do santo	Rede Pública

21	CE. José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson	Nossas escolhas	Rede Pública
22	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Sonho de uma noite verão	Rede Particular
23	Colégio Educator	Marcos Dominici e Gracielle Costa	Romeu e Julieta	Rede Particular
24	Colégio Santa Fé	Genilson Santos Chagas	O mito da caverna	Rede Particular
25	IFMA – Instituto Federal do Maranhão – Campus Maracanã	Inaldo Lisboa	É fogo!	Rede Pública
26	CE Mônica Vale	Martha Brasil	Quem casa quer casa	Rede Pública
27	IFMA – Instituto Federal do Maranhão – Campus Zé Doca	Arnaldo Cunha	Show Brasil	Rede Pública
28	CE Cidade Operária	Renato Gomes	O fingidor	Rede Pública

29	UEB Alberto Pinheiro	Jeanne Ferreira	O fantástico mistério da Feiurinha	Rede Pública		
30	Profº Carlos Saads	Jadson Sousa Rios	Pluft, o fantasminha	Rede Pública		
31	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici e Gracielle Costa	Conflitos e cotidiano	Rede Particular		
32	CE Dr. João Leitão	Haroldo Junior	Reflexos	Rede Pública		
33	CE Gonçalves Dias	Alessandra Teixeira	Redesconstrução	Rede Pública		
34	Centro Educacional Arco-Íris	Kátia Silene Costa	O santo e a porca	Rede Particular		
35	Colégio Educator	Sérgio Helal	E agora Godot?	Rede Particular		
Em 2010 o Festival Maranhense de Teatro Estudantil não foi realizado devido a questões orçamentárias.						
XV FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL						
Ano 2011	Escola	Professor Direção	Responsável /	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora

1	CACEM	-	Fragmentos do Texto Cabaré Caio Valentim	Rede Pública	Informação não encontrada
2	Companhia Frei Alberto	Ivoni Araújo	Natal dos pequeninos	-	
3	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	Falando de Teatro	Rede Pública	
4	Colégio Universitário	Jorge Milton	Judas em sábado de Aleluia	Rede Pública	
5	Escola Paroquial Frei Alberto	Florilene Duarte	A fada dente de leite e Lançarote Rosa	Rede Particular	
6	Companhia Frei Alberto	Ivoni Araújo	A caminhada de um Santo – de Francisco a São Francisco	-	
7	Escola Municipal Darcy Ribeiro e Escola Municipal Eduardo Pereira Duarte	Chico Cruz	O trem	Rede Pública (Município de Açailândia)	
8	Colégio Universitário	Jorge Milton	O noviço	Rede Pública	

9	UEB Edinho Lobão Filho	André Silva e Alzira	A essência do amor	Rede Pública
10	GUT – Grupo Universitário de Teatro	-	-	-
11	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Alice no país das Maravilhas	Rede Particular
12	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Freitas	Bruxas não existem ou respeito é bom e todo mundo gosta	Rede Particular
13	Colégio Pitágoras	Deyves Paulo Lopes Mendes e Marcos Dominici	O mistério do sapo Cururu	Rede Particular
14	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici, Deyves Paulo Lopes Mendes, Lucas Dinis e Zanto Holanda	Praça Brasil	Rede Particular
15	Colégio Pitágoras	Marcos Dominici	Dá medo!!!	Rede Particular
16	CEM Mônica Vale	Martha Brasil	Confissões de uma adolescente	Rede Pública
	Centro	Lucas Alves	Eros- Faces do amor	Rede Particular

17	Educacional Bezerra			(Município de Imperatriz)	
18	CE Profº Mário Martins Meireles	Luís Antonio Freire	Morte e Vida Severina	Rede Pública	
19	Colégio Universitário	Jorge Milton	A fada que tinha ideias	Rede Pública	
20	Santa Oficina	Lauande Aires	O assassinato de Charllene	Espetáculo Convidado	
21	CE Raimundo João Sobrinho	Luís Antonio Freire	A semente	Rede Pública (Município de Rosário)	
22	Colégio Universitário	Jorge Milton	Quem casa quer casa	Rede Pública	
23	Grupo Humanitas de Teatro	Júnior Marks	Meu último amor acabou antes de ontem	Espetáculo convidado	
24	Trua CIA	Eraldo Maia	17 minutos antes de você	Espetáculo convidado	
25	Escola Viva Vida	Elves Franco	O mágico do sertão nas terras do Maranhão	Rede Particular	

26	CEF Gov. Roseana Sarney	Raimundo Dácio da Conceição	Caminhos de pedra miúda	Rede Pública (Município de Itapecuru-Mirim)	
27	UEB Alberto Pinheiro	Suelena Caldas	A bruxinha que era boa	Rede Pública	
28	CE Dr João Leitão	Haroldo Junior	Pobre riqueza	Rede Pública (Município de Alcântara)	
29	CEM José Furtado Bezerra	Ronilson	A família perfeita	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
30	IFMA – Campus Maracanã	Inaldo Lisboa	E São Luís não virou Paris	Rede Pública	
XVI FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2012	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Freitas	O boizinho de brinquedo	Rede Particular	Jorge Milton Ewerton

