



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES (PROFARTES)**

Diego Wannucci Souza Alexandrino

**TEATRO NA ESCOLA:
UMA TRAJETÓRIA DE PROTAGONISMO E CONSTRUÇÃO DE UMA PRÁXIS
DOCENTE NO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES.**

Brasília – DF
2023

Diego Wannucci Souza Alexandrino

**TEATRO NA ESCOLA:
UMA TRAJETÓRIA DE PROTAGONISMO E CONSTRUÇÃO DE UMA PRÁXIS
DOCENTE NO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES.**

Dissertação, submetida à Universidade de Brasília, Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Ensino de Artes Cênicas e na linha de pesquisa abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

Orientador: Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília – DF
2023

AA382t Alexandrino, Diego Wannucci Souza
Teatro na Escola: uma trajetória de protagonismo e
construção de uma práxis docente no Grupo Teatral
Noigandres. / Diego Wannucci Souza Alexandrino; orientador
Rafael Litvin Villas Bôas. -- Brasília, 2023.
215 p.

Dissertação (Mestrado em Artes) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. arte-educação. 2. teatro na escola. 3. Grupo Teatral
Noigandres. 4. protagonismo juvenil. 5. práxis docente
cênica. I. Villas Bôas, Rafael Litvin , orient. II. Título.

Diego Wannucci Souza Alexandrino

**TEATRO NA ESCOLA:
UMA TRAJETÓRIA DE PROTAGONISMO E CONSTRUÇÃO DE UMA PRÁXIS
DOCENTE NO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES.**

Esta dissertação de mestrado foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Artes” e aprovada em sua forma final pelo Mestrado Profissional em Artes – ProfArtes, área Ensino de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

Brasília, 05 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dra. Kelci Anne Pereira
Universidade Federal do Piauí (Examinadora Externa)

Prof.^a, Dra. Luzirene do Rego Leite
Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (Examinadora Externa)

Prof.^o, Dr. Felipe Canova Gonçalves
Universidade de Brasília (Examinador Interno)

Prof.^o, Dr. Rafael Litvin Villas Boas
Universidade de Brasília (Presidente)

Dedico esta pesquisa aos meus filhos Apolo e Ravi, que são a razão do meu viver. Com o seu brilho, o seu calor e a sua energia, aquecem e iluminam a minha vida. Vocês foram o meu ponto de equilíbrio e a minha motivação durante todo o processo desta pesquisa. Sem vocês, nada disso seria possível. Obrigado por existirem na minha vida. Amo vocês incondicionalmente!

AGRADECIMENTOS

Minhas palavras de gratidão são uma sincera celebração de todo o percurso que culminou nesta dissertação de mestrado. É com profundo apreço que expresso minha gratidão a todos aqueles que contribuíram de maneira significativa para o sucesso deste trabalho.

Agradeço, em primeiro lugar, às pessoas que mais me inspiram e me ensinam a ser forte e resiliente neste mundo de adversidades sociais: minha mãe, Maria Iranilda de Souza, e meu pai, Manoel Batista Alexandrino Júnior. Agradeço também à minha família e aos meus amigos, que me apoiaram ao longo dessa jornada, mesmo na minha ausência, e foram meus pilares de sustentação nos momentos mais desafiadores. Sou grato por ter pessoas tão incríveis em minha vida e por ter compartilhado essa jornada com elas.

Expresso também minha mais profunda gratidão ao mestre, professor, amigo, fundador e idealizador do Grupo Teatral Noigandres, Fábio da Silva, que foi um indutor fundamental na escolha da minha carreira profissional de arte-educador. Ele me ajudou a ingressar no ensino superior, me ensinou valores inestimáveis e se tornou parte da minha família. Sua orientação e amizade foram e são fundamentais para o meu crescimento pessoal e profissional.

Agradeço ao meu orientador, Rafael Litvin Villas Bôas, pela paciência, compreensão, dedicação de tempo e expertise para me guiar ao longo desta jornada acadêmica. Suas orientações, *insights*, motivação e incentivos foram fundamentais para moldar a trajetória desta pesquisa.

Agradeço a toda equipe do ProfArtes e da Universidade de Brasília pela oportunidade de crescimento e desenvolvimento que me proporcionaram. Aos professores, colegas de curso e grupo de pesquisa, avaliadores nas bancas de qualificação e defesa final, por suas valiosas contribuições em debates, discussões e trocas de conhecimento.

Minha gratidão se estende também aos participantes desta pesquisa, cujas experiências compartilhadas enriqueceram este estudo de forma indelével. Suas vozes e perspectivas trouxeram profundidade e significado aos resultados apresentados.

Agradeço aos autores e pesquisadores cujas obras foram pilares fundamentais para alicerçar minha pesquisa. Suas teorias, metodologias e descobertas foram faróis orientadores em meio às complexidades deste caminho.

Que esta dissertação de mestrado seja não apenas um registro acadêmico, mas também uma contribuição significativa para a área de estudo. Que o conhecimento compartilhado aqui possa reverberar e inspirar futuros pesquisadores, profissionais e não profissionais de arte e teatro a explorar novos horizontes.

Por fim, minha gratidão a todos que fizeram parte dessa jornada. Que nossos esforços conjuntos continuem a enriquecer e expandir os horizontes do ensino e aprendizagem da arte-educação.

*“Grupo Teatral Noigandres...
mas que diabo quer dizer isso?*

*Somos o canto e o primeiro verso
apaixonado de Arnault Daniel (séc. XII),
a força mística e enigmática da palavra
de sentido incerto “noigandres”.*

*Somos “d’anoi gandres”
aonde “anoi” significa “ennui” (tédio)
e “gandres” seria “gandir” (afastar) em Francês.*

*Somos a essência do poema XX de Erza Pound
de seu livro “ABC of Reading” (1930).
Somos a fusão de cores de Augusto de Campos e José
Paulo Paes.*

*Somos o desejo de romper com os padrões
como no movimento concretista (1952)
e a possibilidade de explorar as diferentes formas
da diversidade cultural e artística do Grupo.*

*Somos a proteção contra o tédio,
por meio da alegria de seus integrantes,
Somos o Antídoto do Tédio e o Olor de Noigandres.”*

(Diego Wannucci)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma reflexão e análise sobre o teatro desenvolvido no contexto escolar a partir das minhas vivências, experiências, formação e trajetória como estudante e diretor do Grupo Teatral Noigandres. Utilizando uma abordagem qualitativa e uma estratégia metodológica centrada na etnografia, autoetnografia e análise de conteúdo, o objetivo foi verificar se o teatro na escola, desenvolvido por intermédio da formação de coletivos teatrais, pode contribuir para o desenvolvimento do protagonismo juvenil dos estudantes e na construção de uma práxis docente cênica do educador/diretor. Para isso, apresento o papel da arte e do teatro no contexto educacional, ressaltando a necessidade de resgatar a fruição estética, o estímulo do desenvolvimento humano e uma prática artística mais ativista no processo de ensino-aprendizagem. O estudo resgata aspectos da história da Região Administrativa do Cruzeiro como território multicultural, a trajetória do Grupo Teatral Noigandres, suas abordagens pedagógicas/metodológicas, contribuições para o desenvolvimento do protagonismo estudantil e seu papel transformador na vida de outros participantes. Destaco ainda a importância do Festival de Teatro na Escola na minha formação, de outros jovens e no fortalecimento do teatro amador no Distrito Federal. Esta pesquisa busca fortalecer a importância da formação integral na prática artística dos coletivos teatrais estudantis, tendo em vista o protagonismo juvenil como foco pedagógico e os trabalhos de autores como Augusto Boal, Olga Reverbel, Viola Spolin, Bertolt Brecht e Jerzy Grotowski como base metodológica para a construção de uma práxis docente cênica.

Palavras-chave: arte-educação; teatro na escola; Grupo Teatral Noigandres; protagonismo juvenil; práxis docente cênica.

ABSTRACT

This research presents a reflection and analysis of theater developed in the school context based on my experiences, training and trajectory as a student and director of the Noigandres Theater Group. Using a qualitative approach and a methodological strategy centered on ethnography, autoethnography and content analysis, the objective was to verify if theater in school, developed through the formation of theatrical collectives, can contribute to the development of student youth protagonism and in the construction of a scenic teaching praxis of the educator/director. For this, I present the role of art and theater in the educational context, highlighting the need to rescue aesthetic enjoyment, stimulate human development and a more activist artistic practice in the teaching-learning process. The study rescues aspects of the history of the Administrative Region of Cruzeiro as a multicultural territory, the trajectory of the Noigandres Theater Group, its pedagogical/methodological approaches, contributions to the development of student leadership, and its transformative role in the lives of other participants. I also highlight the importance of the School Theater Festival in my education, that of other young people, and in strengthening amateur theater in the Federal District. This research seeks to strengthen the importance of integral formation in the artistic practice of student theatrical collectives, with youth protagonism as a pedagogical focus and the works of authors such as Augusto Boal, Olga Reverbel, Viola Spolin, Bertolt Brecht and Jerzy Grotowski as a methodological basis for building a scenic teaching praxis.

Keywords: art-education; theater in school; Theater Group Noigandres; youth protagonism; scenic teaching praxis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Poesia sobre o Grupo Pellinsky	51
Figura 2 – Poemas sobre o Cruzeiro.....	57
Figura 3 – Canto provençal de Arnaut Daniel.....	70
Figura 4 – Palavras, expressões e inferência sobre os pontos positivos dos entrevistados.....	101
Figura 5 – Palavras, expressões e inferência sobre os pontos negativos dos entrevistados.....	103
Figura 6 – Memória gráfica de algumas edições do Festival de Teatro na Escola..	128
Figura 7 – Temas das edições anuais do Festival de Teatro na Escola.	130
Figura 8 – Fernanda Montenegro no Festival de Teatro na Escola.....	133
Figura 9 – Nova logomarca e identidade visual do Grupo Teatral Noigandres.	161

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Rafael Fernandes de Souza como integrante do Noigandres	40
Imagem 2 – Vista aérea do Cruzeiro Velho, 1964.....	41
Imagem 3 – Praça do Cruzeiro na primeira Missa de Brasília, 1957.....	42
Imagem 4 – Visão aérea da Praça do Cruzeiro.....	42
Imagem 5 – Foto aérea dos blocos que compõe o Cruzeiro Novo.....	43
Imagem 6 – Foto aérea das casas que compõe o Cruzeiro Velho.....	44
Imagem 7 – Barracão da ARUC atualmente no Cruzeiro.....	47
Imagem 8 – Sala de troféus da ARUC.	48
Imagem 9 – Quadrilha Quast no Arraiá da Paróquia Santa Terezinha.	50
Imagem 10 – Apresentações do Grupo Pellinsky.....	52
Imagem 11 – Integrantes atuais do Grupo Cutucart.....	54
Imagem 12 – Espetáculo “Naquela Estação” do Grupo Cutucart.....	55
Imagem 13 – Centro Cultural Rubem Valentim.	56
Imagem 14 – Setor Residencial Interno 2 (google Earth).....	58
Imagem 15 – SRI 2 enfeitada para copa do mundo.	59
Imagem 16 – Quadrilha do SRI 2 (Este com a seta vermelha sou eu).....	60
Imagem 17 – Grupo Libertasamba (Este com a seta vermelha sou eu)	61
Imagem 18 – Muro do Centro Educacional 02 do Cruzeiro (CED 02).....	62
Imagem 19 – Grupo Teatral Persona no CED 02 do Cruzeiro.	66
Imagem 20 – Grupo Teatral ArteAthos (elenco do espetáculo Viúva, Porém Honesta).	67
Imagem 21 – Peça teatral "Quem Construiu Brasília".....	76
Imagem 22 – Performance "Canção das Cores".....	76
Imagem 23 – Filme audiovisual de Curta-metragem "O Caminho".	77
Imagem 24 – Peça Teatral "Feliz Idade".	77
Imagem 25 – Leitura Dramática “Companheiros de Viagem”.....	78
Imagem 26 – Logomarca do Grupo Teatral Noigandres.	79
Imagem 27 – Algumas gerações de pessoas que já passaram pelo Grupo Teatral Noigandres.	99
Imagem 28 – Apresentação da peça “Quem Construiu Brasília” na FADM.	122
Imagem 29 – Mostra de Resultados do Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto.	124
Imagem 30 – Algumas participações no Festival de Teatro na Escola.	135

Imagem 31 – Encarte e homenagem no CCBB.	137
Imagem 32 – Atividades aplicadas nas oficinas no primeiro semestre de 2018.....	155
Imagem 33 – Atividades aplicadas nas oficinas em 2019.	157
Imagem 34 – Planejamento estratégico da nova logomarca.....	160
Imagem 35 – Oficineiros voluntários.	163
Imagem 36 – Registros da mostra “Cena de uma década”.....	170

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Produções artísticas realizadas de 1999 a 2012.....	81
Tabela 2 – Diferenças entre Teatro Dramático e Épico.....	91
Tabela 3 – Formas de entrada no grupo.	105
Tabela 4 – Processo de construção das produções estéticas/artísticas do grupo. .	107
Tabela 5 – A importância e impacto do Grupo Teatral Noigandres na vida e carreira artística de seus ex-integrantes.....	110
Tabela 6 – Autoavaliação dos ex-integrantes em relação a sua participação nas atividades do grupo.	112
Tabela 7 – Depoimento dos ex-integrantes sobre a promoção do protagonismo juvenil.	114
Tabela 8 – Depoimento dos ex-integrantes sobre a promoção do protagonismo juvenil.	116
Tabela 9 – Importância e atuação artística a partir das vivências no FTE.	140
Tabela 10 – Depoimentos sobre a promoção do protagonismo juvenil no FTE.	142
Tabela 11 – Etapas de uma ação protagonista e formas de relação.	153
Tabela 12 – Medindo o protagonismo juvenil (Escala de pontuação de 0 a 10).	153
Tabela 13 – Produções artísticas realizadas em 2018.....	155
Tabela 14 – Planejamento estratégico para renovação de logomarca.....	159
Tabela 15 – Integrantes que ingressaram no Grupo Teatral Noigandres a partir de 2018.	165

LISTA DE SIGLAS

ABCEDF	Associação Brasileira de Cultura, Danças e Estudos Folclóricos
ACL	Academia Cruzeiroense de Letras
ARUC	Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CCB	Centro Cultural de Brasília
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CED 02	Centro Educacional 02 do Cruzeiro
CEMI	Centro de Ensino Médio Integrado Cruzeiro
CEF 02	Centro de Ensino Fundamental 02 da Ceilândia
CEF 02	Centro de Ensino Fundamental 02 do Cruzeiro
CEF 34	Centro de Ensino Fundamental 34 da Ceilândia
CEM	Centro de Ensino Médio
CEEDV	Centro de Ensino Especial de Deficientes Visuais
CIE	Centro Interescolar
CIMAN	Colégio de Educação Básica no Cruzeiro
Covid-19	Coronavírus Disease 2019
CRE	Coordenação Regional de Ensino
CTO	Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro
CTS	Ciências/Tecnologia/Sociedade
DCNEM	Diretrizes Curriculares Nacionais do Novo Ensino Médio
DePHA	Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal
DF	Distrito Federal
EA	Educação Ambiental
EAPE	Subsecretaria de Formação Continuada dos Profissionais da Educação
ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
EXPOCIE	Feira de Ciência e Cultura Interdisciplinar
FADM	Faculdade de Artes Dulcina de Moraes
FEFOL	Festival de Folclore
FTE	Festival de Teatro na Escola
FUNDATHOS	Fundação Athos Bulcão
GEF/DF	Grupo de Educação Fiscal do Distrito Federal
HFA	Hospital das Forças Armadas

IPHAN	Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação
LINQ-DFE	Liga Independente de Quadrilhas Juninas do Distrito Federal e Entorno
NAOS	Núcleo de Apoio ao Observatório Social de Brasília
NCr\$	Moeda Cruzeiro Novo
PAS	Programa de Avaliação Seriada
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
PEF/DF	Programa de Educação Fiscal do Distrito Federal
PNE	Plano Nacional de Educação
PPP	Projeto Político Pedagógico
ProfArtes	Programa de Mestrado Profissional em Artes
QUAST	Quadrilha do Arraiá da Paróquia Santa Terezinha
RPG	Role-playing game
RA	Região Administrativa
SAAN	Setor de Armazenagem e Abastecimento Norte
SEB Dinatos COC	Sistema Educacional Brasileiro (Escola de educação básica)
SEEDF	Secretaria de Estado de Educação do DF
SER-S	Setor de Residências Econômicas Sul
SHCES	Setor de Habitações Coletivas Econômicas Sul
SHCSW	Setor de Habitações Coletivas Sudoeste
SIA	Setor de Indústria e Abastecimento
SMPW	Setor de Mansões Park Way
SMU	Setor Militar Urbano
SRI 2	Setor Residencial Interno 2
UDF	Centro Universitário
UnB	Universidade de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 O LUGAR DA ARTE E DO TEATRO NA ESCOLA	24
1.1 Arte, fruição estética e educação estética	24
1.2 Arte-educação: perspectivas contemporâneas e prática ativista.....	27
1.3 Pressupostos do ensino de teatro na escola.....	32
2 GRUPO TEATRAL NOIGANDRES: O ANTÍDOTO DO TÉDIO	38
2.1 Cruzeiro, território multicultural: breve história da arte e cultura da cidade	38
2.2 A importância do Centro Educacional 02 do Cruzeiro no estímulo artístico/cultural local	62
2.3 Noigandres, “d’anoi gandres”, mas que diabo quer dizer isso?.....	70
2.4 Pedagogia do teatro no Grupo Teatral Noigandres	88
2.5 Significado do grupo na trajetória dos ex-integrantes	99
3 UMA PRÁXIS DOCENTE CÊNICA EM CONSTRUÇÃO	119
3.1 De estudante a diretor cênico.....	120
3.2 Festival de teatro na escola: instrumento eficaz para o desenvolvimento do protagonismo juvenil e fortalecimento do teatro amador no DF	127
3.3 A construção do protagonismo como pilar pedagógico e metodológico.....	144
3.4 Retorno do Grupo Teatral Noigandres.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186
APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE	193
APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS APLICADO COM O IDEALIZADOR E CRIADOR DO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES	195
APÊNDICE C - QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS E FECHADAS APLICADO AOS INTEGRANTES E EX-INTEGRANTES PARTICIPANTES DO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES	197
APÊNDICE D - QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS E FECHADAS APLICADO AOS EX-PARTICIPANTES DO FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA ORGANIZADO PELA FUNDAÇÃO ATHOS BULÇÃO E QUE ACONTECEU NA REDE PÚBLICA DE ENSINO DE 2000 A 2012	200

APÊNDICE E - MODELO DE AVALIAÇÃO PROCESSUAL DAS OFICINAS DE TEATRO.....	202
APÊNDICE F – MODELO DE AVALIAÇÃO FINAL DAS OFICINAS DE TEATRO	203
ANEXO A – ESTATUTO SOCIAL DO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES	205

INTRODUÇÃO

Início esta pesquisa fazendo uma breve apresentação da minha relação com a arte, teatro, música e educação que são grandes paixões que me acompanham desde minha infância e juventude de forma recreativa, cultural e social até profissional ao decidir me tornar um ator, diretor cênico, músico percussionista e arte-educador.

Tive a oportunidade de me graduar e trabalhar como professor de Artes Cênicas em todas as modalidades de Educação Básica, tanto na rede privada quanto pública, onde atualmente estou como professor da Secretaria de Estado de Educação do DF (SEEDF). Gosto muito da produção audiovisual e suas ferramentas, me aventuro como músico percussionista nas horas vagas e gosto de tecnologias voltadas à educação.

Minha iniciação artística vem de coletivos teatrais amadores formados na escola pública, da participação em festival de teatro estudantil e vivências com o Grupo Teatral Noigandres, que me apresentou as artes e o teatro enquanto estudante de ensino médio e que hoje tenho a oportunidade de ser diretor artístico do mesmo.

Nesta dissertação, compartilho minha jornada e reflexões sobre minha prática artística e educacional. Apresento uma reflexão sobre a construção da minha práxis pedagógica e metodológica, obtida a partir das experiências com o Grupo Teatral Noigandres. Devido a isso, realizo um recorte do passado e do presente para contextualizar e fundamentar minhas práticas educacionais atuais.

Parte do desenvolvimento desta pesquisa ocorreu durante um período de pandemia de Covid-19, isolamento social, perdas humanas e má gestão da situação por parte do Estado e seus gestores. Na esfera educacional, as atividades foram concentradas na modalidade de ensino remoto e todos os setores tiveram que se adaptar para tentar realizar suas intervenções mediadas por tecnologia.

De certa forma, isso, acabou gerando excessos e muito desgaste físico/emocional. As demandas de trabalho e estudo acabaram por ultrapassar os limites da nossa jornada de trabalho e passamos muito mais tempo do que o devido em frente as telas. Esse acúmulo de atividades gerou nas pessoas, momentos delicados, de crises de ansiedade, falta de paciência, estresses, esgotamentos e depressão que perduram até o momento.

Todos os fatores supracitados precisam ser considerados quando discorro sobre o ensino remoto na realidade do mestrado ProfArtes e na escolha do tema a ser

refletido aqui, pois o programa exige que se mantenha carga horária mínima em sala de aula, no meu caso continuo com as atividades de 40 horas na SEEDF, além de ter que criar/cuidar de 2 filhos pequenos (1 e 4 anos) e continuar desenvolvendo as atividades artísticas (fora do âmbito escolar), o que acaba comprometendo de certa forma a pesquisa devido a essas limitações de tempo e desgaste pandêmico.

Todavia, devido as adversidades desse período, em que o tempo escolar era curto, tudo era imprevisível e vulnerável, faltava-se garantia de viabilidade de projetos novos, havia uma grande preocupação com afastamento por motivos de saúde, além da pouca adesão de estudantes nos modelos adotados de ensino remoto e híbrido, o que acabou contribuindo para escolha do tema.

Resolvo em conjunto com meu orientador aproveitar a experiência coletiva que adquiri no Grupo Teatral Noigandres, visando aproveitar que nossa história do grupo não foi narrada e refletida do ponto de vista acadêmico, fazer um recorte do passado/presente com foco no protagonismo juvenil e na construção da minha práxis docente atual, tentando contextualizar e fundamentar isso dentro da linha de pesquisa “abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes”.

O Grupo Teatral Noigandres é um coletivo cultural, recreativo e sem fins lucrativos que busca desenvolver o protagonismo através de oficinas teatrais e artísticas desde 1999, sendo assim, um ambiente acolhedor e transformador na vida das pessoas que participaram ou participam dentro e fora do âmbito escolar. Nele tive a oportunidade de vivenciar aspectos relacionados à solidariedade, autoconhecimento, cooperação, colaboração, aprender a conviver com as diversidades, responsabilidade e autonomia.

Durante meu envolvimento com o teatro na educação, vivenciei experiências que influenciaram minha trajetória como estudante e diretor cênico. De 2000 a 2007, participei como estudante/ator do Grupo Teatral Noigandres. Em 2009, voltei ao grupo como oficinairo convidado e, em 2012, fui convidado para dirigir um espetáculo. A partir de 2018, assumi definitivamente como presidente e diretor deste coletivo.

