

**A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA NA ESCOLA E A FORMAÇÃO DE PÚBLICO EM
FESTIVAIS ESTUDANTIS:**

Uma reflexão sobre o Festival Maranhense de Teatro Estudantil

**LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA EN LA ESCUELA Y LA FORMACIÓN DEL
PÚBLICO EN LOS FESTIVALES ESTUDIANTILES:**

Una reflexión sobre el Festival de Teatro Estudiantil de Maranhão

**THE ARTISTIC EXPERIENCE AT SCHOOL AND FORMATION OF
AUDIENCE AT STUDENT FESTIVALS:**

A reflection on the Maranhão Student Theater Festival

Priscilla Santos de Carvalho¹

<https://orcid.org/0000-0003-2662-6856>

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão acerca da mediação teatral a partir da perspectiva dos festivais estudantis de teatro. Analisa-se o conceito de experiência estética no âmbito da escola e das contribuições que ela pode oferecer para a experiência estética, bem como a mediação teatral, com base em teóricos como Dewey (2010), Oliveira (2011) e Desgranges (2005; 2008; 2015) Inclui-se um breve panorama dos grupos de teatro estudantis e festivais ligados aos movimentos estudantis, a fim de compreender as linhas gerais históricas que permeiam os festivais. Apresenta-se um histórico e reflexão a respeito do Festival Maranhense de Teatro Estudantil da mediação no contexto da formação de público no estado do Maranhão.

Palavras-chave: Mediação teatral. Formação de público. Festivais.

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre la mediación teatral desde la perspectiva de los festivales de teatro estudiantil. Se analiza el concepto de experiencia estética en el ámbito de la escuela y los aportes que esta puede ofrecer a la experiencia estética,

¹ Professora de Arte na SEDUC/MA, atriz, produtora e mediadora cultural. Mestre em Cultura e Sociedade (PPGCULT/UFMA) e licenciada em Teatro (UFMA). Pesquisa as áreas de Mediação Teatral, Festivais de Teatro Estudantil, Políticas Públicas de Cultura para Educação e Interpretação Teatral.

así como a la mediación teatral, a partir de teóricos como Dewey (2010) Oliveira (2011) y Desgranges (2005; 2008; 2015). Hay una breve reseña de los grupos de teatro estudiantil y de los festivales vinculados a los movimientos estudiantiles, con el fin de comprender las líneas históricas generales de los festivales. Se presenta una reflexión sobre el Festival Estudiantil Maranhense de Teatro y la mediación en el contexto de la formación de públicos en el estado de Maranhão.

Palabras clave: Mediación teatral. Formación de audiencias. Festivales.

Abstract

This article presents a reflection on theatrical mediation from the perspective of student theater festivals. The concept of aesthetic experience within the school environment and the contributions it can offer to the aesthetic experience, as well as theatrical mediation, are analyzed, based on theorists such as Dewey (2010) Oliveira (2011) and Desgranges (2005; 2008; 2015). A brief overview of student theater groups and festivals linked to student movements is included, in order to understand the general historical lines that permeate the festivals. A history and reflection on the Maranhão Student Theater Festival of mediation in the context of audience formation in the state of Maranhão are presented.

Keywords: Theatrical mediation. Audience formation. Festivals.

O cenário escolar como lugar de experiência estética

Pensar a importância da escola nos processos de mediação e formação de público é reexaminar muitos conceitos, entre eles o sentido de lugar. É a partir das experiências socioespaciais e das vivências experimentadas em diferentes lugares que as memórias se constroem coletivamente. É próprio do ser humano a necessidade de marcar o seu lugar, seja ele um lugar material e/ou um lugar imaterial. Dito isso, a ideia de lugar se relaciona à nossa prática social.