2	CE Monica Vale	Martha Brasil	Confissões de Adolescentes	Rede Pública	Walquíria Almeida
3	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	O cravo e a rosa	Rede Particular	
4	UEB Prof. Sá Vale	Maxsoel Rodrigues	A floresta do raio vermelho	Rede Pública	
5	Escola Comunitária Edson Lobão	Alzira Neta Moura dos Santos	A voz da verdade	Rede Particular	
6	UEB Maria Rocha	Felizaldo Mello	São Luís, 400 anos de alegria	Rede Pública	
7	São José de Rimabar	José de Ribamar Miranda Junior	A vida de Galileu	Rede Pública	
8	Barjonas Lobão	Kevson Moura	Uma noite perfeita	Rede Pública	
9	CEB Sebastião Sudário Brilhante	Francisco Alves Cavalcante Neto	Depois da cruz	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
10	UI. Gov. Matos Carvalho	Marinete de Assis	São Luís, lendas e mistérios	Rede Pública	

11	IFMA – Campus Caxias	Abimaelson Santos	Meu coração é um tijolo, mas ele bate por você	Rede Pública (Município de Caxias)
12	IFMA – Campus Maracanã	Inaldo Lisboa	A guerra dos mundos em São Luís	Rede Pública
13	Arte de Educar / CEB	Lucas Alves	Sonho de uma noite de verão	Rede Particular (Município de Imperatriz)
14	IFMA – Campus de Alcântara	Haroldo Junior	E as cabeças onde estão?	Rede Pública (Município de Alcântara)
15	Viva Vida	Elves Franco	O mágico do sertão nas terras do Maranhão	Rede Particular
16	Instituto Marista	Dathy Bezerra	Os saltimbancos	Rede Particular
17	IFMA – Campus Alcântara	Armando Veras	Ácido sulfúrico (espetáculo convidado)	Rede Pública (Município de Alcântara)

18	Colégio Educator	Gracielle Costa	Lisbela e o prisioneiro	Rede Particular	
19	CE Barjonas Lobão	Keyson Moura	A cara do Brasil	Rede Pública	
20	Colégio Upaon-Açu	Deyves Mendes	A vida cãojugal	Rede Particular	
21	CEF Gov. Roseana Sarney	Raimundo Dacio da Conceição	Família Composta	Rede Pública (Município de Itapecuru-Mirim)	
XVII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2013	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Viva Vida	Elves Franco	O sítio do Pica Pau Amarelo nos Reinos das Águas Claras	Rede Particular	Carlos Eduardo Guimarães Medeiros
2	UI Odilo Costa Filho	Maxsoel Correa Rodrigues	O pequeno conselheiro do Rei	Rede Pública	Leury Monteiro

3	CE Raimundo João Saldanha	Luiz Antonio Freire	Milagre na cela	Rede Pública (Município de Rosário)	Rogério Berredo
4	CE Olinda Nunes Freire	Ivanilma Silva Sousa	O diário de Madalena Street	Rede Pública (Município de Pedreiras)	
5	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Fonseca Freitas	Um noivo para a senhora Baratinha	Rede Particular	
6	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Fonseca Freitas	Uma grande aventura – baseado na obra O menino que aprendeu a ver – de Ruth Rocha	Rede Particular	
7	UEB Ministro Carlos Madeira	Claudio Vinicius Costa de Azevedo	Meu mundo sem drogas	Rede Pública	
8	IFMA – Campus Maracanã	Arnaldo Cunha de Aguiar Junior e Maria Beatriz dos S. Brito	O despertador da primavera: uma tragédia infantil	Rede Pública	
9	IFMA – Campus Caxias	Vanda Marinha Silva Gomes	Aquele que diz sim aquele que diz não	Rede Pública (Município de	

				Caxias)	
10	CEB Sebastião Sudário Brilhante	Francisco Cavalcante	Revolução no norte das tapiacas	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
11	UI Dr. Francisco Batista	José Reinaldo Costa Ferreira	Paca, Tatu, Cutia não	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
12	CE Mônica Vale	Martha Brasil	Amor por Anexins	Rede Pública	
13	CE Profª Marcelina Nóia Alves	José Reinaldo Costa Ferreira	Otela para todos os brasileiros	Rede Pública (Município de Água Doce do Maranhão)	
14	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Julgamento na floresta o caso do bulling	Rede Particular	
15	Centro Educacional Bezerra	Lucas Alves	Reformatório do palhaço	Rede Pública (Município de Imperatriz)	
16	CEF Gov. Roseana Sarney	Raimundo Dácio Ferreira	Eras uma vez	Rede Pública	