Desta forma parto do pressuposto de que o teatro desenvolvido no âmbito escolar da rede pública de ensino pode ser indutor, parte fundamental e até decisiva no desenvolvimento pessoal, social, cultural de jovens/adolescentes. Essa pesquisa pode ter relevância ao verificar, contextualizar e fundamentar as abordagens metodológicas que compõem a prática docente promovida no Grupo Teatral

Noigandres, considerando sua memória e o estímulo do protagonismo como foco central no processo de ensino/aprendizagem.

Na sociedade atual o jovem ainda é muitas vezes visto como problemático, incapaz de participar, influenciar, ter papel decisivo e transformador no curso da sua vida pessoal e social. Para acentuar mais ainda essa situação, muitas vezes, chega ao ensino médio com muitas dúvidas e conflitos inter/intrapessoais sobre qual caminho e projeto de vida devem percorrer.

Pensando nisso e na trajetória do Grupo Teatral Noigandres como um caminho de reflexão-ação, chego ao seguinte questionamento: as oficinas de teatro na escola podem contribuir e auxiliar no desenvolvimento do protagonismo estudantil e na construção metodológica do educador teatral?

Dessa maneira, a presente pesquisa tem por objetivo geral analisar como o teatro desenvolvido no contexto escolar da rede pública de ensino do DF, a partir das experiências vivenciadas no Grupo Teatral Noigandres, pode contribuir para o desenvolvimento do protagonismo estudantil e na construção de uma práxis docente cênica.

Outros objetivos específicos são:

- investigar qual o papel da arte e do teatro no contexto educacional;
- identificar a produção estética e artística, processos de formação, organização, procedimentos cênicos, metodológicos e pedagógicos utilizados na trajetória do Grupo Teatral Noigandres;
- verificar as contribuições pertinentes à prática do protagonismo estudantil no contexto educacional;
- analisar quais aspectos do Festival de Teatro na Escola podem contribuir para potencializar o protagonismo e a formação de grupos de teatro na escola;
- identificar as influências que o protagonismo proporcionou no desenvolvimento pessoal, social, profissional e autônomo dos estudantes participantes do Grupo Teatral Noigandres;
- refletir sobre a construção de uma práxis docente cênica nas minhas experiências como arte-educador e integrante do Grupo Teatral Noigandres.

Dessa forma reconstituir a memória do Grupo Teatral Noigandres é um resgate às experiências significativas vivenciadas e aos princípios de afetividade, solidariedade, sensibilidade, criatividade e alteridade que permeia o grupo. Pode

fomentar uma reflexão acerca do papel do teatro na escola, sua construção no processo do ensino e aprendizagem, tanto dos estudantes quanto dos educadores participantes e fortalecer a prática artística de coletivos teatrais estudantis amadores que geralmente são relegados a segundo plano nas narrativas acadêmicas.

Além disso, promover o protagonismo em um grupo teatral formado na escola pode estimular os estudantes a terem a oportunidade de expor seus pensamentos, questionamentos, dúvidas, críticas e reflexões sobre problemas e injustiças que perpassam a nossa sociedade atual, estimulando assim o processo de desenvolvimento crítico de cada um, fazendo com que os mesmos se sintam como sujeitos participantes, no processo de experimentação teatral.

No primeiro capítulo da pesquisa, trago uma reflexão sobre o lugar e papel da arte e do teatro na escola, a partir do meu campo de entendimento e percepções sobre arte-educação e a necessidade de resgatar a educação e fruição estética dos estudantes. Nesta perspectiva, exploro também a importância de uma arte-educação como prática ativista, bem como a relação entre as artes cênicas e os pressupostos do ensino de teatro na escola, a partir da evolução legal e dos documentos norteadores do currículo da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

No segundo capítulo, analiso a história da arte e cultura da Região Administrativa do Cruzeiro no Distrito Federal e a importância do Centro Educacional 02 do Cruzeiro no estímulo artístico e cultural local. Além disso, examino a trajetória, surgimento, concepção, organização, processo de produção artística, relação educador/educando, pedagogia existente no Grupo Teatral Noigandres e seu significado na trajetória dos ex-integrantes.

Por fim, no terceiro capítulo da dissertação, reflito sobre a construção da minha práxis docente cênica a partir da minha formação, experiências como arte-educador e diretor no Grupo Teatral Noigandres. Destaco a importância do protagonismo juvenil e estudantil como pilar pedagógico. Apresento o Festival de Teatro na Escola como indutor de novos profissionais, instrumento potencializador de protagonismo juvenil e impulsionador na formação de grupos de teatro estudantis.

Ao longo da dissertação, apresento relatos tanto das gerações antigas quanto das novas gerações participantes do Grupo Teatral Noigandres. Analiso a importância e relevância do coletivo na vida destes, a continuidade no ramo cultural e artístico após a saída do coletivo, a promoção do protagonismo juvenil e as relações entre os sujeitos participantes do grupo.

Para o desenvolvimento da presente dissertação, foi utilizada a abordagem qualitativa, que aborda a realidade de forma subjetiva, múltipla e não sendo algo à parte do pesquisador (Fortin; Gosselin, 2014). Ou seja, recorro a análise de experiências no Grupo Teatral Noigandres e me considero como parte da pesquisa ao contextualizar meu percurso como integrante e diretor do grupo. De acordo com Gibbs (2009, p. 08):

[...] As experiências podem estar relacionadas a histórias biográficas ou a práticas (cotidianas ou profissionais), e podem ser tratadas analisando-se conhecimento, relatos e histórias do dia a dia. Examinando interações e comunicações que estejam se desenvolvendo. Isso pode ser baseado na observação e no registro de práticas de interação e comunicação, bem como na análise desse material. Investigando documentos (textos, imagens, filmes ou música) ou traços semelhantes de experiências ou interações.

Foi realizada a análise de documentos diversos que permeiam o universo da arte e teatro na educação, principalmente os documentos norteadores da Secretaria de Estado de Educação do DF. Foi investigada a produção cultural da Região Administrativa do Cruzeiro e toda a produção artística (escrita criativa, poema, texto dramático, vídeos de depoimentos, performance cênica, reportagens, portfólio, etc.) do Grupo Teatral Noigandres.

Foram aplicadas e analisadas três entrevistas por meio de perguntas abertas no formato de formulário Google. Uma foi direcionada ao idealizador e fundador do Grupo Teatral Noigandres para entender os procedimentos teórico-metodológicos do coletivo. Outra foi para integrantes (antigos e atuais) participantes das atividades e oficinas com o intuito de trazer outras interpretações a respeito das percepções nas atividades do grupo. A última foi direcionada para ex-participantes do Festival de Teatro na Escola com o objetivo de examinar a influência do protagonismo juvenil e a importância da participação destes nos seus projetos de vida.

A estratégia metodológica foi centrada na etnografia ao coletar dados e analisar documentos, dados empíricos, observações pessoais e coletivas, diferentes pontos de vista descritivo dos participantes e me colocando como observador participante do processo (Fortin, 2009).

Utilizei também a autoetnografia como investigação da minha própria prática artística, trazendo elementos de autobiografia, relatos, histórias de vida, memorial histórico e descritivo, experiência pessoal e profissional e as dimensões culturais. Forte (2019) destaca que, neste processo, fazemos uma análise das próprias

experiências para discussão nos temas presentes na cultura em que estamos inseridos.

O método de investigação dos dados utilizado nesta pesquisa foi baseado na análise de conteúdo de Bardin (2016, p. 48), que a define como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens.

Nessa estrutura de análise de conteúdo, temos como fase inicial a pré-análise ou leitura flutuante. Nesse momento, organizei os dados captados e avaliei o que fazia sentido analisar (a escolha dos documentos, a formulação das hipóteses, o objetivo, os indicadores e a interpretação inicial). Então, delimitei a problematização, criei possíveis hipóteses e reforcei os objetivos já citados anteriormente.

Em seguida, dividi em capítulos, onde fiz um breve resumo dos aspectos mais relevantes a serem inseridos. Os indicadores foram organizados por temas e áreas já apresentadas no resumo. Além disso, delimitei os possíveis autores que poderiam compor a revisão de literatura.

Na segunda fase, veio a exploração do material por meio de codificação e categorização dos dados. De acordo com Holsti (1969 citado por Bardin, 2016), a codificação é o processo de transformar os dados brutos de um texto em unidades organizadas de acordo com regras precisas. Isso é feito através do recorte, agregação e enumeração dos dados.

Na terceira fase, fiz o tratamento e interpretação dos dados codificados e categorizados. Observei os aspectos mais significativos, extraí os principais elementos e analisei em conjunto com a fundamentação teórica para responder às questões de pesquisa ou para atingir os objetivos do estudo.

A pesquisa também atendeu princípios éticos de consentimento e assentimento livre e esclarecido que geralmente estão presentes em minha prática artística e pedagógica. Isso incluiu considerar a liberdade, autonomia, direitos humanos, recusa do arbítrio e autoritarismo, respeito aos valores culturais, sociais, morais e religiosos, recusa de todas as formas de preconceito, garantia de assentimento ou consentimento e garantia da confidencialidade e privacidade das informações.

1 O LUGAR DA ARTE E DO TEATRO NA ESCOLA

Venho da realidade da rede pública de ensino no Distrito Federal. Apesar de ter tido contato com as linguagens artísticas durante minha formação na educação básica, minha relação e paixão efetiva com as artes, especialmente com o teatro e a música, ocorreram no ensino médio. Nessa etapa, tive a oportunidade de frequentar uma escola pública que valorizava muito o estímulo cultural e artístico, além de conduzir práticas voltadas para o exercício constante da cidadania e do protagonismo estudantil.

Esse contexto me proporcionou, por intermédio do teatro, várias possibilidades de desenvolvimento pessoal. A partir de reflexões sobre o individual e o coletivo, pude compartilhar ideias, sentimentos, atitudes e críticas. Além disso, pude observar a diversidade cultural de cada amigo e estudante participante das oficinas.

Neste capítulo, reflito sobre as potencialidades e limites da prática e do ensino de teatro na escola. Delimito os conceitos em construção na minha práxis docente, artística e pedagógica. Além disso, reflito um pouco sobre o papel da “Arte/Teatro”, trazendo pressupostos históricos, legais e teóricos que envolvem o ensino do teatro no Brasil. Também abordo seu lugar na escola e como se encontra no currículo da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

1.1 Arte, fruição estética e educação estética

Ao longo da história encontramos várias acepções e definições para a palavra “Arte” que variam de contexto para contexto. Devido a sua complexidade e subjetividade de interpretações, gosto de pensar, dentro da minha perspectiva de vivências e experiência docente, que:

[...] a Arte é o ‘meio maior’ de comunicação e expressão do ser humano [...] Pela arte podemos entender e identificar o modo como o ser humano nos mostra as suas frustrações e alegrias, a maneira como ele pensa e vive; identificamos como e em que ele crê. Sua relação com o divino e a moral, seus medos e valores (Paula, 2011, p.13).

Além disso, a Arte desde os primórdios possui um papel de extrema importância na vida e formação do ser humano, pois a partir dela podemos estimular

a sensibilidade humana e refletir sobre diversos aspectos físicos, estéticos, emocionais, intelectuais, espirituais, sensíveis, cognitivos, dentre outros.

Pensando nesse estímulo ao desenvolvimento humano é importante ressaltar que a Arte e sua dimensão estética extrapolam na contemporaneidade os limites do campo da análise da obra de arte, crítica literária, história da arte, ciência do belo, para resgatar a fruição estética e seus fenômenos relacionados aos sentidos, percepções e sensações humanas (Faria; Souza; Brandão, 2019).

Ao longo da história temos uma vasta discussão a respeito da palavra estética, que mesmo tendo origem grega, em *Aísthesis*, surge mais veemente a partir do século XVIII, conforme reforça (Bayer, 1978, p.13 *apud* Faria; Souza; Brandão, 2019, p. 3):

[...] A palavra estética só apareceu no séc. XVIII [...] [com] Baumgarten (1714-1762), e [...] significava apenas teoria da sensibilidade, de acordo com a etimologia da palavra grega: aisthesis. Contudo, a estética, mesmo sem ter ainda esse nome, existiu desde a antiguidade [...].

Gregório (2014), reforça ainda a definição desse termo filosófico grego esclarecendo que há: a faculdade do sentir que corresponde a sensibilidade; e, o ato de sentir equivalente a sensação (conhecimento sensorial de uma qualidade) e percepção (conhecimento sensorial de um objeto).

É a partir desse conceito de Arte e fruição estética, ligada as percepções e sensações, que refletiremos sobre o papel da educação estética, arte-educação, do teatro no desenvolvimento humano e sua influência no ensino-aprendizagem educacional.

Para abordar um pouco sobre a educação estética recorro ao artigo de Trezzi (2011), “Schiller e Freire: um olhar sobre a educação estética”. O autor estabelece uma reflexão acerca da estética na formação, no desenvolvimento pessoal, na escola que pode ajudar os estudantes na relação consigo mesmos e com o mundo.

Segundo Trezzi (2011), Friedrich Schiller seria o pioneiro no conceito de educação estética e traz a formação do homem sensível, suas possibilidades de aprendizagens e o desenvolvimento humano como principal fruto da educação estética.

Já Paulo Freire apresenta nas suas vivências e experiências, a partir das relações educacionais formais e informais, uma estética que se dá nas relações

estabelecidas no ambiente educacional, sendo impossível educar sem fazer uma experiência estética.

Na perspectiva artística de Trezzi (2011) relaciona Paulo Freire a estética no contexto educacional aonde o educador é o “artista” e a educação a “obra de arte”, já para Friedrich Schiller a estética se dá numa relação com a vida, aonde o ser humano é o “artista” e a vida a “obra de arte”.

Acredito que ambas as analogias são essenciais quando pensamos em Arte e sua dimensão educacional pois as escolas e educadores buscam estabelecer uma relação estética quando assumem o processo de conhecer a história de vida dos educandos, de auxiliá-los a conviver com essa história, e de ajudá-los a se situarem no mundo nas mais variadas situações.

Pensando nesses aspectos supracitados como será que se dá essa relação estética no nosso sistema educacional? Acredito que hoje temos polos diferentes estéticos quando analisamos o nosso sistema de ensino no âmbito público e privado da educação básica.

Apesar dessa pesquisa contextualiza-se majoritariamente dentro das minhas vivências na rede pública de ensino destaco que tive a oportunidade de atuar na rede privada e percebi que há, principalmente nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio, uma mudança de foco que desconsidera e desvaloriza a busca pela fruição estética (sentidos, percepções e sensações humanas) e a formação integral humana para supervalorizar um modelo exacerbado conteudista que na sua maioria só serão aproveitados para fazer uma prova de vestibular.

O setor privado ainda está preso numa educação “bancária” que como dizia Freire (1987 *apud* Trezzi, 2011), está limitada a transferência de conhecimento de uma cabeça para outra, com uma carga densa de conteúdos voltados para acesso e ingresso ao ensino superior, já a educação pública vejo que, dependendo do educador(a)/artista e da proposta pedagógica da escola, possui mais autonomia para se preocupar com uma educação libertadora, levando em consideração o contexto, a vida e buscando equilíbrio entre razão, emoção e “consciência de inacabamento”¹

¹ Consciência de inacabamento é a compreensão de que os seres humanos são seres inacabados, ou seja, estão em constante processo de desenvolvimento e aprendizado (FREIRE, 2021).

Nosso currículo educacional deveria ser voltado predominantemente para o modo de viver humano e seu contexto cultural, pessoal, social e político, pois como reforça Trezzi (2011, p.75): “não existe estética dissociada de qualquer elemento da vida”.

Ferreira (2013) contribui com essa reflexão quando aborda a educação estética voltada para o pleno desenvolvimento humano, propondo assim, uma reintegração e interação da ciência com o mundo da vida real que formam o ser humano (física, emocional, cognitiva, espiritual, instintiva) e buscando uma “formação integral e ampla” (perspectivas: subjetiva, intersubjetiva, objetiva, físico, emocional, sensível, a formação ética, a formação do cidadão, etc.) na busca por sujeitos mais autônomos e plenos.

Para que aconteça essa busca por uma formação integral é importante que os arte-educadores busquem obter uma compreensão sobre a consciência estética, assim como reforça Duarte Júnior (1995, p.115 *apud* Ferreira, 2013, p. 48):

[...] compreende justamente uma atitude mais harmoniosa e equilibrada perante o mundo, em que os sentimentos, a razão e a imaginação se integram; em que os sentidos e valores dados à vida são assumidos no agir cotidiano [...] significa [...] a busca de uma visão global do sentido da existência; um sentido pessoal, criado a partir de nossos sentimentos (significados sentidos) e de nossa compreensão (racional, lógica) do mundo onde vivemos. Significa uma capacidade de escolha, uma capacidade crítica para não apenas submeter-se à imposição de valores e sentidos, mas para selecioná-los e recriá-los segundo nossa situação existencial.

1.2 Arte-educação: perspectivas contemporâneas e prática ativista

Na minha trajetória como arte-educador não consigo visualizar a educação dissociada da arte ou vice-versa, pois ambos os campos de conhecimento possuem objetivos de promover o desenvolvimento integral humano em sua totalidade, agindo diretamente na transformação pessoal, social, política e cultural dos indivíduos/estudantes.

Importante ressaltar também que, na minha percepção, arte e educação atuam de forma complementar no processo de ensino/aprendizagem e na prática artístico-pedagógica. Pensando em algumas perspectivas relacionadas ao ensino de arte, trago algumas reflexões e percepções a respeito da temática, a fim de tentar compreender melhor minha práxis docente.

Começamos pelo ensino de arte e suas terminologias que ao longo da história passou por algumas flexões e nomenclaturas como: artes aplicadas, educação artística, arte-educação, educação por meio da arte, educação para a arte... Contudo não é intenção dessa pesquisa abordar uma definição conceitual sobre esses termos.

A intenção é mostrar que dentre essas acabo usando à “arte-educação” como o termo mais usual no meu dia-a-dia, pois acredito que valoriza a linguagem e campo de conhecimento, já que segundo Ferreira (2013, p.24) o ensino de artes “sempre esteve às margens do ensino e considerado como ‘menos sério’ ou de menor significância em relação a outras disciplinas”.

Acredito que o termo traz um pouco de reparação histórica, apesar de não ter sido reconhecido oficialmente nos documentos educacionais legais e ter surgido a partir de um movimento organizado por Ana Mae Barbosa, em meados de 1980, para valorizar a área, como reforça Ferreira (2013, p.23):

Barbosa iniciou nesse período o chamado “Movimento Arte-Educação”, que defendia uma valorização da área. De fato, essa nomenclatura não chegou a ser reconhecida oficialmente, mas as teorizações de autores identificados com o movimento contribuíram sobremaneira para o processo de consideração da arte como campo de conhecimento, o que culminou na publicação da atual LDB.

Agora que foi delimitado a terminologia que mais utilizo no meu cotidiano educacional gosto de pensar em arte-educação na perspectiva de Dewey (2010) que analisa a importância da arte a partir das vivências, experiências estimuladas pela linguagem, além de se preocupar com o desenvolvimento humano por meio da educação e na busca por um pensamento reflexivo a respeito do sentido da arte nas transformações educacionais/sociais.

A arte-educação é uma forma de libertação do corpo e mente, que segundo Sales (2015), nos ajuda a compreender os saberes a partir da relação entre: os diversos tempos/contextos; suas construções estéticas/artísticas; as percepções de mundo sobre artes e expressividades das tradições populares.

Se pensarmos o modo de viver humano, o corpo e as expressões artísticas como elementos inerentes à natureza humana e que existem desde os tempos primitivos, aonde se dançava mimeticamente (imitando), criava-se e produzia-se sons ou quando cobria-se com peles de animais, pintava-se e representavam suas ações nas paredes das cavernas, vemos que essas experiências ou fenômenos culturais

ainda se fazem presentes, de certa forma, quando se pensa em ensino/aprendizagem e desenvolvimento humano.

Outro ponto que deve habitar o campo da arte-educação é o enfoque no “prazer” e “fazer”, a partir das vivências que cada indivíduo apresenta, seja em caráter formal ou informal. Segundo Carvalho (2018) deve-se priorizar o fazer e explorar o exercício da troca de experiências a partir do potencial existente em cada um dos estudantes, tornando o ambiente de aprendizagem mais prazeroso e rico.

Pensando nisso, hoje vejo a necessidade de nós arte-educadores estarmos sempre buscando autorreflexão e ressignificação como pessoa tentando reconhecer as singularidades artísticas, respeitando a alteridade, diversidade, pluralidade e reflexividade, já que estamos, ainda, impregnados do pensamento hegemônico colonizador e eurocêntrico.

Um bom começo de evolução quando pensamos em arte e educação no desenvolvimento humano é a busca pela alteridade, que segundo Porfírio (2022, p. única):

[...] é o reconhecimento de que existem pessoas e culturas singulares e subjetivas que pensam, agem e entendem o mundo de suas próprias maneiras”. Reconhecer a alteridade é o primeiro passo para a formação de uma sociedade justa, equilibrada, democrática e tolerante, onde todas e todos possam expressar-se, desde que respeitem também a alteridade alheia.

Acredito que buscar integrar corpo, mente e contexto sociocultural à alteridade acaba sendo premissa básica para o reconhecimento de que existem pessoas e culturas singulares, subjetivas, que pensam, agem e entendem o mundo de suas próprias maneiras, além de abrir espaço para “a dialogação da alteridade como princípio da humanização”, conforme reforça Costa e Caetano (2014 *apud* Paulino, 2017, p. 37).

Paulino (2017) em sua jornada como arte-educadora ressalta, ainda, sua preocupação na busca por mais afetividade e sensibilidade buscando tornar as experiências significativas mais acessíveis com a arte no ambiente da aprendizagem educacional. Também concordo que esse seja o caminho de diálogo e princípio de humanização na busca de uma sociedade mais sensível, empática e tolerante.

Contudo a práxis docente metodológica e pedagógica que habita a arte-educação exige um grande desafio de romper com as formas tradicionais e pré-moldadas que ainda se fazem presentes nas bases educacionais, como: conteúdos

curriculares que não dialogam com a realidade e preparo para a vida cotidiana; que dão poucas oportunidades de voz, reduz o estudante a mero expectador e consideram o professor como figura central de conhecimento; limitar o espaço de ensino e aprendizagem a caixa fechada da sala de aula; usar autoritarismo e repressão como forma disciplinar (principalmente com a implantação das escolas militarizadas na rede pública); dentre outros aspectos.

É preciso se livrar dessas convenções e regras tradicionais que limitam bastante o ato da liberdade de criação, as interações a partir do contexto que se insere cada indivíduo, a inserção de elementos culturais mais próximos a realidade dos estudantes, a adequação as novas tendências tecnológicas, e as práticas diferenciadas para suprir suas demandas.