Neste artigo que, a partir de uma perspectiva historiográfica, tem o objetivo de refletir sobre as experiências artísticas e a formação de público em festivais de teatro estudantil, com ênfase no Festival Maranhense de Teatro Estudantil, a escola é um lugar privilegiado no que se refere às variadas possibilidades de experiência. Assim, vamos nos apoiar no conceito de Milton Santos (1996), no intuito de conceber a escola como espaço vivido e percebido a partir das relações sociais que esses espaços expressam e entender o ambiente escolar como um lugar de experiência.

A escola é um campo de tensões. 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 (Masschelein;

Simons, 2018). Por outro lado, a escola também é vista como um lugar onde se pode planejar um futuro, onde a maior parte das interações sociais de crianças e adolescentes acontece, já que é onde esses indivíduos passam a maior parte do tempo, e é devido a isso que a escola também é onde a maior parte de suas experiências vai surgir.

Para além de ser compreendida como um espaço de formação, a escola é entendida, por esse ponto de vista, como um lugar onde os estudantes experimentam diversas formas de entender e estar no mundo.

Se consideramos que a escola é um espaço rico em vivências, é preciso ter em mente que, para muitos estudantes, este espaço é o principal agente que fomenta experiências culturais. Mas de que tipo de experiência estamos falando? Dewey (2010) nos apresenta duas ideias ligadas ao conceito de experiência. A primeira é a ideia de experiência comum, ou cotidiana, que pode ser entendida como um aprendizado comum a todos nós, como aprender a calçar 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. Este é o conceito que nos interessa neste artigo.

Nessa perspectiva, Dewey também nos apresenta a ideia de experiência estética, que se caracteriza pelo confronto entre o objeto artístico e o espectador; a partir desse encontro passa a existir um processo entre o artístico e o estético, ou seja, 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 que uma experiência estética aconteça de fato é necessário algo maior, pois esse tipo de experiência “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).

Com efeito, no campo das artes, o fato de se pensar na aprendizagem como um processo significativo a ser pautado também nas experiências individuais dos educandos, se torna ainda mais indispensável, pois falar de arte é falar de símbolos, elementos que são 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. O educador Paulo Freire observa, em *A Pedagogia da Autonomia*, que nós,

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).

Em suas linguagens específicas, a arte lida com diversos aspectos inerentes ao “risco e à aventura do espírito” de que Freire fala, principalmente com o sentir, e mais ainda com os sentimentos, com a percepção do mundo no qual estamos envolvidos.

Por outro lado, ela também é capaz de dialogar com as experiências vividas por cada um, com os “saberes socialmente construídos na prática comunitária” (Freire, 2011, p. 31). Sendo assim, a escola também é um lugar privilegiado no que diz respeito à arte, sobretudo quando se torna responsável por inserir os educandos em contextos culturais diversos, passando 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.

Ora, 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, “ao invés de somente falar *de* arte ou *sobre* arte, caberia à escola falar *com* arte” (Santana, 2013. p. 91).

Com o aprendizado escolar em diferentes linguagens artísticas, os educandos aprendem a sentir a arte, compreender os seus contextos históricos, compreender seus códigos estéticos, desencadeando uma reflexão crítica. Além de ampliar a percepção dos sentidos, o processo de fruição alarga a capacidade de compreensão estética de propiciar sentido.

No campo específico 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 observa que as metodologias que atendem o ensino do teatro se mostram insuficientes diante das mudanças no contexto cultural, principalmente as questões relacionadas à recepção. Segundo ela:

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).

Aliado aos desafios inerentes à própria linguagem artística, o contexto escolar nem sempre é favorável ao ensino do teatro. Ainda hoje, professores e professoras de Arte encontram diversos obstáculos para que possam inserir, no ambiente escolar, certas discussões e práticas artísticas que permitam transformar o ambiente escolar em um espaço propício para ações culturais.

Nesse sentido, a ação educativa e transgressora da arte nos conduz também a uma dimensão política, que a própria escola muitas vezes não está preparada e, em razão disso, se amedronta em permitir a presença da arte como ela é: provocativa, questionadora e indisciplinar.