17	CE Benedito Leite	Maracy Silva de Castro	Leilão de uma alma	Rede Pública
18	CE Anexo Jardim São Cristovão	Estefanio dos Reis Siqueira Junior	Amor por anexins	Rede Pública
19	UI Matos Carvalho	Ricardo Wayland Gomes Santos	O gol contra do crak	Rede Pública
20	UEB Prof. Sá Vale	Maxsoel Corrêa Rodrigues	O castelo desencantado	Rede Pública
21	Colégio Invictus	Marcos Dominici	Narrativas	Rede Particular
22	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo C. Melo	Velha árvore e mãe passarinho	Rede Pública
23	Colégio Dom Bosco	Cintia Pessoa	Grease – nos tempos da brilhantina	Rede Particular
24	UEB – Alberto Pinheiro	Suelena Cléia Caldas	Catarina – a megera domada	Rede Pública
25	IFMA – Campus Timon	Roseane da Conceição S. Serra	Jubilei e Romieta	Rede Pública
	IFMA – Campus	Haroldo Junior	The end	Rede Pública

26	Alcântara				
XVIII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2014	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Escola Viva Vida	Elves Franco	Julgamento na floresta “o caso do bullying”	Rede Particular	Informação Não encontrada
2	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	O serviço da fé	Rede Pública	
3	UEB Bandeira Tribuzzi	Ronald Sá	Escravidão	Rede Pública	
4	UEB Profº Carlos Saads	Bianca Letícia Barros Nascimento	A missão de Yasmin	Rede Pública	
5	CEM José Justino Pereira	Lucymary Lobato	Auto do bumba meu boi	Rede Pública	
6	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	A casa da mãe Joana	Rede Pública	
7	CE Maria Mônica Vale	Martha Brasil	O pleito	Rede Pública	

8	Colégio Upaon-Açu	Marcos Dominici	Espelhos de Gullar	Rede Particular
9	CE Bernardo Coelho de Almeida	Alison Braga	Ira dos pecados	Rede Pública
10	IFMA – Instituto Federal do Maranhão - Campus Maracanã	Arnaldo Cunha	Nossa velha canção	Rede Pública
11	CEM Liceu Maranhense	Gisa Braga	O cavaleiro do destino	Rede Pública
12	CE General Arthur Carvalho	Braz Moraes	Godofredo e Alice	Rede Pública
13	Colégio Militar 02 de Julho	Marcos Dominici	Narrativas	Rede Pública
14	CE Benedito Leite	Daniel Thomaz	Asylum – Manicômio	Rede Pública
15	CEB Sebastião Sudário Brilhante	Francisco Cavalcante	História de saberes e cantares	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)

16	UI Dr. Francisco Batista	José Reinaldo Costa Ferreira	Rainha da cocada preta	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
17	UEB Professora Antonia Sampaio Ribeiro	Marcos Ronilson do Nascimento	O castigo do santo	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
18	CE Domingos Vieira Filho	Mônica Rodrigues de Farias	Coisas bestas	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)	
19	UEB Ministro Carlos Madeira	Vinícius de Azevedo	Mamãe roubou um banco	Rede Pública	
XIX FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2015	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	CACEM	Josimael Caldas	Um morto muito vivo– espectáculo convidado para cerimônia de abertura	Rede Pública	Informação não encontrada

2	CEB Sebastião Sudário Brilhante	Francisco Cavalcante	O cavalo transparente	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
3	UI Dr. Francisco Batista	Jose Reinaldo Costa Ferreira	Pluft, o fantasmilha	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
4	UI Pedro Neiva de Santana	Evandro Silva de Oliveira	Miss cabo de vassoura	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
5	CE Profª Marcelina Noia Alves	Francisco Cavalcante	Tempo perdido	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
6	CE Maria Mônica Vale	Martha Brasil	Complexo de Shakespeare	Rede Pública
7	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	O nascimento da vida	Rede Pública
8	Escola Viva Vida	Elves Franco	Mafalda, a fada atrapalhada	Rede Particular

9	UEB Prof ^o Carlos Saads	Paulo Eduardo Maranhão Silva	O bom malandro. A Lição	Rede Pública
10	CE Liceu Maranhense	Andressa Passos, Necylia Monteiro e Ray Silva	O despertar da primavera	Rede Pública
11	Colégio Militar 02 de Julho	Mário André Lacerda Pinto	O castelo desencantado	Rede Pública
12	Escola Paroquial Frei Alberto	Ivan Belo	O fantasminha Pluft	Rede Particular
13	Escola Arteceb	Lucas Alves	Vurdôn – Romeu e Julieta. O musical	Rede Particular
14	CE Prof ^a Marcelina Noia Alves	Francisca Felipe Félix	Hermanoteu na terra de Godah	Rede Pública
15	IFMA – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão	Arnaldo Cunha de Aguiar Junior	Entre a vida e a morte: intertextos e recortes	Rede Pública
16	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Um raio de luar	Rede Particular
17	UEB Ministro Carlos Madeira	Vinícius de Azevedo	Os palhaços! O circo é nosso	Rede Particular