É recomendável, então, buscar “um pensamento alternativo às alternativas” (Santos, 2007, p.20 *apud* Oliveira, 2019, p.141) para se quebrar os paradigmas da nossa formação imperialista, colonialista, com padrões culturais e pensamento hegemônico que as vezes estão enraizados no inconsciente individual/coletivo.

Um ponto de partida, talvez seja a busca pela transformação e modificação dessa realidade a partir de uma prática mais ativista, considerando a alteridade e sensibilidade humana como formas de diálogo e princípios de humanização. No contexto atual é muito claro o esvaziamento da dimensão humana por conta dos avanços neofascistas, imperialistas, colonialistas e do sistema capitalista que se volta para as questões individualizadas.

Partindo desse pressuposto a arte-educação possui um papel fundamental como indutor de ações que busquem uma mudança e transformação seja ela pessoal, social, histórica, cultural e/ou política, é aqui que entra o ativismo que segundo Neto (2012, p. 273) é:

[...] ativar, atitude, ação, agitar, atuar e agir fazem parte de um mesmo campo semântico que nos remete à forma latina *agĕre*: *ag* (adiante, para frente) + *gerĕre* (produzir, carregar, proceder) = impelir para frente, fazer avançar. Assim, a militância – como uma *actio militaris* – e o ativismo são, ambos, da ordem do agir para frente, da ação para uma mudança de posição, da ação para uma outra situação diferente da que se tem.

Portanto precisamos tecer o amanhã de forma ativista, no sentido de agir e fazer avançar, buscando ações que promovam mudanças, evitando polarizações extremas e alienações ideológicas que podem acabar tomando caminhos mais

fundamentalistas, justamente o que vem acontecendo ultimamente, principalmente quando se fala sobre política.

Ferreira (2013) faz um diagnóstico muito interessante em relação a sociedade moderna individualista, que vive em função do capital, consumismo e da economia, dependente da tecnológica e convívio virtual, currículos educacionais que desconsideram de certa forma o conhecimento empírico e supervalorizam o conhecimento científico, perda dos sentidos, dentre outros aspectos.

No contexto atual onde se deveria ter uma valorização igualitária, considerando as particularidades de cada área de conhecimento, temos uma distorção da realidade e uma promoção do anti-intelectualismo de acordo com a cultura local e sistema político vigente. Hoje é nítida a negação de algumas áreas de conhecimento na política neoliberal e fascista, que vem tomando força nos últimos anos, com uma grande desvalorização e ataque à Arte, Cultura, História, Sociologia, Filosofia e outras áreas das ciências humanas e sociais.

Além disso o ensino remoto trouxe a explosão tecnológica com muitas ferramentas educacionais de ensino a distância que podem contribuir para novos formatos e modelos educacionais, mas ao mesmo tempo também trouxe a precarização de mão de obra humana, acentuando assim, a crise educacional citada por Neto (2012), justamente por conta desses modelos prontos, sem embasamento aprofundados, com superficialidade técnica e necessidade de se gerar lucro e resultados rápidos a todo custo.

A própria academia que possui um paradigma de busca por excelência, eficácia, eficiência e rigor nas demandas obrigatórias a serem executadas, até mesmo para obtenção de boas menções avaliativas perante os órgãos de fiscalização, acaba sendo afetada por esta crise educacional e produção de conhecimento científico refém do sistema capitalista, objetivando produtividade e fábricas de pesquisa, mas que acabam por esquecer outros aspectos da formação do ser humano como o: físico, emocional, cognitivo, espiritual, instintivo e sensível.

Contudo, ao pensar nessas perspectivas e práticas ativistas percebo que podemos pensar em ações conjuntas e mais pluralistas como: o hibridismo artístico, interrelações artísticas e intercomunicação de linguagens (Sales, 2015), no combate desses desafios que vêm desvalorizando a arte e suas manifestações.

Se pensarmos na transversalidade artística dentro do campo pedagógico vamos perceber que as artes e suas linguagens podem se integrar e atravessar de

várias formas (interdisciplinar, pluridisciplinar, multidisciplinar, transdisciplinar), levando em consideração suas interrelações, reciprocidade, colaboração, pluralidade, coordenação e articulação na compreensão do mundo e aspectos multiculturais.

Por fim, vejo o papel da arte-educação como o poema “Tecendo a manhã” de Neto (2022, p. única), que diz: “Um galo sozinho não tece uma manhã, ele precisará sempre de outros galos [...] para que a manhã, desde uma teia tênue, se vá tecendo, entre todos os galos”. É justamente nessa perspectiva que acredito que deve ser a relação dialógica e transversal das artes, suas linguagens, com os outros campos do conhecimento, suas expressividades, fenômenos da cultura popular e na busca por mudanças humanas, comportamentais, sociais, políticas e pedagógicas efetivas.

1.3 Pressupostos do ensino de teatro na escola

O teatro tem sido proposto como um instrumento fundamental de educação, ocupando historicamente papéis diversos. Platão já considerava o teatro como base de toda educação (Simonati, 2001). Desde suas primeiras manifestações, a linguagem cênica e teatral se apresenta fortemente como um recurso lúdico-pedagógico e metodológico que pode agir diretamente na construção do ensino e aprendizagem. Infelizmente, no Brasil, o teatro foi utilizado a princípio como instrumento para servir à classe dominante e seus interesses de dominação.

O início do ensino do Teatro no Brasil é marcado pela colonização portuguesa a partir das produções organizadas pelos Padres Jesuítas, que em meados do século XVI fundam a Companhia de Jesus, que tinham por objetivo, segundo Santana (2000) trabalhar na catequese e valorização dos elementos eurocêntricos ensinados às elites coloniais e aos Índios.

A Companhia de Jesus esteve aos cuidados de Inácio de Loyola, que acaba sendo uma primeira referência de teatro com ferramente didática de ensino e catequética. Apesar de não ser uma companhia genuinamente brasileira influenciam até hoje o tipo de teatro desenvolvido em Igrejas e escolas do ensino formal vinculadas a mantenedoras religiosas e com objetivo de catequisar.

Importante ressaltar que mesmo antes deste modelo terrível de colonização, já existiam práticas e manifestações culturais a partir de cultos, representação, rituais e folguedos, com características cênicas realizadas pelos povos originários (Indígenas).

Contudo, o que ocorre nesse período é uma imposição e aculturação para instrução e catequização, conforme reforça Bittar e Junior (2004, p. 174).

Quanto ao teatro como forma de aculturação e de educação, nós o analisamos como elemento de imposição do padrão lingüístico português sobre os demais idiomas, numa época em que se verifica a ausência de Nação e de Estado propriamente ditos e a coexistência de etnias, culturas e interesses sociais conflitantes. Em outras palavras, ele é um recurso para a catequese – portanto, para a educação – e parte integrante do projeto colonizador lusitano.

Heliadora (2008) ressalta que após esse momento de aculturação e catequese pela companhia Jesuíta, tivemos um longo silêncio com encenações subordinadas aos interesses da coroa e religião. O teatro começa a ter um pouco mais de notoriedade a partir da recomendação de marqueses para construção de espaços teatrais, já que consideravam um bom veículo de educação. Pena que os espaços criados estavam cheios de regras e restrição para sua utilização.

Com a chegada da família real e Dom João VI ao Brasil, em 1808 tivemos um grande salto para o teatro, educação e cultura brasileira. Pois a corte precisava de diversão e as companhias estrangeiras começaram a se apresentar aqui. Em meados de 1816 tivemos formalmente a ascensão do ensino artístico no Brasil com a criação da Escola de Ciências, Artes e Ofícios, e da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Contudo à formação de arte-educadores só aconteceu formalmente com a Escolinha de Arte no Brasil que influenciava as práticas pedagógicas da escola primária e secundária. Porém a Escolinha só conseguiu sua habilitação após firmar convênios com a secretária de educação, órgãos públicos e a formulação da LDB de 1961 (Lei 4024/61), que incentivava a prática artística na escola básica.

Contudo o teatro, ainda denominado de arte dramática, transforma-se, de fato, em disciplina obrigatória com a formulação da Lei 5692/71 da LDB, onde passa a fazer parte do currículo oficial como uma das atividades da educação artística, sendo dividida em duas partes: a licenciatura, que é a formação de arte-educadores; e o bacharelado, que é a formação de atores e diretores.

Japiassu (2001) ressalta que na década de 1970 os cursos de formação ainda eram voltados para a formação do profissional polivalente (em plásticas, cênicas e música), porém nas décadas seguintes de 1980 e 1990, trouxeram novas perspectivas

para o ensino de arte na escola com a defesa da formação a partir da especificidade das linguagens artísticas e criação das licenciaturas plenas como a de teatro.

A atual LDB, criada em 1996 (Lei 9394/96), estabelece a obrigatoriedade do ensino de arte como princípio e disciplina nas diversas modalidades da educação básica com intuito de promover o desenvolvimento cultural dos estudantes. A Lei nº 13.278/2016 na LDB consolida a inclusão de apenas quatro linguagens artísticas nos currículos da educação básica (artes visuais, a dança, a música e o teatro), contudo na prática, acredito que o campo “Arte” ou “Artes” deve ser utilizado para agregar e incluir as diversas possibilidades das manifestações culturais e artísticas.

Em 1998 foram criados os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) que traziam propostas curriculares de Estados e Municípios brasileiros e um volume dedicado ao ensino de arte com parâmetros específicos para a linguagem artística do teatro.

Acredito que foi com o PNC que começamos a ter eixos norteadores, indicadores de avaliação sistematizados e organizados para condução da práxis no ensino do teatro na educação, pois trouxe em sua estrutura: o teatro como expressão e comunicação; o teatro como produção coletiva (aqui se fortalece curricularmente a necessidade da prática do teatro de grupo); o teatro como produto cultural e apreciação estética (Brasil, 1997).

Na Base Nacional Comum Curricular (BNCC) sacramenta-se a linguagem artística do teatro, ressaltando o fazer teatral, os processos de criação e apreciação artística de forma coletiva e colaborativa, as trocas de experiências por meio dos elementos da linguagem, seus contextos e práticas (Brasil, 2018).

Vale destacar que a BNCC está estruturada com eixos para o desenvolvimento de competências e habilidades que possibilitem os estudantes a mobilizar e articular conhecimentos nas dimensões socioemocionais, nas situações de aprendizagem relevantes para sua formação integral e na participação mais plena dos jovens nas diferentes práticas socioculturais que envolvem o uso das linguagens (Brasil, 2018).

Nos atentaremos aqui aos eixos norteadores da BNCC que ao meu ver podem se aproximar da práxis do teatro de grupo na escola, para isso farei o recorte dentro da modalidade do ensino médio (área de linguagens e suas tecnologias), por ser o que mais se aproxima da minha realidade e experiência como arte-educador.

No campo das competências específicas encontram-se: a compreensão da linguagem teatral para ampliação da participação social e interpretação crítica da

realidade; compreensão dos processos identitários, conflitos, relação de poder, respeito a diversidade, pluralidade, igualdade e combate ao preconceito; o exercício da autonomia, colaboração, protagonismo e autoria na vida; por fim, destaco a competência específica 6:

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, exercendo protagonismo de maneira crítica e criativa, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas (Brasil, 2018 p. 498).

Estas competências versam sobre a participação e apreciação ativa dos estudantes no processo de criação artística, a partir de suas experiências, diversidade e referências estéticas, culturais, sociais e políticas, além de articular capacidades sensíveis, reflexivas e críticas nos seus modos de ser e viver individual. Todos esses aspectos podem e devem ser estimulados na pedagogia do teatro de grupo.

Agora pensando no âmbito local (Distrito Federal) encontra-se, como documento norteador da educação básica na rede pública de ensino, o Currículo em Movimento da Secretária de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) que apresenta pressupostos teóricos ancorados na: “Pedagogia Histórico-Crítica” que propõe uma educação vinculada a realidade econômica, social e cultural dos educandos, ligando ensino a uma reflexão, posterior ação transformadora da realidade e da prática social; “Psicologia Histórico-Cultural” que versa sobre as aprendizagens que se dão a partir do convívio em sociedade mediado pela linguagem de instrumentos e signos, levando em consideração a inserção histórica, cultural e social.

Alguns aspectos do Currículo em Movimento da SEEDF tem por referência o Plano Nacional de Educação – PNE, o Decreto nº13.415/2017 (que altera a LDB e estabelece a nova estrutura a ser implantada), as Diretrizes Curriculares Nacionais do Novo Ensino Médio – DCNEM, a BNCC e outros documentos legais, porém vou me atentar aqui ao Currículo em Movimento da nova proposta do Ensino Médio pois acredito que abre espaço para se ampliar a prática de teatro de grupo desenvolvido no contexto escolar por intermédio dos itinerários formativos.

O novo currículo do Ensino Médio vem sendo implementado em escolas-piloto no DF desde 2020, tem previsão de implantação gradativa na rede até meados de

2024 e apresenta em sua proposta desafios e perspectivas para se trabalhar: a educação integral; a escola em tempo integral; os eixos transversais; o protagonismo e identidades (este eixo coloca o protagonismo estudantil como base na estrutura e funcionamento da escola); a pesquisa e iniciação científica; a educação profissional e tecnológica.

Além disso traz em sua estrutura organizacional a “formação geral básica” (parte comum) com conteúdos obrigatórios, unidades temáticas e objetivos de aprendizagens das áreas de conhecimento (Linguagens, Matemática, Ciências da Natureza, Ciências Humanas e Sociais Aplicadas) e “itinerários formativos” (parte flexível do currículo que deve trabalhar com estratégias pedagógicas diversificadas) que são construídos por meio de eixos estruturantes e objetivos de aprendizagem em conjunto com projeto de vida, língua espanhola, eletivas orientadas, trilhas de aprendizagem, educação técnica e profissional, conforme reforça esse trecho do currículo:

Os estudantes poderão, de forma orientada, escolher, a cada período letivo, um conjunto de unidades curriculares conforme seus interesses, suas necessidades pedagógicas, suas aptidões e seus objetivos, para a ampliação das aprendizagens nas áreas do conhecimento e/ou na Educação Profissional e Tecnológica, a fim de garantir a apropriação dos temas transversais e o uso de metodologias que favoreçam o protagonismo estudantil, a resolução de demandas complexas da vida cotidiana e o exercício da cidadania (Brasil, 2021 p. 120).

Um aspecto que vejo como preocupante nos itinerários formativos é a possibilidade de articulação com instituições para oferecimento de cursos relacionados as áreas de conhecimento, eixos estruturantes, qualificação profissional e técnica. Ao meu ver deve-se tomar muito cuidado no credenciamento desses parceiros para que não acabe precarizando e ofertando cursos sem a devida qualidade pedagógica e formação técnica exigida.

Os eixos estruturantes dos itinerários formativos compreendem: a investigação científica, processos criativos, mediação e intervenção sociocultural e empreendedorismo (Brasil, 2021). Alguns grupos de teatro que surgem hoje no contexto educacional atuam de forma informal em períodos de contraturno, no eixo estruturante “processos criativos” e no “mediação e intervenção sociocultural”, há ao meu ver possibilidade mais concreta de desenvolvimento e fortalecimento da práxis pedagógica teatral dos coletivos e organização dentro dessa parte flexível do currículo.

Em suma de acordo com o novo currículo do ensino médio (Brasil, 2021) os processos criativos podem desenvolver a criatividade, expressão, conhecimentos sobre as artes/cultura e a produção de espetáculos artísticos e culturais. Já a mediação e intervenção sociocultural podem ampliar a capacidade de participação dos estudantes na mediação de conflitos, na atuação sociocultural e na vida pública como agentes de transformação social, além de mobilizar o engajamento da comunidade escolar e na construção de uma sociedade mais ética, justa, democrática, inclusiva, solidária e sustentável.

Contudo, destaco aqui a oportunidade que os itinerários formativos podem promover no ensino de teatro da escola, por conta da sua singularidade de proporcionar um ambiente propício para desenvolver novas ideias, consolidar a formação integral, projeto de vida dos estudantes, promover valores universais, desenvolver habilidades na resolução de problemas e capacidade de tomar decisões no processo de desenvolvimento individual e coletivo do estudante.

2 GRUPO TEATRAL NOIGANDRES: O ANTÍDOTO DO TÉDIO

Neste capítulo, trago o significado, experiências e vivências no Grupo Teatral Noigandres e sua ligação com a comunidade do Cruzeiro. Abordo seu papel no projeto político pedagógico do Centro Educacional 02 do Cruzeiro e a importância do grupo no estímulo artístico/cultural dos integrantes e ex-integrantes participantes das atividades.

Ressalto a grandeza multicultural da Região Administrativa do Cruzeiro a partir da sua história, território, espaços e múltiplas manifestações. Também trato das construções narrativas, influências culturais, artísticas e memórias individuais/coletivas.

Investigo também a origem, trajetória, surgimento, concepção e organização do Grupo Teatral Noigandres. Abordo seus procedimentos teórico-metodológicos, processo das produções artísticas, relações, histórico, portfólio e significado do grupo para ex-integrantes. Para isso, recorri a registros iconográficos, materiais impressos e material disponível nas mídias sociais. Também utilizei vídeos de depoimentos postados no Youtube, reportagens jornalísticas e entrevistas de perguntas abertas por meio de formulário direcionadas ao fundador e idealizador do grupo.

Por fim, analiso o conteúdo dos questionários de perguntas abertas feitos com ex-integrantes participantes das atividades do grupo com intuito de compreender fatores como: forma de ingresso, processos estéticos e artísticos, pontos positivos e negativos, importância do grupo, formas de participação, atuação artística, promoção e relações estabelecidas entre educador/diretor e participantes.

2.1 Cruzeiro, território multicultural: breve história da arte e cultura da cidade

A Região Administrativa do Cruzeiro no Distrito Federal, conhecida como RA XI, também já foi chamada de setor, bairro, comunidade e cidade satélite, sendo essas, nomenclaturas que serão utilizadas para denominar o Cruzeiro no decorrer deste tópico.

É importante notar que quando falo sobre o território do Cruzeiro, não estou restringindo apenas à compreensão geográfica tradicional do espaço físico local,

superfície ou espaço de governabilidade, já que o conceito de território não se limita a uma única abordagem e é composto por várias perspectivas acerca da temática:

[...] se entendermos o território apenas como uma área delimitada e constituída pelas relações de poder do Estado, consoante se entende na Geografia, estaríamos desconsiderando diferentes formas de focar o seu uso, as quais não engessam a sua compreensão, mas a torna mais complexa por envolver uma análise que leva em consideração muitos atores e muitas relações sociais (Saquet, 2008, *apud* Silva, 2015, p. 4).

Pensando nisso existem diversas perspectivas e formas de uso do território que envolvem vários atores, as relações sociais diferentes, a construção política, cultural, ambiental, jurídica e administrativa, principalmente compreendendo que antes do território existe um espaço que influencia diretamente sua existência e constituição.

Segundo Raffestin (1993) o território é criado a partir do espaço através da ação de pessoas ou grupos, como se o espaço fosse um material bruto, e o território fosse esse mesmo material trabalhado e modificado, ou seja, essa ação de apropriação do espaço, seja ele concreto ou abstrato, é o que "territorializa" o espaço, dando origem ao território.

Silva (2015, p. 2) diz ainda que “o espaço é dotado de forma e função e corresponde ao social, ao espaço do homem, de trabalho, de vida, ou seja, o espaço é produzido através do resultado de relações sociais acumuladas através do tempo”. Portanto faz-se necessário considerar a história, cultura, a identidade do território e sua relação com o desenvolvimento econômico.

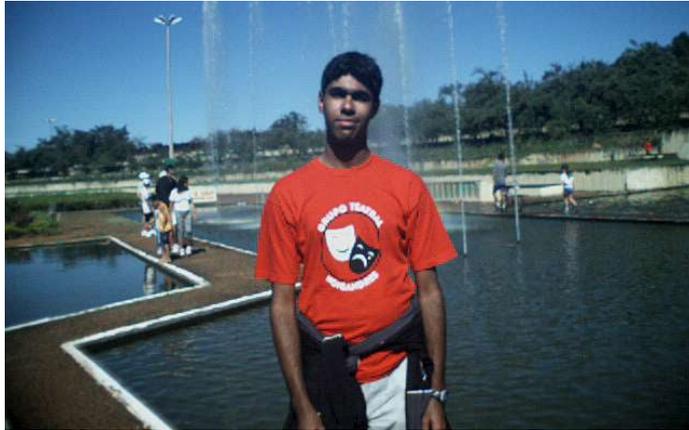
Além disso, não posso deixar de fora a percepção do território de múltiplas manifestações que retrata a temática “no plano do valor simbólico, da identidade, resgatando/valorizando as raízes culturais dos grupos sociais vinculados aos seus territórios” (Silva, 2015, p. 5).

Sendo assim, para destacar aspectos sobre a história da cidade a partir de seu território e espaços, múltiplas manifestações, construções narrativas, influências multiculturais e memórias individuais/coletivas recorro a produção bibliográfica memorial organizada por Rafael Fernandes de Souza² em seus livros: *Cruzeiro retratos de sua história* (2010); *Oficina histórico-literária Cruzeiro 50 anos* (2011);

² Rafael Fernandes de Souza é historiador, professor da Secretaria de Educação do DF, presidente da ARUC (Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro), membro da academia de letras cruzeirense, ex-diretor de cultura do Cruzeiro, ex-integrante do Grupo Teatral Noigandres.

Catálogo do acervo da casa da memória do Cruzeiro (2017) e ao documentário “De Cemitério a Gavião de Gavião a Cruzeiro”³.

Imagem 1 – Rafael Fernandes de Souza como integrante do Noigandres



Fonte: Acervo do Grupo Teatral Noigandres (2004).

Importante destacar que a escolha do autor supracitado não foi por acaso, pois o Rafael é extremamente apaixonado pelo Cruzeiro, local aonde foi criado, teve formação e atualmente continua como morador da cidade, foi estudante e professor no Centro Educacional 02 do Cruzeiro (escola sede do Noigandres), se tornou agente cultural, foi integrante do Grupo Noigandres e atua em outros movimentos culturais da região. Além disso o autor ressalta que:

Uma série de experiências me aproximou do movimento cultural da cidade. Passei a ser eu mesmo um agente cultural e participei, de algum modo, de diferentes grupos que até hoje produzem arte no Cruzeiro. Eu já possuía até um trabalho autoral, ao produzir histórias em quadrinhos e livros de ficção sobre um super-herói chamado Dinâmico Erre, ambientado na cidade (Souza, 2010, p. 5).

Consequente, essa região foi projetada pela equipe de Lúcio Costa para abrigar funcionários públicos que chegavam em Brasília de todos os Estados e foi denominada inicialmente de “Setor de Residências Econômicas Sul (SER-S)”.

³ Vídeo realizado em parceria com a Secretaria de Educação do DF, Canal E, Arquivo Público e Casa da Memória do Cruzeiro. Essa produção retrata a História da Região Administrativa do Cruzeiro a partir de relatos dos primeiros moradores dessa cidade.

Contudo, segundo Souza (2010), os moradores apelidaram a região de “Cemitério” pois de longe só se via casinhas brancas padronizadas no meio da poeira vermelha.

Imagem 2 – Vista aérea do Cruzeiro Velho, 1964



Fonte: Arquivo Público do DF.