O teatro é uma linguagem constantemente utilizada nos 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. Desgranges (2005, p.3) pontua que:

(...) tornou-se bastante comum o teatro ser apontado enquanto valioso aliado da educação, a frequência 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.

Com efeito, 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 aos professores de teatro, portanto, desmistificar essa ideia de que o teatro em sala de aula serve apenas como um instrumento simplista de comunicação. Cabe também a esses profissionais, entre os quais me incluo, colocar a experiência artística com o teatro como reveladora sob um olhar crítico dos acontecimentos e que geram conhecimento.

No entanto, para além da compreensão da arte, especificamente do teatro, como gerador de efeitos ou instrumento de regulação, se falamos em mediação e formação de público temos que avançar na discussão do que significa a prática teatral na sala de aula, no contexto escolar.

Ora, enquanto uma obra de arte efêmera, o espetáculo teatral possui mecanismos de significação transferidos para o indivíduo que dele participa, tornando-o uma experiência estética para o participante.

Uma vez que o participante é parte da obra em seu fluxo natural, é de suma importância colocá-lo no cerne da questão entre arte e educação, considerando esse espectador um ser operante para a obra artística. Nesse sentido, vimos que a escola pode oferecer experiências significativas para os estudantes, afetando-os de maneira emocional, social, cognitiva e estética, e incentivando-os, primordialmente, a buscarem e conquistarem algo que vai além da aquisição do conteúdo. No centro desse debate, está a mediação teatral.

A mediação teatral oferece uma janela potente para o público, porque permite refletir sobre a obra e seus significados de maneira crítica, uma vez que:

Ao escolher o público como o sujeito de um fazer, delineia-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, 2011, p. 22).

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 (2010, p.7),

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.

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, 2011, p. 35). 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).

Em épocas e contextos distintos, enfrentamos os mesmos problemas apontados por Rosenfeld. Bourdieu (2007), por sua vez, 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.

De acordo com 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.

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. [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).

O potencial criador do público consiste na possibilidade da experiência, e experienciar significa ser tocado e afetado pelo acontecimento, bem como saber reconhecer esses momentos, poder deter e saborear esses instantes. Rever a própria experiência formativa e perceber que se aprende 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.

Pensar no papel da escola no âmbito da experiência artística é refletir sobre como nós – artistas-docentes – estamos proporcionando a formação estética de nossos alunos. Para tanto, mencionar os festivais de teatro estudantil e fazer deles objetos de estudo e pesquisa é um dos muitos caminhos viáveis. Nessa perspectiva, faremos algumas reflexões acerca do Festival Maranhense de Teatro Estudantil – FEMATE – no intuito de compreender as intrincadas relações entre mediação teatral, educação escolar e ação cultural.

O FEMATE e a formação de público em São Luís: o olhar da mediação teatral

Para discutirmos a mediação teatral e a formação de público no âmbito dos eventos culturais, estreitaremos agora o foco no Festival Maranhense de Teatro Estudantil – FEMATE, realizado anualmente na capital do Maranhão. Importante ressaltar que insistimos aqui no termo formação de público por nos alinharmos à compreensão de Desgranges (2008) ao distinguir esta da formação de espectadores. Segundo o autor, um projeto que garanta a:

[...] viabilização do acesso físico dos espectadores ao teatro, pode ser considerado como um projeto de formação de público teatral, considerando este em uma visada generalizante, almejando, assim, a ampliação dos frequentadores em potencial, criando condições para o

estabelecimento, em determinada parcela da população, do hábito de ir ao teatro. Por sua vez, um projeto de formação de espectadores visa não apenas a facilitação do acesso físico, mas também, e principalmente, a do acesso linguístico, pois quer trabalhar com as individualidades, com as subjetividades, com as conquistas efetivadas por cada espectador no processo em curso. (Desgranges, 2008, p.78)

Ora, diante da distinção apontada pelo autor, compreendemos que a proposta do FEMATE se estabelece principalmente como um projeto de formação de público.