18	CE Benedito Leite	Antonio Rododlfo Brito Amorim e Daniel Thomaz Santos Silva	O corcunda de Notredame	Rede Pública	
19	CE Dr. João Leitão	Haroldo Junior	Farinha pouca, meu pirão primeiro	Rede Pública	
XX FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2016	Escola	Professor Responsável / Direção	Espetáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Xama Teatro (espetáculo convidado)	-	A carroça é nossa		Informação não encontrada
2	Viva Vida	Elves Franco	Julgamento na floresta: o caso do bullyng	Rede Particular	
3	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	O servo da fé	Rede Pública	
4	UEB Bandeira Tribuzzi	Ronald Câmara Sá	Escravidão	Rede Pública	
5	UEB Prof ^o Carlos Saad	Bianca Letícia Barros Nascimento	A missão de Yasmin	Rede Pública	

6	CEM José Justino Pereira	Lucymary Lobato	Língua de boi	Rede Pública
7	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	A casa da mãe Joana	Rede Particular
8	CE Mônica Vale	Martha Brasil	O pleito	Rede Pública
9	Colégio Upaon-Açu	Deyves Mendes	Espelhos de Gullar	Rede Particular
10	CE Bernardo Coelho de Almeida	Alison Braga	Ira dos pecados	Rede Pública
11	IFMA – Campus Maracanã	Arnald Cunha de Aguiar Junior	Nossa velha canção	Rede Pública
12	CEM Liceu Maranhense	Gisa Braga	O cavaleiro do destino	Rede Pública
13	CE General Arthur Carvalho	Braz Pereira Moraes	Godofredo e Alice	Rede Pública
14	Colégio Militar 02 de Julho	Marcos Dominici	Narrativas	Rede Pública

15	CE Benedito Leite	Daniel Thomaz	Asylum – Manicômio	Rede Pública
16	CE Sebastião Sudário Brilhante	Francisco Cavalcante	História de saberes e cantares	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
17	UI Dr. Francisco Batista	José Reinaldo Costa Ferreira	Rainha da cocada preta	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
18	UEB Profª Antonia Sampaio	Marcos Ronilson do Nascimento	O castigo do santo	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
19	CE Domingos Vieira Filho	Monica Rodrigues de Farias	Coisas bestas	Rede Pública (Município de Paço do Lumiar)
20	UEB Ministro Carlos Madeira	Vinícius de Azevedo	Mamãe roubou um banco	Rede Pública

XXI FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2017	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Colégio Profº Jerônimo Pinheiro	José Reinaldo Ferreira Costa	O mistério do sapo cururu	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	Informação não encontrada
2	CE Porfª Marcelina Noia Alves	José Reinaldo Ferreira Costa	O ébrio	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
3	CE Fernando Castro	Anatália Rodrigues	Os saltimbancos	Rede Pública (Município de Buriticupu)	
4	CE Porfª Marcelina Noia Alves	Francisco Cavalcante	O cavalo transparente	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
5	UI Dr. Francisco Batista	Francisco Cavalcante	Três reis na floresta	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	

6	CEB Sebastião Sudário Brilhante	José Reinaldo Ferreira Costa	Reino dos mal-humorados	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)
7	Escola Viva Vida	Elves Franco	Quem roubou o branco do mundo?	Rede Particular
8	UI Maria José Aragão	Wilson Chagas	Dorperdamor	Rede Pública
9	UI Profª Maria Elisa Almeida Silva	Julia Beatriz dos Santos Araújo	A comunidade do arco-íris	Rede Pública (Município de São José de Ribamar)
10	CE Bernardo Coelho de Almeida	Alison Claudiney Braga Campos	A verdadeira história de Romeu e Julieta	Rede Pública
11	CE Maria Mônica Vale	Darcy Sousa	Encontros Rodriguianos	Rede Pública
12	Colégio Militar 02 de Julho	Marcos Dominici	O santo e a porca	Rede Pública
13	CEJOB – José Furtado Bezerra	Marcos Ronilson do Nascimento	Vela ao crucificado	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)

14	UI Gurmercindo Paixão Fernandes	Tessandra Pires Bezerra	O auto do boi	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
15	UEB Valentina FreireMartins	Nailde Valéria Martins Oliveira	A morte	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
16	UEB Profº Carlos Saads	Laylson Batista	Os saltimbancos	Rede Pública
17	IFMA – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão- Campus Maracanã	Arnaldo Cunha Aguiar Junior	A política nossa de cada dia	Rede Pública
18	CE São José de Ribamar	José de Ribamar Miranda Junior	Um homem é um homem	Rede Pública (Município de São José de Ribamar)
19	UE Benedita Oliveira Saraiva	Saulo Roberto Dutra	O auto da barca do inferno	Rede Pública (Município Miranda do Norte)

20	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	O sequestro	Rede Pública
21	UEB Edivalda Bomfim	Saulo Roberto Dutra	A vaca lelé	Rede Pública (Município Miranda do Norte)
22	UEB Antonia Sampaio Ribeiro	Josenilson Gomes Martins	Entre a missa e o almoço	Rede Pública (Município Miranda do Norte)
23	CINTRA – Centro Integrado do Rio Anil	Gilberto Goiabeira	Morte e vida Severina	Rede Pública
24	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Sonho de uma noite de verão	Rede Pública
25	CE Urbano Rocha	Domingos Alves de Almeida	Racismo mata	Rede Pública (Município de Imperatriz)
26	UI Maria José Macau	Gercivaldo Vale Peixoto	Quem casa quer casa	Rede Pública (Município de Rosário)