O apelido de “Cemitério” não durou muito e logo a comunidade chamou de “Bairro do Gavião”, devido a quantidade de pássaros que habitavam a região. Todavia, mais uma vez o apelido não pegou devido a desaprovação de um grupo de moradores e rebatizaram, conforme apresentado a seguir:

[...] O batismo, então, de Cruzeiro tinha dois fundamentos lógicos o bairro ficava próximo ao cruzeiro onde fora celebrada a Primeira Missa de Brasília e um ônibus da TCB – Transportes Coletivos de Brasília fazia uma linha com o nome “Cruzeiro” e ia até o “Gavião” (Vasconcelos, 1988, p.349 *apud* Souza, 2010, p. 09).

Imagem 3 – Praça do Cruzeiro na primeira Missa de Brasília, 1957.



Fonte: Arquivo Público do DF.

Imagem 4 – Visão aérea da Praça do Cruzeiro.



Fonte: Arquivo Público do DF.

Portanto, o nome da Região Administrativa foi motivado pela proximidade com o território da Praça do Cruzeiro, local esse, escolhido por ser o ponto mais alto da construção de Brasília e celebração da primeira missa da capital, em 3 de maio de

1957 (conforme imagens 3 e 4). De acordo com Cerqueira⁴ *apud* De Cemitério (2014, 3:00), "o cruzeiro é o alicerce de Brasília".

Assim sendo, por intermédio das reivindicações de segmentos da comunidade foi fundado o Núcleo Urbano do Cruzeiro por meio do Decreto nº 10.972 de 30 de dezembro de 1987 e o mesmo decretava a data 30 de novembro de 1959 como fundação oficial da cidade.

Para diferenciar a região mais antiga da mais nova, a comunidade aproveitou, segundo Souza (2010), a mudança do padrão monetário brasileiro, a moeda cruzeiro novo (NCr\$), adotada de 1967 a 1970 e apelidou de “novo” as edificações mais novas construídas e de “velho” a parte original da cidade.

Hoje é uma Região Administrativa (RA XI) do Distrito Federal, criada pelo decreto nº 11.921 de 25 de outubro de 1984 e formada por dois bairros: o Cruzeiro Novo (Imagem 5), composto por Blocos residenciais e funcionais de 4 (quatro) andares ocupados por civis e/ou militares; e o Cruzeiro Velho (Imagem 6), formado majoritariamente por casas que datam da criação do Plano Piloto de Brasília por volta de 1958-1959.

Imagem 5 – Foto aérea dos blocos que compõe o Cruzeiro Novo.



Fonte: Imagem retirada do site Pinterest (2020)

⁴ Marlene Pinto Cerqueira é moradora do Cruzeiro desde 1963.

Imagem 6 – Foto aérea das casas que compõe o Cruzeiro Velho.



Fonte: Print do vídeo ““Drone sobrevoa o CRUZEIRO VELHO - DF - Parte I”, no canal de Wagner dco, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXYtpq8zS4M&t=181s> (2021)

No início da cidade sua área era restrita ao Cruzeiro Velho, em meados de 1967 veio a expansão e construção do Setor de Habitações Coletivas Econômicas Sul (SHCES), o Cruzeiro Novo e já teve incorporado a sua região a Área Octogonal Sul e o Setor de Habitações Coletivas Sudoeste (SHCSW) que foram desmembrados, em 2003, para compor a Região Administrativa Sudoeste/Octogonal.

Essas mudanças territoriais ocorridas na região do Cruzeiro mostram também uma relação marcada pelas disputas de classes e grupos sociais que ocupam a localidade. Apesar de ter sido criada para dar suporte a servidores do funcionalismo público, acabou se expandindo para a diversidade socioeconômica do Brasil e de Brasília.

Sudoeste e Octogonal por terem ocupantes de poder aquisitivo mais alto sempre se acharam fora do território do Cruzeiro mesmo quando faziam parte dela. Portanto era claro que algum momento iria buscar ou “tomar posse” de parte do território para si, utilizando o poder de influência dos moradores e interesses políticos em abrir uma nova Região Administrativa.

Esse desmembramento, ao meu ver, não foi somente por expansão ou crescimento populacional, mas sim pela necessidade de se afirmar com um local exclusivo que atendesse aos interesses políticos, a especulação imobiliária e acentuar

a segregação social, já que parte dos moradores não se achavam pertencentes a comunidade do Cruzeiro, conforme relata Hogem⁵ *apud* De Cemitério (2014, 18:00):

[...] O pessoal do Sudoeste não quer ser administrado pelo Cruzeiro, são realidades diferentes, mas não são tão diferentes como a realidade de Taguatinga, Ceilândia, têm realidades diferentes, né? Podia ser dividido em áreas [...] pra mim foi o caso de dar cargos para candidatos.

Contudo, vou me atentar aqui a dimensão culturalista de Haesbaert (2002 *apud* Sposito, 2004, p.18) que “prioriza dimensões simbólicas e mais subjetivas, o território visto fundamentalmente como produto da apropriação feita através do imaginário e/ou identidade social sobre o espaço”.

A região que se encontra o Cruzeiro hoje é considerada patrimônio histórico e artístico da humanidade, conforme prevê o Decreto-Lei nº 25 de 30/11/37, e a Portaria nº 314 de 08/10/92, do atual Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), do Ministério da Cultura.

Destaco ainda, que desde sua criação foi ocupada por imigrantes de outros Estados, principalmente vindos do Rio de Janeiro, Norte, Nordeste e esse será um ponto fundamental para entrar mais afundo nas questões territoriais e multiculturais que se desenharam na história da RA XI.

Ressalto ainda que quando trago o território multicultural do Cruzeiro me refiro ao multiculturalismo de um local com várias culturas diferentes, um lugar que é um extrato da diversidade do Brasil, onde vivem pessoas de diferentes classes, culturas, crenças, costumes, tradições, coexistindo de forma inter-relacionadas.

Segundo Ferreira (2023) o multiculturalismo começou nos Estados Unidos no final do século XIX como um movimento para lutar contra a discriminação racial e lutar pelos direitos civis dos negros. Hoje, influenciado pela globalização, apresenta e várias tendências e campos de estudo como: o conservador, o humanista liberal, o liberal de esquerda, o crítico ou de resistência.

Contudo, o que mais se aproxima desta pesquisa é o multiculturalismo crítico ou de resistência, sendo este uma perspectiva que valoriza a diversidade cultural que se opõe aos padrões impostos pelos grupos dominantes e que busca promover a

⁵ Lygia Therezinha Barcelos Hogem foi a primeira administradora regional do Cruzeiro.

alteridade como princípio de convivência entre as diferentes culturas, conforme reforça Silva e Brandim (2008, p.64):

O multiculturalismo crítico levanta a bandeira da pluralidade de identidades culturais, a heterogeneidade como marca de cada grupo e opõe-se à padronização e uniformização definidas pelos grupos dominantes. Celebrar o direito à diferença nas relações sociais como forma de assegurar a convivência pacífica e tolerante entre os indivíduos caracteriza o compromisso com a democracia e a justiça social, em meios às relações de poder em que tais diferenças são construídas. Conceber, enfim, o multiculturalismo numa perspectiva crítica e de resistência pode contribuir para desencadear e fortalecer ações articuladas a uma prática social cotidiana em defesa da diversidade cultural, da vida humana, acima de qualquer forma discriminatória, preconceituosa ou excludente.

Portanto faz-se necessário pensar o território multicultural do Cruzeiro como um espaço onde as diferentes culturas se influenciam e se complementam, criando novas formas de expressão e novos modos de vida. Não poderia ser diferente quando se trata das manifestações artísticas locais, sua diversidade e pluralidade cultural objeto deste tópico.

Um pouco dessa pluralidade artística encontra-se catalogado no acervo da casa da memória⁶ do Cruzeiro, aonde encontra-se catalogado a história da cidade com aspectos culturais desde sua origem e “surgiu com a ampliação da antiga Biblioteca Pública que deu origem ao Centro Cultural Rubem Valentim, dotado de um auditório, salão de múltiplas funções e uma galeria para exposições em 1998” (Souza, 2010, p.15).

A casa de memória foi inaugurada em 2012, seu catálogo foi organizado pelo Rafael Fernandes de Souza em parceria com a Administração Regional do Cruzeiro, arquivo público do Distrito Federal, instituições locais, grupos culturais, igrejas e associação de moradores. Importante destacar que o Grupo Teatral Noigandres está contemplado em parte deste acervo.

⁶ Segundo Souza (2017, p. 15) “O termo Casa da Memória é usado genericamente para espaços de guarda e exposição de acervos históricos de uma cidade ou região”.

Imagem 7 – Barracão da ARUC atualmente no Cruzeiro.



Fonte: Print do vídeo “Hino da ARUC”, no canal ARUC oficial, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zBRVMxp7ohc> (2018).

O movimento cultural e artístico do Cruzeiro tem como maior e principal referência Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (ARUC), referenciada na imagem 7, criada em 21 de outubro de 1961, realiza eventos sociais para a comunidade na região e na sua sede, possui em sua estrutura um departamento de Escola de Samba e desenvolve atividades de carnavalescas.

Certamente inspirou e inspira com suas atividades culturais a formação de artistas amadores e profissionais do cenário local, de Brasília e nacional. Antes mesmo da sua grande projeção nas atividades carnavalescas, existia um festival musical da comunidade chamado de “Concerto Canta Gavião”, que era segundo Souza (2010, p.29):

[...] um concerto de rua organizado por moradores, cuja produção foi encampada pela ARUC, quando estes mesmos moradores passaram a integrar o departamento cultural em 1985. O nome do evento, criado por Ismael José César, era uma alusão ao antigo nome da comunidade e também ao símbolo da ARUC, o gavião. Segundo publicação do DePHA (Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal), apresentaram-se no Canta Gavião muitos nomes reconhecidos da música brasiliense, como o Liga Tripa, Eduardo Rangel, Aborto Elétrico e outros nascidos na própria comunidade, como uma moradora do Cruzeiro Velho reconhecida nacionalmente: a roqueira Cássia Eller.

O Cruzeiro é conhecido por ser uma região com muitos cariocas e sambistas, que vieram transferidos da capital do Brasil anterior no Rio de Janeiro e é comum encontrar o slogan “Bem-vindo à cidade do samba e da tranquilidade” na página da administração regional (Souza, 2010). Portanto, logo a escola de samba do Cruzeiro

foi criada e rapidamente se tornou uma das mais importantes do Distrito Federal que mesmo com dificuldades, acumula muitos títulos de desfiles, que podem ser visitados na sala de troféus da ARUC.

Imagem 8 – Sala de troféus da ARUC.



Fonte: Arquivo da ARUC (2010)

O carnaval no Cruzeiro é animado com ensaios na quadra da ARUC e outras atividades são desenvolvidas ao longo do ano. Nascido em novembro, sou “fruto das festividades de carnaval” e tive a oportunidade de frequentar ensaios e shows na minha juventude que foram vivenciados no barracão da ARUC no Cruzeiro Velho, sem sombra de dúvidas essa vivência influenciou e motivou minha paixão pelo carnaval e música.

A profusão de atividades culturais, artísticas e esportivas desenvolvidas pela ARUC ao longo de sua história no Cruzeiro, fez com que recebesse da diretoria de patrimônio histórico e artístico do DF da secretaria de cultura, em 2009, por meio do decreto nº 30.132 de 16 de fevereiro de 2009, o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal.

O Cruzeiro sempre foi um local de muita música para todos os gostos desde sua criação, movimentos como: a galeria cruzeiro-eixo⁷, o concerto canta gavião⁸, a boate Kremilin⁹, os sambas da feira permanente, o rock e os bailes animavam e animam as ruas com arte, lazer e cultura para a comunidade, conforme vemos a seguir:

O rock cruzeirense viu surgir a **Banda Sepultura**, a verdadeira, que marcou época no rock brasileiro e abriu as portas para outras mais como **Kábula** e **Subinstante**. No Cruzeiro morou o cantor **Jessé**, a cantora **Cássia Eller** e **Alexandre Carlo**, vocalista da banda de reggae Natiruts. Os Festivais de Pagode, organizados pela ARUC, marcaram época, onde se destacaram grupos de pagode, como **SambakiRio**, **Coisa Nossa**, **Amor Maior**, **Liberdade de Sonhar**, **Karamba** e **Luz do Samba**, entre outros. Mais tarde, surgia os Meninos da ARUC, formados jovens componentes da ARUC (Souza; Oliveira; Oliveira, 2023, p. 2).

Outro movimento popular, cultural e artístico presente no território do Cruzeiro são as festas juninas ou “Arraiás” de São João. Segundo Santos (2021, p. 3005), está relacionado a uma representação caricatural do homem do campo e seu ambiente de vida, aportado no modelo imagético do matuto ou caipira, personagem que, dentro do contexto em questão, performatizaria a vida no campo e suas comemorações festivas.

Essa festividade tradicional ocorre na região entre os meses de junho a agosto, está presente nas igrejas e escolas, inclui na sua estrutura danças e comidas típicas, brincadeiras e jogos. O ponto de culminância das festividades juninas são as quadrilhas juninas, que apesar de ter origem europeia, conforme citação abaixo, apresenta uma diversidade nas danças representativas e simbólicas que variam de local para local.

Enquanto uma expressão de dança que originalmente tem sua origem na Europa, mas devido aos processos de transmutação cultural e diversos contextos, sujeitos e fatores somam-se para o que hoje se tenha uma diversidade na sua forma de fazê-la e interesses impactados por valores da contemporaneidade. Ressaltamos que a presença das comunidades negras nos bairros e localidades interioranas contribuíram e contribuem para significativos elementos culturais (Santos, 2021, p. 3006).

⁷ A galeria cruzeiro-eixo eram eventos culturais e artísticos realizados na porta da Igreja Nossa Senhora das Dores no Cruzeiro Velho organizado pelos representantes do conselho de moradores do Cruzeiro no final da década de 80 (Souza, 2010).

⁸ O concerto canta gavião eram concertos de Rua que aconteciam em várias ocasiões nas quadras do Cruzeiro (Souza, 2017).

⁹ A kremilin era uma boate, com todo tipo de música, no subsolo de um centro comercial no Cruzeiro Velho que era ponto de encontro dos cruzeirenses (Souza, 2023).

Portanto, não poderia deixar de ressaltar a quadrilha “QUAST” (Quadrilha do Arraiá da Paróquia Santa Terezinha¹⁰), atividade religiosa e sociocultural da comunidade do Cruzeiro, criada em 1977, para animar a festa junina local. Segundo Souza (2017), ela tem como objetivo mostrar uma juventude comprometida com princípios cristãos e preocupados com a preservação da cultura brasileira através do Folclore. Essa festividade foi incluída, por intermédio da Lei distrital 6599/2020, no calendário oficial de eventos do Distrito Federal.

Imagem 9 – Quadrilha Quast no Arraiá da Paróquia Santa Terezinha.

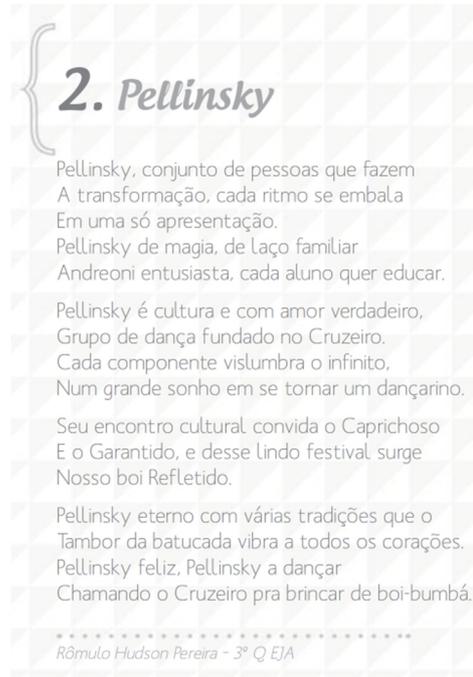


Fonte: Print do vídeo “2011 - Festa Junina da Paóquia Sta Teresinha Cruzeiro Novo - DF”, no canal Paroquia santa teresinha, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RQh-rxE_RE (2011).

Atualmente, esta atividade concentra jovens de todos os movimentos e pastorais da paróquia, além de acolher participantes de outras comunidades. É presença constante nas festas juninas e concursos da região do DF, e também participa do Festival de Folclore (FEFOL) em São Paulo e da Liga Independente de Quadrilhas Juninas do Distrito Federal e Entorno (LINQ-DFE), além disso, é mantida pela Associação Brasileira de Cultura, Danças e Estudos Folclóricos (ABCEDF).

¹⁰ De acordo com Terezinha (2023), a Paróquia iniciou suas atividades em 1970 com uma capela improvisada no bloco H do SHCES 407 do Cruzeiro. Anos mais tarde, adquiriu um terreno na quadra 801 do SHCES para construir a capela, igreja e templo. Além disso, foi criado um jardim de infância para atender as crianças da comunidade e regiões próximas. A comunidade apoiou a construção da paróquia, ajudou financeiramente, arrecadando fundos e buscando alternativas para regularização do terreno.

Figura 1 – Poesia sobre o Grupo Pellinsky



Fonte: (Pereira *apud* Souza, 2011, p. 9).

O poema acima descreve de forma eficaz o Grupo Pellinsky, conhecido pela sua encantadora magia. Todos os espetáculos criados pelo grupo são maravilhosos encontros de rituais folclóricos, repletos de simbolismos e crenças. O grupo criado e dirigido pelo coreógrafo Andreone Cabral, mantém uma relação familiar rigorosa com seus participantes, agindo como um “pãe” (mãe e pai) que deseja o melhor para seus filhos.

O Grupo Pellinsky, é uma associação sem fins lucrativos que foi fundada em 1986 e desde então tem trabalhado para formar gerações de jovens, estudantes, artistas e amantes da dança na comunidade do Cruzeiro e em outras regiões. Já ganhou prêmios, participou de festivais locais, distritais e nacionais. Organiza anualmente um show de final de ano, festa junina, encontro de arte e cultura (Souza, 2010) com seu trabalho na linguagem da dança popular e folclórica de boi refletido¹¹.

¹¹ “O Boi Refletido é uma homenagem aos bois de Parintins, Garantido e Caprichoso e uma versão candanga com todo um enredo e personagens próprios, constituindo-se em legítima expressão do folclore brasileiro” (Souza, 2010, p.35).

Imagem 10 – Apresentações do Grupo Pellinsky.



Fonte: Facebook (2023). Disponível em: <https://www.facebook.com/GrupoPellinsky/> .

Além disso, o Pellinsky tem um papel importante na sociedade, buscando quebrar barreiras de intolerância em relação à diversidade de gênero. De acordo com Souza (2010), por conta da discriminação de algumas pessoas o Pellinsky teve dificuldades de manter um local fixo para ensaiar e passou por algumas escolas, salão comunitário e auditório do ginásio de esportes do Cruzeiro.

A diversidade cultural do Cruzeiro não para por aqui pois também já trabalhou em sua história contato com a linguagem audiovisual do cinema com o Cine Clube Gavião que projetava filmes na escola CIMAN, na ARUC e ao ar livre no período noturno (Souza, 2010).

Por seguinte, destaco a efervescência artística que começou a surgir a partir do final da década de 1990, com os grupos de teatro estudantis amadores, vinculados as escolas da rede pública de ensino do território do Cruzeiro, são eles: o Grupo Arteathos, o Grupo Persona, o Grupo Cutucart e o Grupo Teatral Noigandres.

No próximo tópico, serão explorados aspectos relacionados aos grupos Arteathos, Persona e Noigandres, que são originários do Centro Educacional 02 do Cruzeiro. Neste tópico, vamos nos concentrar no Cutucart (antigo grupo Bicho Art),

um grupo criado e dirigido por Getúlio Cruz¹² no antigo Centro Educacional 01 do Cruzeiro Velho, que era conhecido popularmente como "Ginásio do Cruzeiro" (primeira escola da região administrativa) e hoje é chamado de CEMI Cruzeiro (Centro de Ensino Médio Integrado Cruzeiro).

O Grupo Cutucart nasceu com a proposta de levar oficinas de teatro para estudantes da escola, fora da grade horária do ensino de Artes Cênicas, de forma extracurricular e no contraturno, utilizando o teatro como instrumento de transformação e formação para a cidadania. Além disso, foi criado com objetivo de ser uma alternativa para enfrentar problemas como violência, drogas, indisciplina e evasão no contexto escolar. Sendo assim, de acordo com Cruz (2018, p.14):

[...] O grupo Bicho Art, antigo nome do grupo teatral Cutucart, foi o responsável pela mudança de comportamento dos alunos no ambiente escolar: a violência diminuiu, a convivência melhorou e o grupo conquistou respeito e foi convidado pela primeira vez em 2002 a se apresentar fora do ambiente escolar, no CCBB, pelo projeto Festival de Teatro na Escola, da Fundação Athos Bulcão e, em 2003, com a Terra dos Meninos Pelados de Graciliano Ramos.

Essa proposta de teatro no ambiente escolar acabou fortalecendo a criação e perenidade do Grupo Cutucart que com o passar do tempo, se consolidou e saiu do ambiente de teatro estudantil amador para compor o cenário profissional do teatro de grupos do DF. Montou vários espetáculos, sendo em sua maioria “montagens de espetáculos fundamentados na vivência dos integrantes e em materiais coletados em entrevistas, narrativas e observações, oficinas, o fazer teatral e pedagógico” (Cruz, 2018, p. 26).

¹² É ator (DRT 9726/80 – CEAC 4411), diretor, arte-educador e bacharel em Artes Cênicas, formado pela Fundação Brasileira de Teatro, onde estudou com a atriz Dulcina de Moraes. Professor licenciado e pedagogo da Secretaria de Educação do DF, é pós-graduado em Docência do Ensino Superior pela Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro (RJ) e mestre pela Universidade de Brasília. Atualmente, é diretor do CEMI do Cruzeiro, escola pública do GDF (Cutucart, 2023).

Imagem 11 – Integrantes atuais do Grupo Cutucart



Fonte: Facebook (2018). Disponível em:
<https://www.facebook.com/cutucart/photos/pb.100080562817679.-2207520000./2084336501653149/?type=3>.

Importante destacar que várias gerações de estudantes passaram pelo grupo que hoje é composto por ex-estudantes que resolveram seguir a carreira cultural e artística e pelo seu educador/idealizador (Getúlio Cruz), além disso se especializou numa proposta metodológica baseada na criação da cena performática, corporal e gestual (Cruz, 2018).

A Cutucart, além de ser um coletivo cênico e artístico se transformou numa produtora cultural que tem o objetivo de proporcionar festivais e mostras culturais, bem como incentivar oficinas de capacitação social em regiões administrativas de vulnerabilidade social. A proposta é promover eventos que tragam benefícios para o movimento artístico brasileiro, proporcionando novas criações e fortalecendo a identidade cultural da cidade (Cutucart, 2023).

A trajetória e história do Cutucart se cruzam com a minha própria e com a do Grupo Teatral Noigandres. Surgiram do teatro estudantil escolar na região administrativa do Cruzeiro, participando de festivais de teatro estudantis, e fortalecendo as parcerias por meio de trocas de experiências em espetáculos, oficinas e intercâmbio de atores.