Os Festivais de Teatro Estudantis no Brasil, incluindo o FEMATE, são ações de enorme valor educativo, pois se apresentam como possibilidade de aproximar a cena teatral dos estudantes. Além disso, 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. Há ainda que se considerar que:

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).

Entender a dinâmica FEMATE, bem como seus impactos formativos entre os sujeitos é não só resgatar as memórias afetivas, artísticas e formativas, como também relacionar estes eventos com os processos de desenvolvimento do ensino do teatro ao longo deste período, inclusive a relação desses processos com outros movimentos, como o movimento de teatro estudantil.

De acordo com Rodrigues Júnior (2008), um dos marcos do movimento de teatro estudantil é ano de 1933, no Rio de Janeiro, quando jovens estudantes e grêmios estudantis se uniram “com o objetivo de [...] formar uma equipe amadora para contratar profissionais experientes e montar espetáculos teatrais.” (Rodrigues Junior, 2008, p. 14). Esse foi o primeiro passo para que mais tarde, em 1938, fosse fundado o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) por Paschoal Carlos Magno com a ajuda de Renato Viana².

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).

² Paschoal Carlos Magno (1906-1980) foi ator, poeta e teatrólogo, além de ter atuado em funções políticas como diplomata e chefe de gabinete no governo de Juscelino Kubitschek. Além do TEB, também fundou o Teatro Duse. Renato Viana (1894-1953), ator, diretor e dramaturgo, chegou a formar, em parceria com Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, a Sociedade dos Companheiros da Quimera, em 1922, com o objetivo de elevar o teatro da época.

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.

Com a eclosão do golpe militar em 1964, tanto a UNE quanto os CPCs foram colocados na ilegalidade. Apesar do contexto de inseguranças, diversos grupos de teatro estudantis surgiram, a exemplo do TUCA – Teatro Universitário Carioca, em Guanabara - Rio de Janeiro, criado em 1966.

Rodrigues Junior (2008) informa ainda que no mesmo ano, 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, testemunhou-se um renascimento da arte teatral ligada ao movimento estudantil.

Nesse breve recorte, podemos notar que os grupos estudantis de teatro 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 estudantil ser utilizado como discurso político e ser responsável por difundir a cultura brasileira.

No caso do Maranhão, o mais importante festival de teatro estudantil do estado também surge de relações com a sala de aula. O FEMATE é um evento no qual os participantes são estudantes da educação básica da rede pública e privada, que atualmente é realizado pelo Centro de Artes Cênicas do Maranhão, o CACEM³.

Embora o FEMATE tenha como marco de início o ano de 1996, data em que acontece a primeira edição, sua história começa muito antes, por iniciativa da professora Maria Helena Borralho⁴, em 1992.

Inicialmente, o evento tinha o formato de mostra entre as escolas e recebia o nome de Festival Interescolar de Teatro do Município. Segundo a fala⁵ da própria professora, a ideia surgiu a partir das apresentações teatrais que eram realizadas no encerramento do ano letivo nas escolas, ao lado das feiras de ciências e artes, com textos escritos pelos alunos e muitas vezes dirigidos pelos professores de Língua Portuguesa.

³ O CACEM é uma 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).

⁴ Graduada em Filosofia e professora aposentada pela Secretaria Estadual de Educação - SEDUC MA.

⁵ Essa e todas as falas mencionadas aqui são fruto das entrevistas realizadas com Maria Helena Borralho e Tácito Borralho por ocasião de minha investigação de mestrado, realizada entre 2021 e 2022.

Nos anos seguintes, o festival sai das escolas e começa a ocupar espaços mais parecidos com a caixa cênica. No entanto, o Festival Interescolar de Teatro do Município 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.

Porém, em 1995/96, o professor Tácito Borralho⁶, irmão de Maria Helena, 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, e foi a partir desse momento que nasceu a trajetória do FEMATE. Segundo Tácito Borralho, em entrevista, o surgimento se deu de maneira a continuar o trabalho feito pela professora Maria Helena Borralho.