27	CEIN Profº Aquiles Batista Vieira	Haroldo Junior	Sonho de uma noite de verão nas terras do Maranhão	Rede Pública (Município de Alcântara)
28	CE Benedito Leite	Domingos Tourinho	Morte e vida Severina	Rede Pública
29	CE Y Bacanga	Vinicius de Azevedo	Mamãe roubou um banco	Rede Pública
30	UEB Rosário Nina	Ronald Sá	Cabra marcado para morrer	Rede Pública
31	UEB Bandeira Tribuzzi	Ronaldy Matheus	Vista minha cor, sinto minha dor	Rede Pública
32	CE Y Bacanga	Vinicius de Azevedo	Sonho de uma noite de verão	Rede Pública
33	Colégio Santa Tereza	Anaete dos Santos Sousa Telles	Refugiados: os filhos do mundo	Rede Pública

XXII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2018	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	Grupo Cena Aberta	Luiz Pazzini	Diálogos da Balaiada	-	Informação não encontrada
2	Escola Viva Vida	Elves Franco	Alice no país das maravilhas	Rede Particular	
3	IFMA – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão- Campus Maracanã	Arnaldo Cunha de Aguiar Junior	Essa é a nossa política	Rede Pública	
4	Instituto Mariana / Instituto Maanaim	Rose Polask	O despertar poético	Rede Particular	
5	UI Gumercindo Paixão Fernandes	Tessandra Pires Bezerra	Lampião e Maria Bonita	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
6	UEB Valentim Freire Martins	Jeane Marques Campelo	Contando com o ovo no fiofó da galinha	Rede Pública (Município de	

				Miranda do Norte)	
7	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	O reino dos mal humorados	Rede Particular	
8	UEB Maria Rocha	Felizaldo Adelmo	Matuto de fé	Rede Pública	
9	Escola Paroquial Frei Alberto	Maria Raimunda Freitas	Com licença, vou à luta!	Rede Particular	
10	UEB Edivalda Bomfim	Paulo Roberto Dutra	O auto da compadecida	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
11	UEB Benedita Oliveira Saraiva	Saulo Roberto Dutra	Morte e vida Severina	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	
12	Colégio Santa Tereza	Analete dos Santos Sousa Telles	A história do Samba	Rede Particular	
13	UEB Francisco Carneiro de Sousa	Samarele Nunes Oliveira	A magera domada	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)	

14	UEB Jorge Salomão	Keitiane Pestana Lima	O quinze	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
15	UEB Rosário Nina	Ronald Sá	O navio negreiro	Rede Pública
16	CETI Prof ^o Aquiles Batista Vieira	Haroldo Junior	A aurora da minha vida sem tecnologia	Rede Pública (Município de Alcântara)
17	Colégio Militar 02 de Julho	Deyves Mendes	A via sacra	Rede Pública
18	UEB Prof ^a Antonia Sampaio Ribeiro	Josenildo Gomes Martins	O auto da compadecida	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
19	CEJOB – José Furtado Bezerra	Carla Priciane de M. Camilo	Comédia Dell'Arte – Os enamorados	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
20	UEB Anjo da Guarda	Vinicius de Azevedo	Auto da compadecida	Rede Pública

21	Centro Integrado do Rio Anil – CINTRA	Gilberto Goiabeira	Édipo Rei	Rede Pública	
22	IEMA – Instituto de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão- Campus Axixá	John Carlos Silva Santos	Into the Woods	Rede Pública	
23	CE São José de Ribamar	José de Ribamar Miranda Junior	Mateus e Mateusa	Rede Pública	
24	UI Maria José Macau	Gercivaldo Vale Peixoto	Gota d'água	Rede Pública (Município de Rosário)	
25	CE Benedito Leite	Domingos Tourinho	Natal diferente	Rede Pública	
XXIII FESTIVAL MARANHENSE DE TEATRO ESTUDANTIL					
Ano 2019	Escola	Professor Responsável / Direção	Espectáculo	Rede Educacional	Comissão Julgadora
1	CACEM (espetáculo convidado)	Eduardo Medeiros	Nobre Teatro Noh	Rede Pública	Martha Brasil – Arte-educadora

2	Escola Viva Vida	Elves Franco	O rei Leão	Rede Particular	Ana Luzia Barros – Arte-educadora Ahtange Tavares de Oliveira – Arte-educadora
3	UI Vila Embratel	Vinícius de Azevedo	Circo picadeiro da alegria	Rede Pública	
4	UEB Rosário Nina	Ronald Sá	A floresta dos Guarás	Rede Pública	
5	CE Vereador Joaquim Silva Sousa	Isaac Veras	O casamento de Raimundinho acochadinho	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
6	CE Prof ^a Marcelina Nóia Alves	Elizangela Oliveira de Freitas	Macaco Malandro	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
7	CE Prof ^a Marcelina Nóia Alves	Francisco Cavalcante	Existir	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	
8	Colégio Professor Jerônimo Pinheiro	Elizangela Oliveira de Freitas	Paca, tatu, cutia não	Rede Pública (Município de Alto Alegre do Pindaré)	