Em 2015, recebi um convite do Getúlio Cruz para compor o elenco do espetáculo autoral do grupo “Naquela estação” (imagem 12), no personagem do “Poeta”. Outra curiosidade interessante é que integrantes do Cutucart já deram oficina no Noigandres e dentre os integrantes atuais do grupo Cutucart, temos uma ex-integrante do Noigandres. Ou seja, o movimento teatral no Cruzeiro não acontece

isolado ou por acaso, estamos nos encontrando em alguns momentos para consolidar o teatro de grupo da cidade.

Imagem 12 – Espetáculo “Naquela Estação” do Grupo Cutucart.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2015).

Faz-se necessário salientar que a evolução e expansão dos grupos culturais e artísticos do Cruzeiro se deram ao ocupar inicialmente espaços da própria cidade. Dentre eles a biblioteca comunitária, criada no ano de 1990 e transformada posteriormente na “Casa de Cultura do Cruzeiro”, além disso, foi ampliada, ganhou um auditório com 160 lugares contendo palco e camarim, um salão multiuso, uma galeria de exposições e abriga, atualmente, a gerência de cultura do Cruzeiro (Souza, 2010).

Esse espaço foi excepcional para trajetória dos artistas da cidade, pois foi o espaço que abrigou ensaios das companhias e grupos, apresentação de espetáculos, mostras culturais, apresentações musicais, saraus de poesia, festivais audiovisuais, reuniões da gerência de cultura, além de outros movimentos culturais.

Imagem 13 – Centro Cultural Rubem Valentim.



Fonte: Souza (2010).

Por fim, finalizo o marco histórico/cultural do Cruzeiro falando sobre a escrita poética, um movimento que sempre existiu intrinsecamente e anonimamente na evolução criativa dos coletivos artísticos, mas que foi potencializada e consolidada a partir de 2014 com a criação da Academia Cruzeiroense de Letras (ACL), valorizando assim, escritores e poetas da região. Segundo Souza (2019, p. 11), a ACL apresenta o:

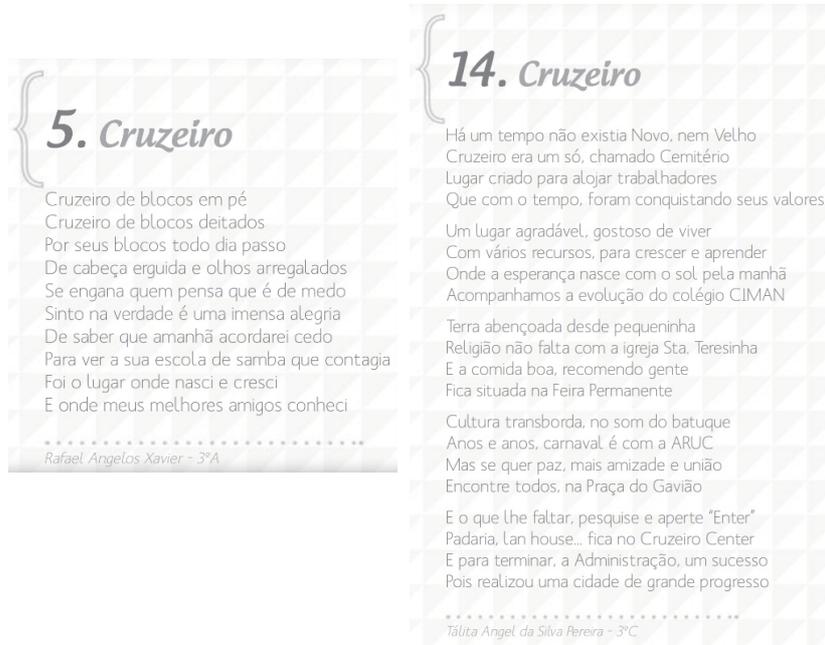
[...] mesmo formato da Academia Brasileira de Letras, porém, com um conteúdo mais popular, buscando representar sua comunidade nas artes, sem o elitismo e pompa que cercam tradicionalmente algumas instituições literárias. Nossos patronos são inspirações para nossa produção que é marcada pela participação de autores das mais diversas linguagens e estilos.

A ACL surgiu a partir da criação de um projeto encabeçado pelo Rafael Fernandes de Souza (gerente de cultura a época) e Magu Cartabranca (assessor de comunicação à época), além da mobilização da administração regional do Cruzeiro e com proposta abraçada pelo conselho regional de cultura do cruzeiro.

Fundaram a Academia no auditório do Centro Cultural Rubem Valentim e desde então estruturaram em formato de associação com personalidade jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, de natureza cultural e de duração ilimitada, com estatuto, eleições, escolha de cadeiras (numeração), patronos (escritores e artistas consagrados) e acadêmicos (escritores locais). Além disso, promovem saraus

constantemente e consolidaram sua produção escrita na “1ª coletânea da academia Cruzeirense de Letras” em 2019.

Figura 2 – Poemas sobre o Cruzeiro



Fonte: (Pereira e Xavier *apud* Souza, 2011, p. 11 e 17).

No entanto, ao sair do contexto amplo histórico/memorial do Cruzeiro e me concentrar na minha própria experiência, buscando compreender minha relação com a cidade, sua cultura e como ela afeta minha identidade, apresento esses dois poemas acima como ponto de partida para essa reflexão.

Criados por dois estudantes da rede pública de ensino do Centro Educacional 02 do Cruzeiro, no Projeto Oficina Histórico-Literária: Cruzeiro 50 anos, que trouxe em sua estrutura palestras sobre a história da cidade, produção de textos, oficina de escrita criativa a partir das percepções, identidade e empoderamento de cada estudante sobre sua realidade.

Escolhi esses dois poemas, também, pois acabam rememorando um pouco da minha vivência na região que nasci, cresci, fiz grandes amigos e que contribuiu para minha formação humana, cultural, educacional, religiosa, política e artística.

Geralmente, meu memorial descritivo começa a partir do meu contato com o Grupo Teatral Noigandres, mas minha história e vivência com a comunidade do Cruzeiro vêm desde quando estava na barriga da minha mãe. Gostaria de “abrir um

parênteses” para falar um pouco dessa guerreira Maria Iranilda de Souza¹³, minha mãe.

Uma das pessoas mais firmes e fortes que conheço, criou quatro filhos com muita dificuldade financeira, mas com muito amor. Passou uma vida praticamente se dedicando ao cuidado dos filhos e fazendo o que podia para nunca deixar faltar nada em casa. A pessoa que mais me inspira, ensina a ser forte e resiliente neste mundo de adversidades sociais.

Nordestina e paraibana, de classe pobre, assim como a história de muitos moradores, veio para Brasília com 15 anos, no final da década de 80, com a ajuda dos irmãos e em busca de trabalho e uma qualidade de vida melhor. Começou a trabalhar no Hospital das Forças Armadas (HFA)¹⁴ em 1980 com 18 anos, se instalou no Cruzeiro passando por uma república na SHCES 1303 e depois indo para o Setor Residencial Interno 2 (SRI 2)¹⁵, local que mora até hoje.

Imagem 14 – Setor Residencial Interno 2 (google Earth).



Fonte: Facebook (2022). Disponível em: <https://www.facebook.com/sri2hfa>.

¹³ Maria Iranilda de Souza nordestina, paraibana, mãe de quatro filhos, solteira, semianalfabeta, chegou ao Cruzeiro em meados de 1977. Começou a trabalhar em 1980 no Hospital das forças armadas e está lá até hoje como auxiliar de serviços gerais.

¹⁴ O Hospital das Forças Armadas (HFA) é um hospital militar, criado em 1972, na região do Cruzeiro/Sudoeste que opera ao mesmo tempo com servidores civis e militares.

¹⁵ Setor Residencial Interno 2 é um setor com unidades habitacionais funcionais que foram construídas, originalmente, para servir de moradia aos médicos e enfermeiros do HFA, mas, ao longo do tempo, passaram a ser ocupadas também por servidores civis.

Segundo Maria Iranilda de Souza (Entrevistada, 2023)¹⁶ quando chegou ao Cruzeiro só existiam os blocos a esquerda da imagem acima, era tudo deserto com muita árvore, poeira, mato e uma igreja (Santa Terezinha) feita de madeira. Foi neste contexto que anos depois, em 1984, nasci no Hospital das Forças Armadas e no mesmo ano em que a cidade foi transformada na Região Administrativa do Cruzeiro, o que significa que a cidade já estava praticamente construída e urbanizada.

Passei minha infância, juventude e início da fase adulta morando no setor SRI 2 e talvez lá tenha vivenciado os aspectos culturais e artísticos que de forma consciente ou inconsciente influenciaram minha trajetória artística. Ao lembrar alguns fragmentos de memórias da minha vida no Cruzeiro fica muito latente a lembrança da liberdade que tinha para brincar na rua do setor em conjunto com amigos embaixo dos pilotis, entre os blocos e explorando a região do Cruzeiro recheada de muita aventura.

Lembro-me que arrancávamos parte do gesso quebrado dos Blocos para explorar, talvez, as “habilidades de artista plástico” de desenho no chão, criando pistas para corrida de tampinhas, círculos de salve latinhas ou para jogo de beto, garrafão ou jogos infantis de rua similares que tinham que fazer algum tipo de desenho. Além disso era tradicional enfeitar a quadra e pintar o chão das pistas em épocas de copa do mundo, conforme imagem abaixo.

Imagem 15 – SRI 2 enfeitada para copa do mundo.

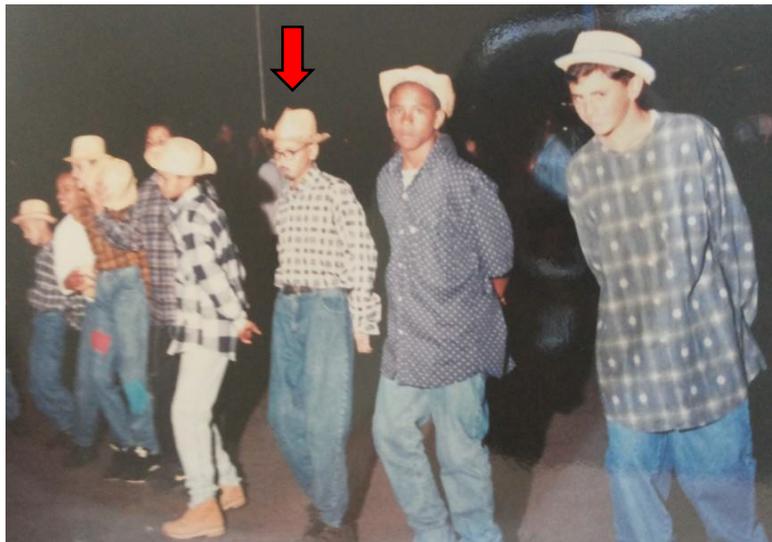


Fonte: Facebook (2014). Disponível em: <https://www.facebook.com/sri2hfa>.

¹⁶ Entrevista realizada com Maria Iranilda de Souza por meio de gravação de áudio (8 minutos), captado pelo autor no dia 13 de janeiro de 2023.

Também me lembro de explorar “habilidades de dança” ao imitar meu Pai Manoel Batista Alexandrino Júnior dançando como se fosse Elvis Presley nas festas que ocorriam nos apartamentos ou ao participar das quadrilhas tradicionais das festas juninas organizadas pelo setor, conforme apresenta a imagem abaixo.

Imagem 16 – Quadrilha do SRI 2 (Este com a seta vermelha sou eu).

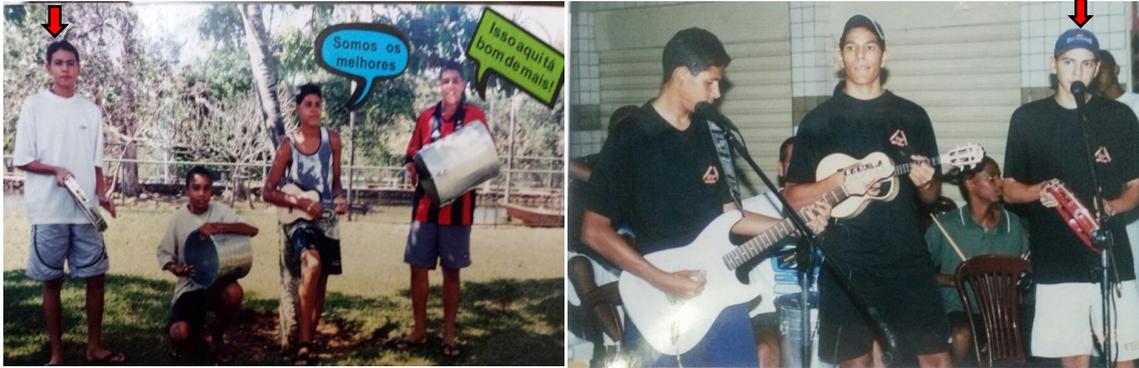


Fonte: Arquivo pessoal do autor (Não lembro o ano).

Importante ressaltar que esse movimento cultural junino, como apresentado anteriormente, continua fazendo parte das tradições cotidianas anuais da comunidade do Cruzeiro, habita vários locais territoriais (igreja, escola, festas) e transcendem os limites do território pois tive a oportunidade de apresentar e conhecer outras regiões administrativas por intermédio desta Quadrilha da SRI 2.

Além disso, não posso deixar de lado os momentos de estímulo das atividades musicais, o samba e pagode, patrimônio imaterial do Cruzeiro, também estava presente no SRI 2 e lá pude começar explorar efetivamente as “habilidade musicais”. Cresci vendo alguns amigos e familiares tocando instrumentos, criando bandas, ganhando projeção e notoriedade em Brasília. Isso me encantou e despertou a vontade de aprender a tocar e também ocupar esse território com a música.

Imagem 17 – Grupo Libertasamba (Este com a seta vermelha sou eu)



Fonte: Arquivo pessoal do autor (1999).

As imagens acima representam o primeiro grupo de samba e pagode que me fez despertar o interesse pela música por volta dos 15 anos de idade. Grupo “Libertasamba” um projeto de jovens/adolescentes que tinha finalidade musical, recreativa, cultural e social, nasceu no SRI 2, se consolidou com amigos do Centro Educacional 02 e desbravou o Cruzeiro Novo e Velho.

Foi a partir dessa brincadeira de jovens da comunidade que iniciou minhas vivências com apresentações mais voltadas para o mercado profissional nacional. Atuei e atuo em bandas e blocos percussivos de renome no cenário musical de Brasília, principalmente, nos seguintes segmentos: samba, samba rock, pagode, axé, swingueira, pop, música popular brasileira e sertanejo.

Todavia, as “habilidades teatrais”, foco principal desta dissertação, eram estimuladas quando adorava me imaginar ser personagens das histórias e desenhos, quando criava um mundo imaginário em volta dos meu bonecos, quando me preparava para ser um “Cavaleiro do Zodíaco¹⁷” e juntava com os amigos para construir armaduras feitas de papelão para vestir ou talvez no final de ano quando acontecia o jogo das piranhas, momento em que homens se vestiam de mulheres para jogar uma partida de futebol.

A minha primeira atuação consciente não foi no setor SRI 2 e sim a poucos metros de distância na Igreja Santa Terezinha, numa encenação, fazendo o papel de anjo. Momento que estive tão nervoso que esqueci minhas falas e batia as mãos

¹⁷ Cavaleiro do Zodíaco se remete a uma série japonesa de mangá e anime escrito e ilustrada por Masami Kurumada e criada em meados da década de 90.

desesperado e o mais engraçado é que o restante do pessoal que estava contracenando e assistindo achou que eu queria voar.

Por fim, ao longo da minha vida, infância e juventude, tive a oportunidade de vivenciar diversas experiências culturais e territoriais na região administrativa do Cruzeiro. Minha formação educacional básica ocorreu em escolas da região, em sua grande maioria escolas públicas, como o Jardim de Infância 01 do Cruzeiro, o Centro Educacional 08 do Cruzeiro, o Centro de Ensino Fundamental 02 do Cruzeiro – CEF 02 (atualmente conhecido como CEF Athon Bulcão) e o Centro Interescolar – CIE (atualmente conhecido como Centro Educacional 02 do Cruzeiro). No entanto, destaco este último como o principal local e território de desenvolvimento cultural e artístico significativo para a minha trajetória artística.

2.2 A importância do Centro Educacional 02 do Cruzeiro no estímulo artístico/cultural local

Imagem 18 – Muro do Centro Educacional 02 do Cruzeiro (CED 02).



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2023).

O Centro Educacional 02 do Cruzeiro (CED 02) foi a escola onde cursei o ensino médio de 1999 a 2002. Na época em que estudei lá, a escola era chamada de Centro Interescolar (CIE). Foi um lugar fundamental que me guiou, orientou e intensificou minha paixão pela arte, através do seu formato de ensino, dos professores diferenciados e das atividades artísticas e culturais oferecidas pela escola.

Foi lá que tive a oportunidade de conhecer e ingressar no Grupo Teatral Noigandres. Desde o primeiro encontro, foi um divisor de águas na minha vida,

contribuindo para transformações pessoais, sociais e profissionais que me levaram a escolher a profissão de ator, diretor, músico e arte-educador.

Para uma análise mais detalhada do histórico, organização e proposta educacional e cultural da escola, recorro ao “Projeto Político Pedagógico (PPP)” elaborado pela gestão em 2022. De acordo com o documento, o objetivo da escola é promover uma educação de qualidade social que desenvolva as capacidades intelectuais e sociais dos alunos, preparando-os para o exercício da cidadania e para prosseguir na educação superior (Distrito Federal, 2023).

O Centro Educacional 02 do Cruzeiro é uma escola de ensino médio regular, de Educação de Jovens e Adultos (EJA) e de Educação Profissional Integrada à EJA, vinculada à Secretaria de Estado de Educação do Governo do Distrito Federal (SEEDF) e ligada pedagogicamente a Coordenação Regional de Ensino (CRE) do Plano Piloto. Têm como missão oferecer uma educação de qualidade social, ampliando os espaços, tempos e oportunidades de aprendizagem, formando cidadãos competentes, críticos, politizados, éticos, empreendedores e com capacidade para tomar decisões.

De acordo com Distrito Federal (2023), a escola foi construída e inaugurada entre 1971 e 1973 quando foram iniciadas as atividades escolares sob a denominação Centro 02 de Ensino de 1º Grau. Em 1976, foi transformado em Centro Interescolar e, em 1980, em Centro Educacional 02 do Cruzeiro, mantendo essa denominação até os dias atuais.

O Centro Educacional 02 do Cruzeiro atende prioritariamente a comunidade do Cruzeiro Novo e Velho, mas também recebe estudantes da Octogonal, Sudoeste e de outras regiões como Setor de Indústria e Abastecimento (SIA), Setor Militar Urbano (SMU), Setor de Armazenagem e Abastecimento Norte (SAAN), Cidade Estrutural, Guará, Candangolândia e outras localidades.

O Projeto Político Pedagógico da escola aponta que a escola oferece uma estrutura física moderna, com salas de aula equipadas com recursos audiovisuais, laboratórios de informática, biblioteca, quadra poliesportiva, refeitório, sala de professores, sala de direção, sala de coordenação pedagógica, sala de atendimento ao aluno e sala de reuniões.

Apesar da escola apresentar melhoras em relação a minha época como estudante, eu discordo em algumas partes, pois a estrutura é antiga (a mesma da sua construção), a escola parece um presídio rodeada de muros e grades de todos os

lados, os recursos audiovisuais são escassos, o laboratório de informática precário e o auditório encontra-se abandonado sem manutenção constante e com uma parte funcionando como depósito de materiais.

Contudo é importante ressaltar que desde a época em que estudava na escola, existia uma sala exclusiva para as aulas de Artes e atualmente possui também uma sala para a prática de serigrafia, além do auditório que é o espaço ocupado geralmente pelo Grupo Teatral Noigandres.

O Centro Educacional 02 do Cruzeiro traçou sua proposta pedagógica atual de ensino/aprendizagem baseados na Pedagogia Histórico-Crítica e da Psicologia Histórico-Cultural (base teórica do Currículo em Movimento da Secretaria de Educação do DF), bem como do CTS (Ciências/Tecnologia/Sociedade) e da EA (Educação Ambiental). O Projeto também enfatiza a importância da participação dos estudantes e o desenvolvimento de habilidades de pensamento crítico, visando criar um ambiente que estimule a colaboração, a criatividade e a inovação.

A proposta da função social da escola como espaço de sociabilidade e construção do conhecimento, que deve participar ativamente na construção da sociedade e formação de cidadãos competentes, críticos, politizados, éticos, empreendedores e com capacidade para tomar decisões, além de desenvolver o hábito da leitura e criar os mecanismos de utilização do método científico para compreender ou solucionar problemas de âmbito social ou ambiental (Distrito Federal, 2023).

Ao estudar no ensino médio do CED 02, tive a oportunidade de vivenciar um ambiente escolar que valorizava a participação e protagonismo estudantil, preparando os estudantes de forma integral para a vida, trabalho e cidadania. No próprio PPP é encontrado como princípio norteador tornar os estudantes cidadãos críticos e protagonistas. A escola tinha uma base cultural e artística extremamente ativa, com grupos de teatro, festivais musicais e a presença de um grêmio estudantil atuante.

Nota-se na proposta do PPP da escola que arte e cultura ainda tem uma significativa presença nos projetos da escola. Tanto que os movimentos artísticos, teatrais e plásticos estão contemplados no seu histórico como podemos verificar abaixo:

Em 1999 foi criado o Grupo de Teatro Noigandres, formado por alunos e ex-alunos da Escola. Com esse trabalho a Escola inicia uma fase de projeção no cenário artístico educacional local, destacando-se pelos diversos projetos

[...] Já em 2001, no Festival de Teatro Athos Bulcão, no Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB, nossa escola, ganhou o primeiro lugar sob o comando da Professora Cléo [...] Dois anos depois, com o Projeto Teatro Inclusivo na Escola, da Professora Antônia Silvana Chaves, ganha o 1º lugar na categoria Ensino Médio concorrendo ao Concurso Professor 2003 da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Este mesmo projeto, em São Paulo, obteve menção honrosa pelo Instituto Arte na Escola da Fundação lochpe [...] Nos últimos anos, nossa Escola apresenta-se, sempre, presente nos diversos fóruns do Ensino Médio promovidos pela Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal com diversos projetos, entre eles, o Tecendo a Interdisciplinaridade, do prof. Fábio Silva, ganhador do Prêmio Professor 2004, categoria Ensino Médio. Nesse ano, ainda, o Projeto Arte na Escola, deste mesmo professor, foi indicado para representar Brasília, junto ao Instituto Arte na Escola da Fundação lochpe [SP] (Distrito Federal, 2023, p. 5).

Tive a oportunidade de vivenciar um pouco da história cultural e artística do Centro Educacional 02 do Cruzeiro - CED 02, enquanto estudante do Ensino Médio entre os anos de 2000 e 2002. A escola contava com três grupos teatrais, festivais musicais, intervalos culturais, grêmio estudantil ativo e arte-educadores engajados que foram grandes incentivadores da minha iniciação artística.