Podemos perceber até aqui que o FEMATE, ou o protótipo dele, nasce a partir de um desejo quase ingênuo de fazer com que os alunos apresentassem entre si os seus trabalhos teatrais de finais de ano, sem que houvesse, no entanto, objetivos mais específicos atrelados ao ensino da arte.

Uma vez que a idealizadora do projeto, Maria Helena Borralho, não estava mais ligada à Secretaria de Educação e Cultura do Município, ela o leva para a Secretaria de Cultura do Estado e lá deu continuidade ao projeto, com nome e proposta diferentes. O festival, que contava apenas com a participação de alunos e alunas do ensino fundamental, na transferência do município para o estado, passa a contar com a participação de escolas, alunos e alunas do ensino médio.

Importante observar 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.

Esse apoio financeiro garantia, entre outros fatores, que a casa estivesse sempre lotada na época do festival. Em 1998, documentos como Ordens de Serviço apontam a preocupação do Festival não era apenas com o intercâmbio entre as escolas, mas com a formação de um público frequentador para a linguagem teatral.

No entanto, com o passar dos anos, especialmente a partir dos anos 2010, verificou-se por meio dos registros, das entrevistas e dos grupos focais com os professores-diretores e professoras-

⁶ Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Mestre em Artes ECA-USP. Professor Associado do Departamento de Artes Cênicas da UFMA e Diretor Artístico da COTEATRO.

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, 2011, 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.

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 consequentemente 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.

Além da falta de investimento, há ainda a falta de atualização conceitual e prática por parte do próprio FEMATE, e daqueles que o pensam, 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).

O FEMATE surgiu com uma ideia 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, a experiência estava mais ligada ao ato de fazer os alunos e alunas experimentarem a troca entre uma escola e outra. Com a nova fase, o Festival ganhou também um novo significado e com isso começou a se construir um pensamento de formação de público. Mas como se dá essa formação? E considerando os níveis de acesso a que se refere Desgranges, o que o FEMATE oportuniza aos estudantes e ao público, de modo geral?

A partir de entrevistas com professores, estudantes, gestão do festival e outros atores deste fenômeno, bem como considerando o acesso a documentos que narram a história do festival e estão sob a salvaguarda do Centro de Artes Cênicas do Maranhão, podemos concluir que, o 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.

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.

Ainda assim, é preciso reconhecer o FEMATE como uma ação cultural necessária ao desenvolvimento do ensino do teatro. Também fica evidente que, apesar dos vinte e cinco anos de resistência do festival, o Estado ainda precisa de ações como esta para fortalecer a dinâmica relacional entre teatro e público, sobretudo o público escolar.

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.

Compreender as possibilidades de mediação entre público e teatro é um desafio dos tempos contemporâneos, na medida em que essa relação 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 podemos concluir que festivais de teatro estudantis, como o FEMATE, se caracterizam 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.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, C. M. **O teatro pós-dramático na escola**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

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.

CADERNOS DE TEATRO. Vida e Morte do Teatro de Estudantes. In: **CADERNOS DE TEATRO**. Rio de Janeiro: O Tablado, n. 39, 1967. Disponível em: https://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUMERO_39.pdf Acesso em: 15 jan. 2022.

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 em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>. Acesso em: 11 maio 2022.

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://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br> Acesso em: 29 dez. 2021.

_____. 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.

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

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

LARROSA, J. **Elogio da escola**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MASSCHELEIN, J.; SIMONS, M. **Em defesa da escola: uma questão pública**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

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.

OLIVEIRA, N. W. C.. 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 em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/316> Acesso em: 15 jan. 2022.

OLIVEIRA, N. W. C.. **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. **Transgressões Estéticas e Pedagogia do teatro: o Maranhão no século XX**. São Luís: EDUFMA, 2013.

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.

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

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