9	UI Maria José Macau	Gersivaldo Guarnieri	Eles não usam black-tie	Rede Pública (Município de Rosário)
10	Instituto Divina Pastora	Elves Franco	Os cegos	Rede Pública
11	Escola Comunitária Criamor	Vinícius de Azevedo	O auto da compadecida	Rede Pública
12	UI Gumercindo Paixão	Tessandra Pires	Fofoca	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
13	CEJOB – José Furtado Bezerra	Carla Prisciane de Matos Camilo	O poder do futuro	Rede Pública (Município de Miranda do Norte)
14	CETI – Profº Aquiles Batista Vieira	Renata Queiroz	A história que a estória não conta	Rede pública (Município de Alcântara)
15	Colégio Educallis	Sérgio Helal	Não consulte médico	Rede Particular

16	CE Urbano Rocha	Antônio Sirilio da Silva Neto	O sonho de Xica do Cerrado	Rede Pública (Município de Imperatriz)
17	Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Santa Inês	Rute Ferreira	Por elas	Rede Pública (Município de Santa Inês)
18	Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Axixá	Milena Sousa Silva	Lisbela, o prisioneiro e os romances brasileiros	Rede Pública (Município de Axixá)
19	Colégio Militar Tiradentes	Fabiana Cruz de Oliveira	Medéia	Rede Pública
20	Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão – Campus Maracanã	Arnaldo Cunha de Aguiar Júnior	Elas sou eu	Rede Pública
21	CACEM (espetáculo convidado)	Jacqueline Lemos	Mãe coragem e seus filhos	Rede Pública

<p>O Festival Maranhense de Teatro Estudantil, em suas 23 edições (1996 a 2019) oportunizou ao público da educação básica do Estado do Maranhão 676 apresentações teatrais.</p>
<p>Em 2020 o Festival Maranhense de Teatro Estudantil foi realizado como mostra dentro da XV Semana do Teatro no Maranhão devido à pandemia da Covid-19</p>
<p>Em 2021 o Festival Maranhense de Teatro Estudantil não foi realizado em decorrência da pandemia da Covid-19</p>

APÊNDICE B - Roteiro para as entrevistas
Professores Tácito Borralho e Maria Helena Borralho

1. Tendo em vista a história do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, qual a sua relação com este festival? De onde surgiu a ideia de criar o Festival?
2. Qual era o desenho inicial do Festival, objetivo, justificativa?
3. Por que um Festival de Teatro competitivo entre as escolas participantes?
4. Por que oferecer bolsas de estudos na escola para os destaques/premiados nas categorias de interpretação?
5. Qual o contexto da plateia de teatro nos anos iniciais do Festival?
6. Quais eram as expectativas quando o Festival foi pensado?
7. Quantos anos você esteve à frente da coordenação do Festival?
8. Como e qual foi o apoio do Estado nos anos que você esteve na coordenação do Festival?
9. Como foi a receptividade das escolas e dos professores no início do Festival?
10. A partir de sua experiência, de que modo você percebe que o Festival Maranhense de Teatro Estudantil colabora para o desenvolvimento do ensino do teatro no Estado?
11. Pensando no tema sobre a formação de plateia, como você observa que o Festival trabalha ainda hoje essa temática?
12. Pensando nos novos recortes da pedagogia do teatro e na formação do espectador, como você percebe hoje o Festival Maranhense de Teatro Estudantil, depois de 23 edições?
13. Para você, qual o lugar do espectador dentro do Festival Maranhense de Teatro Estudantil?

APÊNDICE C - Roteiro para a entrevista**Professora Ivoni Araújo**

1. Tendo em vista a história do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, qual a sua relação com este festival?
2. Quais os objetivos do Festival, a sua justificativa?
3. Ainda hoje, quais as expectativas para o Festival?
4. Quantos anos você esteve / está à frente da coordenação do Festival?
5. Como era / é o apoio do Estado nos anos que você estava na coordenação do Festival? É um orçamento que está na folha da Secretaria?
6. Por que oferecer bolsas de estudos na escola para os destaques/premiados nas categorias de interpretação?
7. Por que em 2010, no ano que o Festival completaria 15 edições, o evento não aconteceu?
8. Como é a receptividade das escolas e dos professores para o Festival atualmente?
9. A partir de sua experiência/observação, de que modo você percebe que o Festival Maranhense de Teatro Estudantil colabora para o desenvolvimento do ensino do teatro no Estado?
10. Pensando no tema sobre a formação de plateia, como você observa que o Festival trabalha ainda hoje essa temática?
11. Pensando nos novos recortes da pedagogia do teatro e na formação do espectador, como você percebe hoje o Festival Maranhense de Teatro Estudantil em relação a mediação teatral, depois de 23 edições?
12. Houve algum momento que o Festival sofreu alterações no seu caráter inicial?
13. Para você, qual o lugar do Festival para o ensino do teatro na educação básica?
14. Como o Festival é pensando dentro do Projeto Político de Curso da escola?
15. Como foi discutido o Festival dentro do Plano Estadual de Cultura?
16. Daqui pra frente, quais as expectativas do Festival?