O Grupo Noigandres, organizado pelo arte-educador Fábio da Silva¹⁸ e que será objeto de estudo do próximo tópico, foi o precursor das atividades cênicas e teatrais na escola, seguidos do Grupo Persona orientado pela arte-educadora Silvana Feitosa¹⁹ e ArteAthos idealizado pela arte-educadora Cleonice Aguiar²⁰. Os Grupos foram criados entre 1999/2002 e todos os educadores orientadores faziam parte do corpo docente da escola e desenvolviam suas atividades com os coletivos teatrais em horários extracurriculares.

A procura dos jovens estudantes as atividades artísticas no CED 02 eram tão intensas que precisou-se criar três grupos teatrais para atender as demandas, além disso, aumentava a possibilidade de se participar do Festival de Teatro na Escola

¹⁸ Fábio da Silva é o fundador e atual presidente do Grupo Teatral Noigandres. É Doutorando do Programa de Geografia (POSGEA/UnB), Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília (FAU/UnB) 2009, especialista em Educação Artística Aplicada em Artes Plástica (USL/SP) 1999, possui graduação em Educação Artística - História da Arte pela (FE/UERJ). Atualmente é professor de artes nas SEEDF, abordando as linguagens das artes visuais, teatro, integração arte/arquitetura, música, educação patrimonial e educação inclusiva.

¹⁹ Antônia Silvana Feitosa Chaves de Aguiar foi professora efetiva de Arte do Centro Educacional 02 do Cruzeiro. Foi idealizadora e fundadora do Grupo Teatral Persona.

²⁰ Cleonice Aguiar mais conhecida como Cleo Aguiar é atriz, iluminadora, diretora teatral, produtora e arte-educadora. Foi professora do Centro Educacional 02 do Cruzeiro, diretora da Cia Ato & desAto e, fundadora, coordenadora e diretora do Grupo Teatral ArteAthos (Aguiar, 2023).

organizado pela Fundação Athos Bulcão, objeto do próximo capítulo, que estimulava a manutenção de integrantes e composição destes grupos.

Imagem 19 – Grupo Teatral Persona no CED 02 do Cruzeiro.



Fonte: Matta (2023).

De acordo com Matta (2023, p. 1) “O Persona foi criado em 2001, com um único objetivo, participar deste festival”, então a arte-educadora Silvana Feitosa buscou estudantes interessados da disciplina de artes cênicas para formar o grupo. A partir daí ele se consolidou e apresentou: “Lisístrata, A Guerra dos Sexos” (no ano de 2001), Ritual Grego (Performance apresentada em 2002) “O Santo Inquérito de Dias Gomes”, “A Fonte Patativana” (apresentado em 2003).

Destaco o espetáculo “A Fonte Patativana” baseado na obra de Patativa do Assaré que tinha por base, objetivo e foco o teatro inclusivo, realizado com portadores de deficiência visual do Centro de Ensino Especial de Deficientes Visuais (CEEDV) do Plano Piloto e sendo apresentado em escolas, faculdades e eventos do DF (Matta, 2023). Inclusive foi este projeto artístico que ganhou o Prêmio Professor 2003 da Secretaria de Educação do DF.

Segundo Matta (2023) após descontinuação as atividades voltaram em 2007, só que agora no Estado da Bahia, sob direção dele, com uma proposta de oficinas e montagens artísticas. Desenvolveu os seguintes espetáculos: “Uma Rosa e Um Poema”, “Noites no Elísio” (baseado no RPG “Vampiro à máscara”), “Santificado Cordel” (baseado em literatura de cordel) e “Cia do Mistério” (peça de circo-teatro). Atualmente o grupo encontra-se desativado.

Outro grupo de teatro criado no CED 02 é o ArteAthos fundado, coordenado e dirigido pela arte-educadora Cleonice Aguiar que ministrava as aulas de Arte para os

estudantes do ensino médio, paralelamente às atividades do ensino regular, administrava este coletivo e “grupo experimental que atende a comunidade do Cruzeiro DF, na iniciação na arte de interpretar e de onde já saiu vários para a Faculdade de Artes Cênicas” (Aguiar, 2023, p. 1).

Imagem 20 – Grupo Teatral ArteAthos (elenco do espetáculo *Viúva, Porém Honesta*).



Fonte: Festival de Teatro na Escola (2012). Disponível em:

<https://festivaldeteatronaescoladf.blogspot.com/>.

O Grupo ArteAthos, assim como o Persona e o Noigandres, possui um histórico de contribuições formativas artísticas, preparando atores e montando espetáculos com estudantes e membros da comunidade do Cruzeiro. Também participou em algumas edições do Festival de Teatro na Escola e transpôs os limites da comunidade escolar local ao explorar apresentações em outros ambientes, conforme vemos abaixo:

[...] Com este grupo já montou “A Exceção e a Regra” de Bertolt Brecht, “A Saga de Um Incrédulo” adaptada do conto São Marcos de Guimarães Rosa, “Itinerário” adaptado a partir de pesquisa feita sobre a vida e obra de Manuel Bandeira, “O Escravocrata” de Artur Azevedo, e “Viúva, Porém Honesta” de Nelson Rodrigues. Com “O Escravocrata” ganhou do projeto da FUNARTE Sub-17 2008, prêmio de Melhor Trilha Sonora e indicação para Melhor Cenário e Melhor Espetáculo. No ano seguinte, fez temporada de sucesso, na Sala Martins Penna do Teatro Nacional em Brasília DF (Aguiar, 2023, p. 2).

Apesar de existirem três coletivos teatrais na escola, cada um com sua proposta artística/metodológica singular, os grupos sempre se apoiavam quando necessário, trabalhando em conjunto por meio de intercâmbios, trocas de

experiências, oficinas e composição de atores para montagens. Inclusive, o ArteAthos e o Noigandres se uniram para produzir o espetáculo "A Saga de um Incrédulo" em conjunto, o apresentando no Festival de Teatro na Escola em 2002.

De acordo com Aguiar (2023), em seu blog "Ato&desAto", os espetáculos apresentados pelo Grupo ArteAthos incluem: "A Exceção e a Regra" (2001), "São Marcos" (2003), "Itinerário" (2007), "O Escravocrata" (2009) e "Viúva, Porém Honesta" (2010). Não foi encontrada informação sobre espetáculos posteriores a 2010, o que sugere que as atividades do grupo podem ter sido encerradas a partir deste ano, coincidindo com a aposentadoria da educadora responsável.

Infelizmente, a memória e a história dos grupos Persona e ArteAthos estão fragmentadas e têm pouca ou quase nenhuma fonte bibliográfica. Não há muitos registros documentais sobre as atividades, além de alguns blogs na internet, algumas poucas fotos, quase nenhum material iconográfico e filmográfico. Isso dificulta um pouco a compreensão de como esses grupos surgiram, quais foram suas principais realizações e como contribuíram para a cena artística da época.

Contudo, a falta de documentação torna ainda mais importante a necessidade de registrar a memória desses grupos, a fim de que possam ser reconhecidos e valorizados pelo legado cultural que deixaram, é impossível não citar a importância dos grupos na história do CED 02, pois ambos foram responsáveis por formar e inspirar diversas gerações de estudantes e artistas.

Destaco ainda que, no CED 02, sempre existiu a disciplina Arte como componente curricular da grade horária de ensino. Porém, as atividades práticas desenvolvidas com os grupos teatrais, na maioria das vezes, aconteciam em contraturno e geralmente não estavam vinculadas aos conteúdos de "sala de aula".

Na grade oficial, eram exigidos os conteúdos previstos nos parâmetros e diretrizes curriculares, enquanto no contraturno, fora do currículo, experimentávamos atividades cênicas voltadas, basicamente, para oficinas gerais, montagens artísticas e/ou construção de espetáculos para festivais estudantis.

Atualmente a escola adota no ensino regular a estrutura do novo ensino médio focado no protagonismo e autonomia dos estudantes que escolhem de acordo com suas áreas de interesse seguindo a seguinte estrutura organizacional:

O novo currículo do Ensino Médio é composto pela formação Geral Básica [FGB] - três vezes por semana [Segunda-feira, Terça-feira e Quinta-feira] e

pelos Itinerários Formativos [IF] - duas vezes por semana [Quarta-feira e sexta – feiras] (Distrito Federal, 2023, p. 50).

Além disso, as disciplinas são organizadas em blocos, sendo o primeiro composto por física, biologia, artes, química, projeto de vida, espanhol e eletivas, enquanto o segundo é composto por geografia, sociologia, história, filosofia, inglês e parte das eletivas e projeto de vida (Distrito Federal, 2023). Embora haja garantia da manutenção do componente curricular Arte na proposta, não está claro no PPP se as artes cênicas ou o teatro estão contemplados na estrutura formal curricular.

Contudo o projeto pedagógico contempla projetos que envolvem de certa forma práticas culturais e artísticas, como: Projeto EXPOCIE – (feira de ciência e cultura interdisciplinar), Projeto Intervalo Cultural (momento cultural mensal que visa promover a arte e cultura e incentivar habilidades artísticas dos estudantes), Projeto Eventos Integradores – SEMANA EJA (semana de apresentação coletiva dos estudantes que intercala teoria e prática através de eixos temáticos e integradores como ciência, tecnologia, cultura e o mundo do trabalho).

Por fim, ao analisar o PPP do CED 02 do Cruzeiro percebe-se que é uma escola preocupada em oferecer uma educação de qualidade no desenvolvimento humano dos estudantes, mesmo com suas limitações estruturais e financeiras. Além disso, a escola valoriza a participação e protagonismo estudantil, preparando os estudantes de forma integral para a vida, trabalho e cidadania.

A presença da arte, coletivos teatrais, projetos e participação em festivais evidenciam a relevância dada às atividades culturais e artísticas, mesmo que não estejam formalmente contempladas na estrutura curricular atual. No entanto, a ausência de registro memorial sobre os coletivos teatrais da escola sublinha a importância de preservar a memória para valorizar seu legado cultural. Logo, é necessário identificar a origem, memória, produção estética e artística, processo de formação, organização, procedimentos cênicos, metodológicos e pedagógicos utilizados na trajetória do Grupo Teatral Noigandres.

2.3 Noigandres, “d'enoï gandres”, mas que diabo quer dizer isso?

Figura 3 – Canto provençal de Arnaut Daniel.

<p>Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs, vergiers, plais, plans, tertres e vaus; e'il vutz dels auzels son'e tint ab doutz acort maitin e tart: so'm met en cor q'ieu colore mon chan d'un'aital flor don lo fruitz si'amors e jois lo grans e l'olors d'enuo gandres.</p>	<p><i>I see scarlet, green, blue, white, yellow gardens, bushes, plains, hills and valleys; and the birds' voices sound and echo with sweet chords, morning and evening: this puts in my heart that I colour my song with a flower such that its fruit will be love and joy the seed and the scent a shield against sadness.</i></p>
<p>D'Amor mi pren penssan lo fuocs e'l desiriers doutz e coraus, e'l mals es saboros q'ieu sint, e'il flama soaus on plus m'art, c'Amors enquier los sieus d'aital semblan, verais, francs, fis merceians, parcedors, car a sa cort notz orguouills e val blandres.</p>	<p><i>Thinking, Love's fire takes me and sweet, deep desire; and it's tasty, the pain that I feel and the more it burns me the more pleasant the flame is, since Love asks his subjects to be so: true, earnest, faithful and prone to pleading since in its court pride harms, and flattery's prized.</i></p>
<p>Mas mi no camja temps ni luocs, cosseils, aizina, bes ni maus; e s'ieu al meu enten vos mint, ja mais la bella no'm regart, q'el cor e'l sen tenc dormen e veillan, qu'eu non vuoill ies, mas per gein treu aillors, esser ses lieis on plus valc Alixandres.</p>	<p><i>But I'm not changed by place or by time, advice, chance (good nor ill); and if I lie to you by purpose, may she never look upon me, the fair one that I hold in my heart while sleeping and waking, since I don't want at all (my affairs being pretended) to be, without her, where most flared Alexander.</i></p>
<p>Maintas vetz m'es solatz enuocs ses lieis, car de liei vuoill sivaus ades dir lo carton o'l qint qe'l cor non vir vaus outra part; per so n'ai d'als pensamen ni talan, qu'il m'es de totz los bos sabers sabors e vei l'el cor ser'en Poll'o en Flandres.</p>	<p><i>Many times my merriment is boring, without her, and of her I will at least tell now the fourth or fifth part since to no other side I turn my heart, since of nothing else I have longing or wish since she's the greatest of all my pleasures and I see her in my heart, even if I'm in Flandres or in Puglia.</i></p>
<p>Mout desir qu'eu si'enqer sos cuocs on m'escaia aitals jornaus qu'ien vuria be d'anz plus vint, tan me te'l cor baut e gaillart: ben son donc fols! que vau aillors cercan? que eu non vuoil, lai on son las ricors, baillir que clauon Tigris e Meandres.</p>	<p><i>I crave to be but her cook so as to get such an income that'd make me live well for more than twenty years, so much she keeps my heart merry and happy: I'm such a fool! what am I looking for? since I don't want, there where riches are, to behold what Tigris and Meander enclose.</i></p>
<p>Entr'autres fatz soven feinz juocs, e'l jorns sembla'm us anoaus, e pesa'm, car Dieus no'm cossint com pogues temps breujar ab art, que loncs respiegs fai languir fin aman: lun'e soleills, trop faitz lonc vostre cors! Pesa'm car plus sovens no'us faill respandres.</p>	<p><i>Among the others often I pretend to play, and the day looks like a spleen, and it grieves me that God doesn't let me shorten time at will, since a long wait make the lover languish: Moon and Sun, too long you run your course! It grieves me that your light doesn't dim more often.</i></p>
<p>A lieis cui son vai chanssons, derenan, c'Arnautz non sap comtar sas grans ricors que d'aussor sen li auria ops espandres.</p>	<p><i>Now go, song to the one I belong to, of which Arnaut cannot show the virtues since for that he would have display a higher wit.</i></p>

Fonte: Trobar (2023). Disponível em:

http://trobar.org/troubadours/arnaut_daniel/arnaut_daniel_06.php

A origem da palavra "Noigandres" é carregada de misticismo, curiosidade, estranhamento e poética, se origina no século XII e deriva do canto XIII do

trovador²¹ Arnaut Daniel²². O termo *D'enuo gandres* foi criado por ele e utilizado no final do primeiro verso de seu canto provençal²³, conforme imagem acima, possuindo, segundo Lévy *apud* Pound (2006) um sentido incerto.

Trata-se de uma expressão que os especialistas do início do século XX não conseguiram traduzir plenamente, existiram algumas interpretações e sugestões como: *notz gandres* (de Just Marie Raynouard); *de noigandres, de noi gandros, de nuoiz gandres, de nuo gaindres* (de Ugo Angelo Canello); *noix muscade* (de Henri Pascal de Rochegude); *noce reale* (do dicionário frances de provençal); dentre outras.

Contudo de acordo com Hower (1978), Emil Lévy, renomado especialista na língua provençal, traduziu e afirmou em 1904 que a leitura correta seria *d'enoï gandres*, aonde “enoï”, significa “ennui” (tédio) e “gandres” estaria associado ao verbo “gandir”, ou seja, colocada no sentido de afastar, repelir ou banir.

Todavia, durante um tempo a canção provençal de Arnaut Daniel foi deixada de lado, sendo revisitada novamente em 1924 por Ezra Pound²⁴ e inserida no canto XX de seu livro “*ABC of Reading*”, publicado por volta de 1930, ocasião em que o autor cita seu interesse pela enigmática palavra noigandres, conforme apresenta o seu diálogo abaixo com Emil Lévy:

[Pound]...Sim, Doutor, o que querem dizer com noigandres? E ele disse:
[Lévy] "Noigandres! Noigandres! Faz seis meses já. Toda a noite, quando vou dormir, digo para mim mesmo: Noigandres, eh, noigandres, Mas que DIABO quer dizer isto!"²⁵ (Pound, 2006, p. 185 com inserção do autor).

A tradução do livro de Pound (2006) que apresenta o poema Noigandres ficou sob a organização de Augusto de Campos e José Paulo Paes e trazem em “ABC da literatura”, a seguinte versão brasileira do poema Noigandres:

²¹ Trovador era o nome dado aos autores nobres que escreviam as poesias e as melodias que as acompanhavam por volta do século XII (Trovadorismo, 2022).

²² Arnaut Daniel foi um nobre poeta provençal e trovador que viveu entre 1180-1200, mestre do trobar clus, um estilo poético composto de métricas complexas, rimas intrincadas e palavras escolhidas mais por seu som do que por seu significado, a ele também é creditado a invenção da sextina (Encyclopaedia Britannica, 2022).

²³ Provençal é uma variação da língua occitano falada na região da Provença no sul da França.

²⁴ Ezra Weston Loomis Pound (1885-1972) foi um poeta, músico e crítico literário americano que influenciou importantes autores da literatura do século XX e um dos principais expoentes do modernismo (Santana, 2020).

²⁵ Canto XX aonde Ezra Pound narra este diálogo que teve com Emil Lévy a respeito da enigmática palavra Noigandres (Pound, 2006).

Noigandres

Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos
 Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;
 A voz dos passarinhos voa e soa
 Em doces notas, manhã, tarde, noite.
 Então todo o meu ser quer que eu cora o canto
 De uma flor cujo fruto é só de amor,
 O grão só de alegria e o olor de noigandres.
 Pound (2006. p. 185)

Os escritos de Ezra Pound e a palavra de sentido enigmático noigandres acabou motivando, em 1952, Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari a adotar essa palavra que ressignificaram como sinônimo de poesia em progresso, “fizeram-na famosa internacionalmente pois começaram a chamar-se o Grupo Noigandres e assim são reconhecidos como os fundadores e principais teóricos e praticantes da poesia concreta” (Houwer, 1978, p.163).

Não é objetivo deste tópico analisar o movimento concretista ou a poesia concreta, mas é interessante destacar que este foi um movimento artístico-literário “de vanguarda cujo referencial estético é marcado pela diversidade de temas e dos modos de expressão da realidade” (Araújo, 2023), ou seja, um movimento que busca inovar e romper com os padrões estabelecidos.

De acordo com Araújo (2023) a arte concreta valorizou a forma, aparência e estrutura, buscou explorar poeticamente o espaço e refletir sobre as mudanças, inovações que estavam acontecendo no mundo, questionar os valores e padrões estabelecidos pela sociedade. Assim sendo, a autora também aponta algumas características principais, como:

- experimentação radical da forma poética, explorando novas maneiras de estruturar e apresentar a poesia por meio de sons, ritmos, rimas, disposição dos versos, formas e etc;
- a expansão dos sentidos, além do verso, tentando romper com os padrões estabelecidos e reinventar a poesia;

- Incorporação de elementos visuais (aspectos gráficos, símbolos, letras, números, desenhos e formas) à arte literária provocando novos significados, interações, sentidos e novas formas de leitura;
- Disposição geométrica do conteúdo, uso de elipses e figuras de linguagens como repetição de sons, comparações, jogos de palavras e criação de novas palavras;

Mas o que tudo isso tem a ver com o Grupo Teatral Noigandres? Acredito que o coletivo absorveu um pouco de tudo: a origem do canto e verso de Arnault Daniel, a força enigmática da palavra de sentido incerto “noigandres”, a essência e fusão de cores e sons do poema traduzido para o português brasileiro, o desejo de romper com os padrões estabelecidos do movimento concretista e a possibilidade de explorar as diferentes formas e estruturas da diversidade cultural e artística contemplada no grupo.

Para resgatar e organizar a memória fragmentada do Grupo Teatral Noigandres, foi feita uma busca pelos ex-integrantes nas mídias digitais, como Instagram e Facebook. Também recorri a um grupo no WhatsApp com alguns participantes antigos. A partir dessas fontes, foram coletados materiais iconográficos. No entanto, muitos deles estavam em forma impressa, então foi necessário digitalizar imagens, reportagens, notícias e registros para criar um portfólio.

Como complemento a pesquisa, foram utilizados dois vídeos de depoimento postados no YouTube em 2022, mas gravados em 2018 e 2019, nos quais Fábio da Silva conta um pouco da história da família Noigandres. Também foi consultada uma entrevista da jornalista Mônica Bernardes com o grupo para a Rede Globo de TV, disponível na mesma plataforma de vídeos. Além disso, foi aplicado um questionário de perguntas abertas com Fábio da Silva por meio do formulário do Google.

O objetivo era tentar compreender um pouco sobre a origem, trajetória e surgimento do coletivo teatral, as bases pedagógicas e metodológicas empregadas, as metas do coletivo, os obstáculos enfrentados nas atividades, a relação entre educador e aluno na formação do coletivo no ambiente escolar.

Antes de uma análise aprofundada, faz-se necessário destacar que, apesar de o arte-educador Fábio da Silva transitar pelas linguagens artísticas, sua formação acadêmica é em História da Arte. Contudo, trabalha com a linguagem cênica na educação básica/superior e desenvolve trabalhos de teatro na escola com alunos

voluntários em horário contrário ao das aulas, com o objetivo de montar espetáculos teatrais (Entrevistado Fábio da Silva²⁶, 2022). Isso sugere que o contato do idealizador com o teatro se deu por meio da educação e que a prática do teatro na escola é uma forma de fomentar a produção artística.

Pensando nesses aspectos, Fábio da Silva (2022), ressalta que o Noigandres surge a partir de um grupo de teatro amador chamado Art'Encontro no Rio de Janeiro, grupo este formado por adolescentes e jovens da Vila da Penha (Zona Norte carioca) que ensaiavam no teatro da igreja católica Nossa Senhora do Carmo.

Contudo, Fábio muda-se para Brasília-DF e resolve fundar o Grupo Teatral Noigandres com estudantes do ensino fundamental e médio do Centro Educacional 02 do Cruzeiro, escola aonde atuava como professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, conforme ressalta no depoimento abaixo:

[...] Minha experiência aqui começa em 1999 [...] Pedi para os meninos fazerem os exercícios de teatro, se apresentando, gostei muito da proposta de vê-los [...] Sabe, as expressões deles e pensei, poxa podia montar um grupo de Teatro [...] (Silva, 2018 *apud* Noigandres, 2022. 00:00:33).

Foi a partir daí que realmente damos início a história do Grupo Teatral Noigandres no “quadrado da capital federal do Brasil” e na comunidade da região administrativa do Cruzeiro. O Entrevistado Fábio da Silva (2022), ressalta que o grupo surgiu com os alunos do ensino fundamental e médio do Centro Educacional 02 do Cruzeiro, com o intuito de reunir as juventudes da escola e com propósito de fazer a montagem do espetáculo "A Cidade Ideal".

Portanto, no dia 26 de março de 1999, foi fundado e instituído o grupo em Brasília-DF, sendo este, um coletivo cultural amador, recreativo e sem fins lucrativos com desejo de desenvolver o protagonismo de seus participantes por meio de oficinas teatrais e artísticas, priorizando um ambiente acolhedor e transformador na vida das pessoas que participaram ou participam dele, dentro e fora do âmbito escolar.

Em seu depoimento no YouTube em 2018, Fábio expressou que eles queriam escolher um nome para o grupo. Cada pessoa presente deu suas sugestões e ele

²⁶ Entrevista realizada com Fábio da Silva por meio de formulário Google aplicado em 14 de março de 2022.

trouxe a sugestão do nome “Noigandres”, que era o nome do grupo do qual ele participou no Rio de Janeiro, conforme dito anteriormente. Ele explicou o significado da palavra e trouxe algumas reflexões, conforme segue abaixo:

E o que que é essa poesia, século XII? Para pra pensar, né gente? Nós estamos no século XXI. A poesia fala de fusão de cores e sons, sabe, e o Noigandres tem essa questão mesmo da cor, do som, da poesia em si. Os meninos são músicos, outros vêm da área do teatro, então a gente sempre mesclávamos essas questões: a música, o teatro, a dança, a coreografia. (Silva, 2018 *apud* Noigandres, 2022, 00:04:55)

Sendo assim, o coletivo teatral Noigandres buscou inspiração na tradução de um trecho do poema de Arnaut Daniel, apresentada por Levy (1904 *apud* Hower, 1978), que dizia que ele cantava “de uma flor cujo cheiro afastava o tédio”. Além disso, a tradução das palavras “ennui” (tédio) e “gandres” (afastar), do mesmo autor, sugere que o coletivo tem como objetivo ser uma “proteção contra o tédio” por meio da alegria de seus integrantes.

Na entrevista dada à Rede Globo em 1999, ano de criação do grupo, Bernardes (2021) afirma, em sua fala inicial, que “O antídoto do tédio, o humor que corre nas veias, é a definição dos atores para o grupo de teatro Noigandres”. Desde então, as gerações de participantes têm absorvido essa ideia de que o significado de Noigandres é “o antídoto do tédio”, assim como os poetas concretistas brasileiros definiam a palavra.

Além disso, levamos na nossa trajetória cênica e artística a essência do poema de Erza Pound que trata da fusão de cores e sons que associamos as linguagens presentes na nossa memória como: dança, música, teatro, audiovisual e poesia. Isso seria o nosso antídoto para as mazelas existentes. Apresento algumas imagens que retratam um pouco disso:

Imagem 21 – Peça teatral "Quem Construiu Brasília".



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2003, 2006 e 2009).

Imagem 22 – Performance "Canção das Cores".



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2002 e 2011).

Imagem 23 – Filme audiovisual de Curta-metragem "O Caminho".



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2004).

Imagem 24 – Peça Teatral "Feliz Idade".



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2012).

Imagem 25 – Leitura Dramática “Companheiros de Viagem”.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2001).

As imagens 21 a 25 representam também um pouco dessa mistura entre cores, sons, linguagens artísticas, poesia e a diversidade artística/cultural presente na história do Grupo Teatral Noigandres, que têm como fio condutor a diversidade, união, reflexão, protagonismo, crítica e transformação social.

O coletivo também constituiu uma identidade visual composta por uma logomarca, criada também em 1999 e “surge a partir das ideias colocadas pelos participantes do grupo, como as máscaras do teatro e as cores faladas no próprio poema” (Entrevistado Fábio da Silva, 2022). Contudo, apesar do poema Noigandres apresentar algumas cores, não ficou claro na análise do questionário o porquê do destaque à cor vermelha, conforme vemos abaixo.

Imagem 26 – Logomarca do Grupo Teatral Noigandres.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (1999 a 2018).

O Grupo desenvolveu e desenvolve suas atividades dentro da escola pública, em parceria com o Centro Educacional 02 do Cruzeiro, porém é sempre bom reafirmar que o Noigandres não tem um vínculo formal na grade curricular da escola. Ele sempre aconteceu por meio de projeto de oficinas teatrais e artísticas organizadas pelo Fábio da Silva e parceiros em contraturno a seu período de trabalho (geralmente a noite, pois a maioria dos estudantes participantes eram do diurno), contudo sempre teve apoio da escola para ceder espaço e executar suas oficinas, além do que também participava de momentos artísticos e culturais organizados na escola.

O Grupo desde sua concepção adota um regimento interno construído coletivamente que é revisitado constantemente. Este documento ajuda na organização, nos objetivos e divisão de tarefas, além de traçar linhas de base para o funcionamento interno e apresentar parâmetros para as competências e atribuições de seus participantes. Entrarei em mais detalhes sobre o regimento no próximo capítulo.

Fábio da Silva (2022), em entrevista, ao ser questionado sobre quais são os principais objetivos do Grupo, ressalta que é formar “homens e mulheres de Teatro”. A resposta ficou um pouco vaga e pode ser interpretada como o desejo de desenvolver e capacitar indivíduos nas artes cênicas. Isso pode incluir treinamento em atuação, direção, produção, escrita e outras habilidades relacionadas ao teatro. No entanto, ao meu ver é difícil determinar com precisão o que exatamente essa afirmação significa.

Noigandres transcendeu também os limites dos muros da escola e até da comunidade local ao participar de alguns festivais teatrais estudantis, realizar viagens culturais, levar suas apresentações e intervenções artísticas para outras regiões administrativas, conforme cita Fábio no seu vídeo de depoimento em 2019 no canal do Grupo no Youtube:

[...] A história do Noigandres, ela é muito bacana, porque nós não ficamos sendo conhecidos apenas como um grupo de teatro do Cruzeiro. Nós fomos para Samambaia, fomos para Ceilândia, Sobradinho, na faculdade de teatro Dulcina de Moraes, a gente apresentou também. (Silva, 2019 *apud* Noigandres, 2022, 00:04:49)

Além disso, outros lugares foram citados neste vídeo como: a Universidade de Brasília (UNB), o Centro Cultural de Brasília (CCB), a participação nas edições do Festival de Teatro na Escola que ocorreram no Teatro da Caixa e Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB).

Embora as respostas da entrevista de Fábio da Silva (2022) apresentem muitos aspectos positivos nas oficinas desenvolvidas no Grupo Noigandres, ao ser questionado sobre as principais dificuldades encontradas nas atividades e processos artísticos, ele aponta três aspectos como pontos de dificuldade: o comprometimento dos alunos nas atividades, as faltas e mudanças do elenco.

Realmente, lembro-me que, enquanto estudante/participante, tínhamos essas dificuldades que, às vezes, até afetavam a qualidade e continuidade dos ensaios e encenações das peças teatrais. É importante notar que esses desafios são comuns em projetos que envolvem jovens, devido ao volume de cobranças e adversidades externas que influenciam na participação assídua e comprometida destes participantes.

Nos registros, outros desafios e dificuldades são apontados e estão relacionados à falta de apoio e valorização da arte e cultura local. Segundo os jovens atores, as peças teatrais produzidas na região são frequentemente menosprezadas em comparação com as produções de outras partes do país (Bernardes, 2021). Isso evidencia a necessidade de conscientização, valorização, estímulo e fomento ao desenvolvimento da produção artística e cultural da comunidade.

Todavia, apesar de ter sido fundado em 1999, o Grupo Noigandres, manteve atividades formativas no desenvolvimento de oficinas e construção de espetáculos, sob direção do Fábio, até meados 2012 momento em que me convida para dar o

primeiro suporte como diretor de espetáculo. O coletivo teve um período de descontinuidade das atividades de 2013 a 2017. Apresento na tabela abaixo um pouco das produções artísticas realizadas neste período.

Tabela 1 – Produções artísticas realizadas de 1999 a 2012.

QUEM CONSTRUIU BRASÍLIA (1ª VERSÃO) (PERFORMANCE CORPORAL)	
ANO	1999
DIREÇÃO	Fábio da Silva e Gledson Farias.
DRAMATURGIA	Criação Coletiva (versão com apenas um narrador).
RESUMO	Performance com objetivo de conscientizar o público de que Brasília é o Patrimônio Cultural da Humanidade.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro, UNB e Ginásio do Núcleo Bandeirante, Torre de TV.
ICONOGRAFIA E FILMOGRAFIA	Imagens. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343684845744099&type=3 Reportagem para a Rede Globo: https://www.youtube.com/watch?v=FHDtFN0EFZ0&t=7s
A CIDADE IDEAL (PEÇA TEATRAL)	
ANO	1999 / 2010
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	Texto de Fábio da Silva
RESUMO	A peça faz uma denúncia contra o desmatamento da nossa fauna e flora, retrata o uso de agrotóxicos em nossos alimentos considerados naturais. Tem como público alvo, desde o Jardim de Infância até o universitário, que também pode perceber a interdisciplinaridade com biologia, sociologia, ética e religião.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro.
ICONOGRAFIA	Imagens:

	https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343588262420424&type=3
FELIZ IDADE (PEÇA TEATRAL)	
ANO	2000/2002/2009/2011/2012
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	Criação Coletiva
RESUMO	<p>A peça Feliz Idade que retrata os desafios na vida de jovens e adolescentes suas responsabilidades pessoais, sociais, dilemas e dúvidas num universo rodeado de drogas, bebidas, álcool, doenças sexualmente transmissíveis e gravidez indesejada.</p> <p>A peça Feliz Idade trata do tema adolescência de forma sutil e com viés humorístico. O objetivo é conscientizar o espectador dos perigos das drogas, esclarecer dúvidas sobre prevenção de doenças e uso de preservativos, abordar a gravidez na adolescência, suas consequências e alertar o público do preconceito social que sofrem os portadores de AIDS. Os atores travam verdadeiras batalhas contra os medos, as angústias, dúvidas, incompreensão do “eu” adolescente, simbolizam, no palco, o comportamento e a vida adolescente.</p>
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro, Teatro da Caixa (Pelo I Festival de Teatro na Escola da FUNDATHOS)
ICONOGRAFIA E DOCUMENTO ESCRITO	<p>Imagens, reportagens e notícias:</p> <p>(versão 2000 a 2002)</p> <p>https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343545902424660&type=3</p> <p>(versão 2012)</p> <p>https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1611505518962059&type=3</p> <p>Livro:</p> <p>(Teatro na escola: experiências e olhares / Glauber Coradesqui (organizador). – Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010)</p>
O DINÂMICO ERRE	

(PEÇA TEATRAL)	
ANO	2001/2002
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	História original – Livro “Dýnamis Errion a história das aventuras do Dinâmico Erre” de Rafael Fernandes de Souza. Adaptação Teatral – Rafael Fernandes de Souza.
RESUMO	Conta à história de um jovem super-herói nascido em Brasília que compra um anel com a letra erre na feira da Torre de TV. Na parte de trás do anel havia uma frase em grego escrito “DYNAMIS ERRION” que acabou dando superpoderes ao Jovem que se declarou protetor de sua cidade, encontrando novos amigos para participar de aventuras e lutar contra grandes vilões que desejam destruir o mundo.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Espaço Cultural Rubem Valentim (Cruzeiro), Mansão das artes (SMPW), Espaço Cultural Renato Russo (508 Sul), Centro Educacional 01 do Cruzeiro, Centro Educacional 02 do Cruzeiro.
ICONOGRAFIA, FILMOGRAFIA E DOCUMENTO ESCRITO	Imagens: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343456045766979&type=3 vídeo e videoclipe: https://www.youtube.com/watch?v=ux-3t5tbqvM https://www.youtube.com/watch?v=mKNd6gbGouU Livro: SOUZA, Rafael Fernandes de. Almanaque do Dinâmico Erre: 20 anos (1984-2004). 1ª edição. Brasília, 2004.
COMPANHEIROS DE VIAGEM (LEITURA DRAMÁTICA DE PEÇA TEATRAL)	
ANO	2001
DIREÇÃO	Humberto Pedrancini (Diretor do Grupo Hierofante à época)
DRAMATURGIA	Texto de Marco Desidério
RESUMO	Retrata relacionamentos Juvenis na escola e problemas com drogas, sexo e AIDS.

LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Espaço cultural Renato Russo na 508 Sul (II ciclo de dramaturgias do Festival de Teatro na Escola)
ICONOGRAFIA E FILMOGRAFIA	Imagens e notícia: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343203535792230&type=3 Reportagem da Rede Globo para o quadro Globo Comunidade: https://www.youtube.com/watch?v=DbPsyDkDjCM
SÃO MARCOS OU A SAGA DE UM INCRÉDULO (PEÇA TEATRAL)	
ANO	2002
DIREÇÃO	Cleonice Aguiar
DRAMATURGIA	História original – Conto do livro “Sagarana” de Guimarães Rosa. Adaptação Teatral – Cleonice Aguiar.
RESUMO	Este espetáculo foi uma parceria entre os grupos ArteAthos e Noigandres. O texto apresenta um contexto de realismo mágico, apresentado sob a perspectiva de João, suas experiências no povoado de Calango-Frito e retrata o universo da feitiçaria, cultura popular, saberes sagracionais e folguedos.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro e Centro Cultural Banco do Brasil (III Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola)
ICONOGRAFIA E DOCUMENTO ESCRITO	Imagens e notícia: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343120705800513&type=3 Livro: (Teatro na escola: experiências e olhares / Glauber Coradesqui (organizador). – Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010)
CANÇÃO DAS CORES (PERFORMANCE CORPORAL)	
ANO	2002/2011
DIREÇÃO	Cristhiane Lapa, Aida Marise (intérpretes criadoras do Núcleo Alaya Dança) e Fábio da Silva

DRAMATURGIA	Adaptação do Poema “Noigandres”, versão de Erza Pound com Tradução de Augusto de Campos.
RESUMO	Performance corporal que retrata a fusão de sons e cores que representam o Grupo Teatral Noigandres.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro e Centro Cultural Banco do Brasil (III Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola), Centro Cultural Rubem Valentim.
ICONOGRAFIA	Imagens: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4343034969142420&type=3
QUEM CONSTRUIU BRASÍLIA (PEÇA TEATRAL)	
ANO	2003/2004/2006/2009
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	Texto de Criação Coletiva
RESUMO	A peça consiste em um espetáculo de gênero comédia/informativa que se passa na cidade de Brasília e conta a saga de um retirante mineiro e um candango que visitam e refletem sobre pontos turísticos, histórico e cívicos da cidade. Além disso, visa ressaltar à arte e arquitetura de nossa capital representada corporalmente e possui figurinos que fazem alusão ao artista Athos Bulcão, seus azulejos e cores. Possui também em sua estrutura textual: poemas de Nicholas Behr, crônicas de TT Catalão e trilha sonora que inclui Alceu Valença, Luiz Gonzaga, Renato Russo, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Mira Reggae, Liga Tripa e outros.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Apresentações: Centro Educacional 02 do Cruzeiro; Centro Cultural Banco do Brasil (IV Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola); Feira do Livro (Pátio Brasil Shopping); Centro de Ensino Médio 03 da Ceilândia; Centro de Ensino Fundamental 05 de Sobradinho; SESI de Taguatinga; Teatro Dulcina de Moraes; Parque da Cidade (No aniversário de Brasília).
ICONOGRAFIA, DOCUMENTO	Imagens e notícias: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4340524976060086&type=3

ESCRITO E FILMOGRAFIA	<p>Livro: Teatro na escola: experiências e olhares / Glauber Coradesqui (organizador). – Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010)</p> <p>Vídeo e entrevista: (Centro educacional 02 do Cruzeiro - 2003) https://www.youtube.com/watch?v=SMmdwkv5JDI (Feira do Livro - 2004) https://www.youtube.com/watch?v=PlzFaFHVZwc&t=175s (Teatro Dulcina Brasília - 2004) https://www.youtube.com/watch?v=pe2qmyvWf6Y</p>
O CAMINHO (AUDIOVISUAL DE CURTA-METRAGEM)	
ANO	2004
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	Roteiro de Flávia Soares (Grupo Art´Encontro)
RESUMO	O Filme retrata o universo de Josué (Engraxate) e Piduca (Ambulante), suas histórias e de outras pessoas na zona de vulnerabilidade social que tentam sobreviver diante das dificuldades, desafios, desigualdades sociais e dúvidas religiosas na busca pelo caminho de amor.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Festival de Curta evangelico e 1ª mostra de videoarte do Cruzeiro.
ICONOGRAFIA E FILMOGRAFIA	<p>Imagens: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.285047368274554&type=3</p> <p>Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=ZBVe6EWJ6bY</p>
AUGUSTO (PEÇA TEATRAL)	
ANO	2005
DIREÇÃO	Fábio da Silva

DRAMATURGIA	Coletânea de poemas do “Augusto dos Anjos” organizado pelo Fábio da Silva
RESUMO	A peça “Augusto” é uma coletânea de poemas de Augusto dos Anjos onde retrata sua biografia, simplicidade, sensibilidade, angustias, decepções e tristezas.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Cultural de Brasília – CCB
ICONOGRAFIA E FILMOGRAFIA	Imagens: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.285049694940988&type=3 Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=wOJ-epSB5OE
MIOSÓTIS (PEÇA TEATRAL)	
ANO	2005
DIREÇÃO	Fábio da Silva
DRAMATURGIA	Coletânea de poemas de “Cecília Meireles” organizado pelo Fábio da Silva
RESUMO	Miosótis é um romance entre um poeta e uma jovem indiana.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro e Baú das Artes da Universidade de Brasília (UNB).
ICONOGRAFIA	Imagens e folder: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4340748859371031&type=3

Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (1999 a 2012).

É importante deixar claro que não é o intuito dessa dissertação se aprofundar na estética das produções artísticas ou na dramaturgia do Grupo Teatral Noigandres, até mesmo porque nem todos os textos foram resgatados na íntegra ou digitalizados. A ideia é fazer um registro catalográfico das produções para fins memorial e histórico.

Sendo assim, neste tópico, indiquei a produção estética e artística que envolveu a primeira fase de atividades do grupo de 1999 a 2012. Mais detalhes e o portfólio

podem ser acessados na página do Facebook²⁷, no YouTube ou no Instagram (@grupoteatralnoigandres).

Contudo, sem a figura do diretor, educador ou de alguém para conduzir as oficinas entre 2013 e 2017, as atividades do Noigandres foram interrompidas. Fábio mencionou que houve um momento em que ele se sentiu desmotivado em continuar no grupo. Isso ocorreu quando ele estava trabalhando comigo na direção da peça Feliz Idade (2012), pois havia alguns estudantes que o desmotivavam por falta de respeito (Noigandres, 2022). Ele ainda cita que sempre abriu mão de sua família para estar com o Noigandres e que isso o fez romper.

Retomamos as atividades em 2018 com as oficinas teatrais. Em 2020 e 2021, também tivemos que dar uma pausa por conta das adversidades do período pandêmico. Hoje (2022/2023), voltamos a organizar as atividades. Contudo, essa fase será abordada no terceiro capítulo desta dissertação, por se tratar do momento em que assumo a direção do Grupo Teatral Noigandres.

No próximo tópico, ainda relacionado a este capítulo, serão abordadas as fundamentações pedagógicas e metodologias utilizadas e a interação entre educador e estudante na construção do coletivo no ambiente escolar.

2.4 Pedagogia do teatro no Grupo Teatral Noigandres

Para desenvolver este tópico, recorrerei a entrevista (questionário) e depoimentos previamente citados. Ao mencionar a pedagogia do teatro no Grupo Teatral Noigandres, refiro-me à metodologia que envolve a práxis artística do coletivo. É importante ressaltar que, embora o coletivo ocorra na escola e seja composto, em grande parte, por estudantes jovens e adultos, não há rigidez em seguir as diretrizes curriculares da arte-educação adotadas na SEEDF e nem em aderir às convenções artísticas tradicionais de uma prática cênica profissional.

Neste questionário de perguntas abertas, Fábio da Silva é questionado sobre as bases pedagógicas, metodológicas e teóricas que envolvem a pedagogia do grupo,

²⁷ Link de acesso direto ao portfólio do Grupo Teatral Noigandres no Facebook (<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.608233124660494&type=3>).

bem como sua experiência com o protagonismo juvenil e sua participação no “Festival de Teatro na Escola” da Fundação Athos Bulcão.

Em sua trajetória, o Grupo Teatral Noigandres ofereceu oficinas teatrais e artísticas que priorizaram a prática em detrimento da teoria. A pedagogia adotada pelo coletivo consistiu em jogos, exercícios, dinâmicas e atividades que estimulavam a criatividade, a expressão, as experiências lúdicas do corpo em movimento, o desenvolvimento humano e coletivo dos participantes. É a partir desse local que tento refletir sobre a metodologia adotada.

Dito isto e de acordo com as respostas de Fábio da Silva (Entrevista, 2022), as bases metodológicas teatrais utilizadas pelo Grupo Teatral Noigandres incluem o método de Jerzy Grotowski²⁸ (“Em busca de um teatro pobre”, 1971), Bertolt Brecht²⁹, Augusto Boal³⁰ (Teatro do Oprimido) e Viola Spolin³¹ (“Improvisação para o Teatro”, 2005).

Embora Fábio não tenha aprofundado sua descrição sobre a base metodológica utilizada, recorro à minha trajetória como participante nas oficinas e acredito que, ao trazer o método de Jerzy Grotowski, estabelece uma relação do ator como elemento central da prática cênica. O termo “teatro pobre”, geralmente associado à sua obra, refere-se ao:

[...] estilo de encenação baseado numa extrema economia de recursos cênicos (cenários, acessórios, figurinos) e preenchendo esse vazio por uma

²⁸ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor, encenador e pesquisador teatral do século XX. Criador do Teatro de Laboratório a partir de estudos sobre as obras de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Vakhtangov, Artaud e outros, bem como o teatro indiano, japonês e chinês. Seu método chamado de Teatro Pobre defendeu um teatro físico simplificado que eliminasse tudo o que fosse estranho, focando na conexão entre os atores e o público. Ele acreditava que o trabalho do ator deveria ser caracterizado pela dedicação total, levando a um despojamento de tudo o que é superficial ou inibidor e promovendo a criação de um artista arquetípico completo (Marques, 2019).

²⁹ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, poeta e diretor teatral alemão do século XX, conhecido por sua contribuição ao teatro épico. Seu estilo de teatro crítico, dialético e didático propõe que o espectador tome distância da encenação para pensar criticamente sobre questões políticas e sociais (Pavis, 2007).

³⁰ Augusto Boal (1931-2009) foi um importante teatrólogo contemporâneo brasileiro conhecido por sua atuação no Teatro de Arena. Depois do golpe de 1964, Boal foi preso, torturado, exilado, mas continuou trabalhando para difundir seus métodos em todo o mundo. Em 1974, ele publicou o livro “Teatro do Oprimido”, que é considerado seu trabalho mais conhecido e traz propostas que vão além do ofício do ator, falando às pessoas comuns e tentando libertá-las das opressões impostas e das que criamos dentro de nós mesmos. Em 2009, Boal foi nomeado “Embaixador do Teatro Mundial” pela Unesco (Boal, 2019).

³¹ Viola Spolin (1906-1994) foi uma autora, diretora, pesquisadora e escritora de teatro americana. Ela trabalhou com jogos teatrais para crianças e improvisação para o teatro. Desenvolveu um sistema didático e metodológico de fácil compreensão para ensinar teatro (Spolin, 2010).

grande intensidade de atuação e um aprofundamento da relação ator/espectador (Pavis, 2007, p. 393).