APÊNDICE D - Roteiro para o Grupo Focal Docentes
Professores (as) diretores (as)

1. Qual a sua relação com o Festival Maranhense de Teatro Estudantil?
2. Há quantos anos você participa ou participou do Festival?
3. Como era/é a receptividade das escolas e dos alunos para o Festival?
4. Como você e seus alunos/alunas tinham acesso ao Festival?
5. Das escolas que você deu aula, quantas mantêm a frequência de se inscrever no Festival?
6. A partir de sua experiência/observação, de que modo você percebe que o Festival Maranhense de Teatro Estudantil colabora para o desenvolvimento do ensino do teatro no Estado?
7. Pensando no tema sobre a formação de plateia, como você observa que o Festival trabalha ainda hoje essa temática?
8. Sobre as novas temáticas da pedagogia do teatro e sobretudo a formação do espectador, como você percebe hoje o Festival Maranhense de Teatro Estudantil após 23 edições?
9. De acordo com as etapas de ensino, como você trabalha a participação no Festival pensando na BNCC, tanto para o Ensino Fundamental, quanto para o Ensino Médio?
10. Para você, qual o lugar do Festival para o ensino do teatro na educação básica?
11. Você acredita que o Festival Maranhense de Teatro Estudantil pode ser um espaço de formação continuada para os (as) professores (as)? Como?

APÊNDICE E - Roteiro para o Grupo Focal Discentes**Alunos (as) atores/atrizes**

1. Tendo em vista a história do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, qual a sua relação com este Festival?
2. Para você, qual a experiência que o Festival propõe?
3. Na escola que você estudou, como você percebia a recepção dos outros alunos, professores e direção escolar para o fazer teatral na escola?
4. A partir de sua experiência como aluno (a) ator/atriz, de que modo você percebe a importância do Festival?
5. Para você, qual o lugar do espectador dentro do Festival Maranhense de Teatro Estudantil?
6. A partir da sua participação no Festival Maranhense de Teatro Estudantil, como você avalia a existência e/ou permanência deste Festival?
7. Tendo em vista a sua participação no Festival Maranhense de Teatro Estudantil, você acredita que este festival desenvolve a prática de formação de espectadores?
8. O que fica/ficou de substrato deste festival, no que se refere ao teatro enquanto experiência estética e formação cultural?
9. Hoje, como professores (as) de teatro, você costuma proporcionar esta experiência aos seus alunos? Porquê?

ANEXO A – Parecer Consubstanciado do CEP

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
MARANHÃO - UFMA



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA E FORMAÇÃO DE PÚBLICO: a mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil

Pesquisador: PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 44761621.8.0000.5087

Instituição Proponente: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

Patrocinador Principal: FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA DO ESTADO DO MARANHÃO - FAPEMA

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.720.802

Apresentação do Projeto:

O presente Projeto de Pesquisa tem por objetivo desenvolver uma pesquisa de tipo qualitativa e exploratória, tomando como base empírica um processo de estudo investigativo a partir do método da história oral. O tema a ser investigado como Projeto de Pesquisa parte do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, e caracteriza-se como uma análise do evento como proposta pedagógica, compreendendo a sua dimensão formativa. A escolha pelo tema se expressa como uma proposta de continuidade e aprofundamento com enfoque delimitado, das investigações realizadas durante a graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, resultadas na monografia sob o título: Experiências que geram conhecimento: reflexões de uma professora-artista em processo formativo. A relevância social e científica desta pesquisa encontra-se na sua contribuição para as pesquisas sobre a pedagogia do teatro de maneira geral, sobretudo como pesquisa inédita em âmbito estadual. O problema de pesquisa parte das seguintes indagações: Qual a contribuição do Festival Maranhense de Teatro Estudantil para o processo de ensino-aprendizagem em teatro? O que ficou de substrato para os indivíduos que passaram por este festival, no que se refere ao teatro enquanto experiência estética e formação cultural? Quais perspectivas podem-se extrair do festival em relação à formação de público? E, sobretudo, qual o impacto real deste festival na prática da apreciação teatral dentro do Estado? Estas e outras indagações norteiam a pesquisa, não

Endereço: Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho

Bairro: Bacanga

CEP: 65.080-805

UF: MA

Município: SAO LUIS

Telefone: (98)3272-8708

Fax: (98)3272-8708

E-mail: cepufma@ufma.br

Continuação do Parecer: 4.720.802

excluindo as que por ventura possam contribuir para a construção da mesma. As hipóteses levantadas para esta pesquisa são: O Festival

Maranhense de Teatro Estudantil impactou de forma relevante no processo de mediação teatral na cidade de São Luís – MA. O Festival

Maranhense de Teatro Estudantil colabora positivamente para a formação de público de teatro na cidade de São Luís – MA. O Festival Maranhense de Teatro Estudantil contribui de maneira efetiva para o processo de ensino e aprendizagem da linguagem teatral no âmbito da educação básica. O Festival Maranhense de Teatro Estudantil estabelece uma relação dialógica entre experiência artística e formação de público para os seus participantes. A pesquisa será realizada no Centro de Artes Cênicas do Maranhão – CACEM, escola que promove o referido festival bem como nas residências dos participantes da pesquisa que serão entrevistados. Estes participantes serão a Gestão da escola promotora do festival, professores-diretores, alunos(as) atores/atrizes e jurados. Os instrumentos de coleta de dados a serem usados nesta pesquisa serão as entrevistas semi-direcionadas, grupo focal e análise de documentos. Como desfecho primário, a importância de se pesquisar um festival dessa amplitude temporal se caracteriza pelas experiências estético-pedagógicas vivenciadas pelos participantes ao longo de sua história, fato que até o presente momento não há nenhuma sistematização de pesquisa mais aprofundada e complexa sobre este fenômeno, e como desfecho secundário, a pesquisa possibilita investigações sobre uma tônica emergente para a pedagogia do teatro, que é o tema da mediação teatral e seus desdobramentos para o ensino da linguagem em espaços formais. Neste sentido, o resultado esperado para esta a pesquisa é um resgate crítico da memória do festival, em consonância com as memórias e experiências dos participantes, tais como: professores/diretores, alunos/atores, jurados, bem como a própria gestão do CACEM, que idealizou e mantém o festival, tendo como foco principal compreender a contribuição do festival para a apreciação teatral na cidade.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Identificar as formas pelas quais se processam as relações dialógicas de aprendizado entre a experiência artística e a formação de público, investigando de modo aprofundado e qualitativo suas implicações no processo de mediação teatral no Festival Maranhense de Teatro Estudantil.

Objetivo Secundário:

Investigar a relevância de um festival de teatro estudantil para a comunidade da educação básica e suas contribuições para o ensino do teatro, o método da história oral como principal suporte metodológico para a construção da pesquisa.

Endereço: Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho
Bairro: Bacanga **CEP:** 65.080-805
UF: MA **Município:** SAO LUIS
Telefone: (98)3272-8708 **Fax:** (98)3272-8708 **E-mail:** cepufma@ufma.br

Continuação do Parecer: 4.720.802

Analisar os processos metodológicos do Festival Maranhense de Teatro Estudantil, considerando a experiência artística como ação formativa dentro e fora do âmbito escolar.

Contribuir para o pensamento da formação em teatro, resgatando a história do festival, problematizando, assim, os modos como ele é pensado, executado e seus principais impactos na sociedade maranhense.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

. Riscos:

Prevendo possíveis riscos, tais como: fatores emocionais, constrangimentos e qualquer desconforto ao participar da pesquisa são assegurados que este tenha sua privacidade respeitada, garantia de confidencialidade, bem como desistir a qualquer momento de participar da pesquisa, sem qualquer prejuízo.

Benefícios:

Como benefícios aos participantes da pesquisa, é proposto que a pesquisa em médio prazo seja tema de mesa redonda ou palestras que abordem o tema central e em longo prazo, que a pesquisa seja publicada em formato de livro, levando assim, seus créditos pela participação e colaboração para a pesquisa.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa esta bem elaborada e com todos os elementos necessários ao seu pleno desenvolvimento.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Todos os termos de apresentação obrigatórios foram entregues e estão de acordo com a resolução 466/12 do CNS.

Recomendações:

Não existem recomendações.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não existem pendências.

Considerações Finais a critério do CEP:

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_P	19/03/2021		Aceito

Endereço: Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho
Bairro: Bacanga **CEP:** 65.080-805
UF: MA **Município:** SAO LUIS
Telefone: (98)3272-8708 **Fax:** (98)3272-8708 **E-mail:** cepufma@ufma.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DO
MARANHÃO - UFMA



Continuação do Parecer: 4.720.802

Básicas do Projeto	ETO_1716383.pdf	10:45:37		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.pdf	19/03/2021 10:43:32	PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRostoAssinadaCompleta.pdf	19/03/2021 10:41:40	PRYSCILLA SANTOS DE	Aceito
Outros	Instrumentos.pdf	19/03/2021 10:39:15	PRYSCILLA SANTOS DE	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	19/03/2021 10:26:16	PRYSCILLA SANTOS DE CARVALHO	Aceito
Orçamento	Orcamento.pdf	19/03/2021 10:23:28	PRYSCILLA SANTOS DE	Aceito
Declaração de concordância	AutorizacaoCACEM.pdf	19/03/2021 10:19:17	PRYSCILLA SANTOS DE	Aceito
Cronograma	Cronograma.pdf	19/03/2021 10:18:25	PRYSCILLA SANTOS DE	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO LUIS, 19 de Maio de 2021

Assinado por:
FRANCISCO NAVARRO
(Coordenador(a))

Endereço: Avenida dos Portugueses, 1966 CEB Velho
Bairro: Bacanga **CEP:** 65.080-805
UF: MA **Município:** SAO LUIS
Telefone: (98)3272-8708 **Fax:** (98)3272-8708 **E-mail:** cepufma@ufma.br