Segundo Olinto (2013) essa proposta de Grotowski volta-se para a exploração da psicofisiologia do ator e não para os efeitos produzidos pelos recursos da encenação. Em outras palavras, sua ideia é que o teatro deve ser despojado de elementos, como cenários e figurinos elaborados, bem como de efeitos especiais, a fim de concentrar-se na relação direta entre o ator e o espectador.

Esta proposta pode ser atraente e vantajosa para o teatro estudantil amador, que normalmente não dispõe de recursos financeiros e orçamentários para investir em recursos de encenação. Dessa forma, o foco metodológico é direcionado para o treinamento e para as técnicas que visam eliminar as resistências psicológicas, emocionais e físicas durante o ato criativo dos participantes.

Grotowski (1971) acreditava que o ator deveria ser treinado para alcançar um alto nível de concentração e que o teatro deveria ser uma experiência transformada tanto para o ator quanto para o público, enfatizou a importância da presença do ator no palco, sua capacidade de se conectar com o público e criar uma experiência autêntica e emocionante, conforme vemos na citação abaixo:

[...] cada desafio para o ator, cada um dos seus atos mágicos (que a plateia é incapaz de reproduzir) torna-se alguma coisa de grande, de extraordinário, alguma coisa próxima do êxtase. É portanto necessário abolir a distância entre o ator e a plateia, eliminando o palco, removendo todas as fronteiras. Deixar que as cenas mais drásticas ocorram face a face com o espectador, para que assim ele esteja à mão do ator, possa perceber sua respiração e sentir sua transpiração. Isso implica a necessidade de um teatro de câmera (Grotowski *apud* Berthold, 2004, p. 526).

É importante deixar claro que a proposta de Grotowski (1971) está concentrada no amadurecimento e na doação total do ator, que é desafiado a ir ao seu extremo para quebrar possíveis bloqueios psicofísicos. No entanto, entendo que não era a intenção do Grupo Teatral Noigandres chegar a esse nível de cobrança e amadurecimento, já que se trata de um teatro amador estudantil que na sua maioria era composto por jovens e adolescentes de ensino médio.

Acredito que, sob a supervisão de Fábio, o método direcionado ao teatro minimalista de Grotowski foi muito bem aproveitado. Esse método enfatiza a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral, sem a necessidade de recursos extravagantes de cenografia, figurino ou iluminação (Grotowski, 1971). É

importante destacar que o método prioriza a concentração e presença do ator, o mapeamento de ações físicas e o trabalho vocal.

Antes de discutir os traços metodológicos encontrados entre Bertolt Brecht e o Grupo Noigandres, é necessário considerar também sua associação com o teatro épico. Na história mundial do teatro, essa associação ganha forma e conteúdo mais fundamentados e expressivos em sua execução com a proposta do autor (Paula, 2012).

O (re)criador do teatro épico propõe uma encenação anti-ilusionista em que todos devem ver a verdade por trás da ilusão (Heliodora, 2008), ou seja, faz com que o “espectador tome distância, que não se deixe enganar por seu caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista” (Pavis, 2007 p. 34) do espetáculo, quebrando assim o padrão do teatro dramático tradicional e convencional, conforme vemos na comparação a seguir:

Tabela 2 – Diferenças entre Teatro Dramático e Épico.

TEATRO DRAMÁTICO	TEATRO ÉPICO
O palco personifica um evento.	Ele o narra.
Envolve o espectador em uma ação e usa sua atividade.	Torna-o um observador, mas desperta sua atividade.
Possibilita-lhe sentimentos.	Exige dele decisões.
Transmite-lhe vivências.	Transmite-lhe conhecimento.
O espectador é imerso na ação.	É confrontado com ela.
Ela é trabalhada com sugestão.	Ela é trabalhada com argumentos.
Os sentidos são preservados como tais.	São levados ao ponto do conhecimento.
O homem é pressuposto como algo conhecido.	O homem é objeto de uma investigação.
O homem é imutável.	O homem se transforma e é transformável.
Tensão voltada para o desfecho.	Tensão voltada para o processo.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para sí.
Os acontecimentos se desenvolvem num curso linear.	Os acontecimentos desenvolvem-se em curvas.
O mundo como ele é.	O mundo como ele se torna.

O que o homem deve fazer.	O que o homem tem de fazer.
Seus instintos.	Seus motivos.
O pensamento determina a existência.	A existência social determina o pensamento.

Fonte: Pavis (2007, p. 507).

Como podemos ver acima o teatro dramático e o épico de Bertolt Brecht apresentam diferenças significativas em seus elementos. No teatro dramático, o palco envolve o espectador em uma ação, como se fosse um evento real, possibilitando-lhe sentimentos e transmitindo-lhe vivências. O espectador é imerso na ação, como se estivesse realmente vivenciando a história que está sendo contada. É a *mimese*, a representação da realidade e da ação humana.

Já no teatro épico, o evento é narrado e o espectador é transformado em um observador ativo, que recebe conhecimento e é exigido a tomar decisões. A ação e as intervenções são *diégeses*³² trabalhadas com argumentos, ao invés de simplesmente mostrar como ocorreram (Paula, 2012). O foco é no desenvolvimento da história e o mundo apresentado é influenciado pela existência social, ou seja, pela forma como vivemos e nos relacionamos uns com os outros, assim como pelas estruturas sociais, políticas e econômicas que afetam a maneira como o mundo se desenvolve. Em resumo, o teatro épico é:

[...] Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria. (Benjamin, 2017, p.12)

Ao pensar no envolvimento das técnicas de Bertolt Brecht nas oficinas do Grupo Teatral Noigandres, é importante ressaltar que, embora não tenhamos detalhamentos nos documentos avaliados, um relato informal por meio do aplicativo WhatsApp, feito com Fábio, indicou que os princípios de distanciamento foram

³² *Diégese* significa “relato” em latim, ou seja, “narrativa” de um acontecimento por meio de palavras e não por sua representação como na *mimese* (Paula, 2012).

aplicados de forma geral e os exercícios mais utilizados estavam relacionados ao distanciamento na interpretação dos atores.

Esse efeito, onde o ator demonstra seu personagem em vez de se entregar a ele (Heliadora, 2008), é fundamental para a compreensão da proposta teatral de Brecht, que busca desnaturalizar o que é apresentado em cena e permitir a reflexão crítica por parte do espectador.

Além disso, percebo e minha trajetória enquanto estudante e ator participante que na estrutura de alguns espetáculos do acervo memorial, existe traços das “peças didáticas” de Brecht que tinham por objetivo demonstrar ao espectador que as situações e os acontecimentos ali expostos podem ser mudados.

Augusto Boal e o Teatro do Oprimido foram citados como fontes teóricas e práticas utilizadas nos exercícios cênicos. Esse método foi desenvolvido para refletir sobre os modos de organização social a partir da relação entre oprimido e opressor, agindo como um instrumento transformador da realidade (Kehl *apud* Boal, 2009). São técnicas e exercícios teatrais que visam preparar e conscientizar os sujeitos oprimidos.

Lembro-me de um livro de bolso muito utilizado por Fábio, intitulado "200 Exercícios e Jogos para o Ator e o Não-ator com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro" (Boal, 1982). Este livro é direcionado a todas as pessoas interessadas na aplicação de técnicas teatrais em atividades humanísticas como psicologia, psicoterapia, arte, educação, trabalho social e político. Outra referência utilizada foi o “Jogo para atores e não atores” (Boal, 2005, p. IX), que traz:

[...] um sistema de exercícios (monólogos corporais), jogos (diálogos corporais), técnicas de teatro-imagem e técnicas de ensaio que podem ser utilizadas tanto por atores (aqueles que fazem da arte da interpretação a sua profissão e o seu ofício), como por não-atores (isto é, todo mundo). Todo mundo atua, age e interpreta. Somos todos atores.

A utilização do arsenal de jogos e exercícios talvez tenha sido a principal função e contribuição na trajetória metodológica do Noigandres na sua primeira fase de atividades (1999 - 2012). O objetivo principal ia ao encontro da proposta de Boal, que era desenvolver em todos a capacidade de se expressar através do teatro (Boal, 2005).

Sendo assim, apesar de utilizarmos os exercícios, jogos e algumas técnicas relacionadas ao Teatro Imagem sistematizados por Augusto Boal, não me recordo,

enquanto estudante participante, de ter tido um aprofundamento nas técnicas teatrais mais conhecidas, como o Teatro Invisível, o Teatro Jornal, o Teatro Fórum e o Teatro Legislativo.

Contudo fazer parte de um tipo de teatro que valoriza a expressão livre e autêntica de cada indivíduo, como o Teatro do Oprimido, é algo que verdadeiramente me encantou logo de cara pela forma que nos permite explorar o potencial criativo que todos possuímos e expressar nossas vivências e opiniões de maneira assertiva.

Por isso, optei por me aprofundar no estudo do Teatro do Oprimido, devido à sua relevância social e potencial transformador. Esse método não é restrito a um grupo específico de pessoas, sendo acessível a qualquer indivíduo que queira se expressar e se libertar do estado de alienação e opressão imposto pelo sistema. Todavia, falarei um pouco mais sobre essa escolha no próximo capítulo, onde farei uma análise da construção da minha práxis docente.

Ao retomarmos os teóricos cênicos envolvidos na metodologia do Noigandres, de acordo com Fábio da Silva (Entrevista, 2022), destaca-se Viola Spolin, uma grande referência em técnicas teatrais. Spolin sistematizou o aprendizado que obteve com Neva Boyd³³ e apropriou-se das pesquisas sobre técnicas teatrais e jogos populares para desenvolver sua própria abordagem metodológica que chegou ao Brasil por intermédio de Ingrid Dormien Koudela, principal responsável por introduzir os ensinamentos da atriz pedagoga norte-americana no Brasil (Ramaldes; Camargo, 2017).

Ela utiliza jogos e exercícios para desenvolver habilidades de improvisação nos atores. Segundo Koudela (2002 *apud* Ramaldes, 2017), a metodologia inovadora de Viola Spolin no ensino de teatro nas escolas e na prática cênica é reconhecida internacionalmente, destacando-se o que ela evidencia como "jogo teatral" (*Theatre Game*).

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a

³³ Neva Boyd, especialista em jogos recreativos, defende a relação entre jogo e educação social da criança. Ressalta a importância de danças folclóricas e dramatizações, alertando sempre para o valor intrínseco que elas possuem para a educação. Compilou jogos tradicionais de várias culturas e trabalhou também em programas de terapia através do jogo (Ramaldes, 2017).

estimulação que o jogo tem para oferecer é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (Spolin, 2005, p. 4)

Esse sistema de jogos de Viola Spolin é uma das abordagens de aprendizagem teatral que acreditam na capacidade de qualquer pessoa atuar e desenvolver habilidades teatrais (Leite, 2009), ou seja, valoriza o aprendizado e a prática, em contraposição à ideia de que a habilidade de atuação é algo que apenas algumas pessoas têm naturalmente.

Portanto, essa proposta didática e sistemática de Viola Spolin incorporou-se à metodologia do Noigandres, pois permite uma aprendizagem de forma experimental e criativa em um ambiente divertido dos jogos teatrais. Ademais, “devido ao seu vínculo com a pedagogia teatral, sua prática pedagógica não se distancia dos fundamentos das técnicas de interpretação para o ator” (Ramaldes; Camargo, 2017, p. 38), o que se torna mais interessante ainda na pedagogia do grupo pelo fato de fazermos montagens cênicas.

Por fim, embora o Fábio tenha mencionado autores cênicos renomados, como Boal, Spolin, Brecht e Grotowski, a análise apresentada sobre os mesmos ainda é superficial e carece de material concreto para uma reflexão mais aprofundada. É importante destacar que cada um desses autores possui uma abordagem específica para o teatro e que, para utilizá-las de forma efetiva, é necessário compreender suas particularidades e aplicá-las de maneira coerente com as demandas do Grupo Teatral Noigandres.

Nesse sentido, a falta de uma metodologia pronta ou definida pode ser vista como uma oportunidade para a reflexão e a construção de uma pedagogia mais consistente e palpável para o Grupo Teatral Noigandres. Para isso, é necessário que a reflexão seja aprofundada e que sejam realizados pesquisas e estudos mais detalhados sobre os autores mencionados, de forma a construir uma metodologia consistente e eficaz para os objetivos do coletivo.

Percebo que na história prática pedagógica do Grupo Teatral Noigandres temos muitos momentos de abordagem colaborativa e participativa, pois o Fábio sempre abria espaço nas oficinas para convidados ministrarem as atividades. É possível identificar a metodologia de trabalho baseada em uma abordagem experimental, em que diferentes técnicas e práticas são utilizadas para aprimorar a formação dos participantes, conforme verificamos no depoimento de Fábio da Silva abaixo.

[...] Então a gente sempre teve essa coisa de somar. Então olha, a minha amiga como ele falou é de dança, então vinha e dava oficina de corpo. Ah, tem um aluno que canta, tem uma... sabe bem de técnica vocal, então vinha e dava oficina de voz, sabe? Então assim, muito laboratório mesmo como se chama, né? (Silva, 2018 *apud* Noigandres, 2022, 00:05:31).

Embora o texto mencione a palavra “laboratório”, é preferível considerá-lo como algo “experimental”, pois acredito que a primeira palavra pode remeter a cobaias confinadas em ambientes fechados e controlados, mas a proposta é conceber um espaço experimental criativo e livre para interações, vivências e experiências de natureza estética, artística, teatral, sensível, sensorial, sinestésica, afetiva e imagética.

Sendo assim, nota-se a utilização de outras práticas, métodos e técnicas nessa construção proporcionada no convívio destes convidados que proporcionaram, segundo Silva (2018 *apud* Noigandres 2022), vivências em dança, técnica vocal, alongamentos corporais e até atividades plásticas e visuais com pintura.

Essa prática, ao meu ver, indica uma abordagem pedagógica inclusiva e participativa, na qual estudantes, parceiros e a comunidade local têm a oportunidade de contribuir com suas habilidades e experiências para enriquecer as atividades do grupo. Silva (2018 *apud* Noigandres 2022), exemplifica em sua fala a participação da família em determinados momentos para fazer cenários, figurinos, maquiagem, ajudar na bilheteria.

Outro fator encontrado na análise dos depoimentos é a importância da apreciação artística e como os integrantes do Noigandres eram incentivados a assistir espetáculos juntos. O objetivo era não apenas apreciar o trabalho de outros artistas, mas também aprender com eles. O grupo valorizava essa prática e buscava formas de garantir que todos pudessem ter acesso a ela, seja por meio de caronas ou transporte público.

Ao meu ver, o coletivo compreende que a arte não é um produto isolado, mas sim uma parte importante da estrutura cultural, social e artística de uma comunidade. Essa valorização da apreciação artística é fundamental no processo de formação de artistas completos e críticos que não apenas produziam, mas também apreciavam a arte.

Silva (2018 *apud* Noigandres 2022), destaca seu gosto pela participação dos jovens como protagonistas. Ressalta que a maioria dos textos foi construída em colaboração com os jovens, que também contribuíram para a montagem de cenários

e figurinos. Essa abordagem coletiva é enfatizada como uma das vantagens do teatro, que permite trabalhar em conjunto.

Ressalta ainda que os jovens que trabalharam com ele desenvolveram habilidades importantes na área artística e teatral, tais como a direção de peças e a escrita de seus próprios textos. Cita que a construção coletiva que permitiu aos jovens em sua prática teatral é semelhante à que ele experimentou em sua juventude, quando sua professora de teatro permitia que ele e seus colegas escrevessem e dirigissem suas próprias peças. Destaca a utilização do autor Antônio Carlos Gomes da Costa³⁴ no que tange as definições sobre protagonismo juvenil, segundo o autor:

Protagonismo juvenil, como vimos, é a participação do adolescente em atividades que extrapolam o âmbito de seus interesses individuais e familiares e que podem ter como espaço a escola, a vida comunitária (igrejas, clubes, associações) e até mesmo a sociedade em sentido mais amplo, através de campanhas, movimentos e outras formas de mobilização que transcendem os limites de seu entorno sócio-comunitário (Costa, 2006, p.176).

Nesse sentido, existe a ênfase na participação dos jovens no processo criativo, bem como na sua capacitação e desenvolvimento de habilidades. Essa participação ativa dos jovens é um ponto em comum com o conceito de protagonismo juvenil apresentado no parágrafo anterior. O fato de Fábio se orgulhar de seus ex-alunos e de suas realizações na área teatral também sugere que ele valoriza a capacidade dos jovens de contribuir significativamente para o desenvolvimento dos participantes.

Ao ser questionado durante a entrevista sobre seus primeiros contatos com a temática do protagonismo juvenil e formação a respeito, Fábio da Silva (Entrevista, 2022) mencionou que teve sua primeira experiência durante a primeira edição do Festival de Teatro na escola da Fundação Athos Bulcão (FUNDATHOS). Ele participou de oficinas oferecidas para professores/formadores e tinha suporte de um diretor/coordenador que acompanhava o grupo.

³⁴ Antônio Carlos Gomes da Costa (1949-2011) – Pedagogo, educador, escritor e consultor técnico na área das políticas públicas para a infância, juventude e direitos humanos. Pesquisador da área de protagonismo juvenil. Participou do grupo de redação do Estatuto da Criança do Adolescente (ECA). Prestou consultoria para prefeituras, secretarias de Estado, UNICEF, OIT e outras entidades governamentais e não-governamentais, como as fundações Odebrecht, Maurício Sirotsky Sobrinho, Acesita e o Instituto Ayrton Senna. Em 1998, recebeu o prêmio de Direitos Humanos da Presidência da República (Costa, 2006).

Fábio destacou que sua participação no Festival de Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão foi produtiva tanto para sua carreira profissional quanto para a formação dos integrantes, uma vez que ele repassava o que aprendia nas oficinas. Esse festival foi também um divisor de águas na minha vida e será melhor detalhado no próximo capítulo.

A experiência adquirida com a participação em algumas edições desse festival estudantil da FUNDATHOS ressalta a importância do incentivo e valorização de programas e oficinas de teatro que ofereçam oportunidades para jovens artistas experimentarem, colaborarem, interagirem e compartilhem suas criações artísticas e cênicas.

Destaco também como fator constituinte das bases pedagógicas e metodológicas do Noigandres a interação entre educador e educando na construção de uma relação dialógica. Fábio da Silva (Entrevista, 2022) enfatiza a importância de estar próximo dos alunos, atento às suas dificuldades e conquistas, participando ativamente do processo e crescimento dos jovens, que em sua maioria encontram-se na fase da adolescência. Essa postura do educador demonstra um compromisso com o desenvolvimento integral dos participantes.

No diálogo entre os jovens atores na entrevista concedida a Bernardes (2021), percebe-se que a convivência é pautada pela amizade e democracia, na qual cada um tem a oportunidade de expressar sua opinião. Eles destacam a importância de dialogar e resolver conflitos de forma coletiva, o que demonstra um ambiente de confiança e respeito mútuo. Fábio reforça essa ideia, afirmando que o teatro está formando pessoas melhores e aproximando as pessoas em uma cidade que, muitas vezes, tem a fama de ser distante e individualista.

No seu depoimento, Silva (2018 *apud* Noigandres, 2022) ressalta a relação familiar que tem com os estudantes participantes do Noigandres e reforça a ideia de que a relação entre educador e educando pode ultrapassar sadiamente os limites da sala de aula ou do ambiente teatral. Ele inclusive menciona o orgulho em ser padrinho de casamento de alguns alunos e até avô de outros, o que demonstra a importância da convivência e do vínculo afetivo nessa relação com os estudantes.

A interação entre o arte-educador e os participantes no contexto do Grupo Teatral Noigandres evidencia a importância da construção de um ambiente de confiança e respeito mútuo. A postura do Fábio em estar próximo dos alunos e participar ativamente do processo de crescimento dos jovens foi e é fundamental para

criar uma relação de confiança e vínculo afetivo que vai além do ambiente teatral. O diálogo entre os jovens atores e a postura democrática também demonstram que a construção do coletivo teatral é um processo que valoriza a opinião de todos.

2.5 Significado do grupo na trajetória dos ex-integrantes

Imagem 27 – Algumas gerações de pessoas que já passaram pelo Grupo Teatral Noigandres.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres (1999 a 2022).

Conforme podemos observar na imagem 27, o Grupo Teatral Noigandres tem formado, ao longo de sua história, gerações de estudantes da rede pública de ensino

do Distrito Federal, bem como pessoas da comunidade local, geralmente jovens, adolescentes, estudantes universitários, profissionais da área de educação, arte e cultura. Nada melhor do que buscar um pouco dos relatos e lembranças de suas vivências, memórias e histórias dentro do coletivo.

O tópico anterior abordou a construção pedagógica e metodológica do Grupo Teatral Noigandres, com foco nos depoimentos e entrevistas do seu idealizador, Fábio da Silva e na minha trajetória enquanto estudante participante. Entretanto, a fim de evitar uma visão restrita da história, realizei uma entrevista com perguntas abertas e fechadas, por meio de formulário Google, aplicadas a integrantes e ex-integrantes participantes.

No primeiro semestre de 2022, foi realizada uma entrevista com 17 integrantes de diferentes gerações que fizeram parte do coletivo teatral e autorizaram que seu nome fosse divulgado na pesquisa. Neste momento, porém, irei analisar somente os ex-integrantes que atuaram no período de 1999 a 2012 (11 pessoas). Os demais membros, que ingressaram no grupo a partir de 2018, serão abordados no próximo capítulo.

O objetivo dessa análise era saber sobre aspectos positivos e negativos do mesmo, formas de ingresso, motivação para participar das oficinas, processo e construção das produções artísticas, relevância do coletivo na vida do participante, avaliação da participação, continuidade no ramo cultural e artístico após saída do coletivo, promoção do protagonismo juvenil e relações entre os sujeitos participantes do coletivo.

Apesar de todos os objetivos supracitados terem sua relevância na análise geral do conteúdo optei por dividir as entrevistas em unidades de registro por temas como:

- Pontos positivos e negativos do grupo;
- Motivação para participar das oficinas de teatro na escola e a forma de entrada no Grupo Teatral Noigandres;
- Descrição do processo na montagem das produções artísticas;
- Importância do coletivo na vida do entrevistado, mudanças ocorridas após sua participação nas atividades e atuação na área artística/cultural por conta das suas experiências vividas;
- Autoavaliação da participação no coletivo;

- Desenvolvimento pessoal: o grupo ofereceu atividades que trabalharam a autoestima, a ajuda, o protagonismo, o talento, o estímulo do outro;
- Socialização: o grupo propiciou a interação, o trabalho em equipe, a inclusão social, a diversidade, as trocas de experiências, a união, a amizade, a dedicação, a ajuda mútua;
- Energia do grupo e diversão: o grupo tinha uma energia positiva e momentos de alegria, diversão e entretenimento;
- Envolvimento escolar: o grupo teve envolvimento escolar e professor/diretor solícito;
- Segurança: o grupo proporcionou segurança;
- Oficinas: o grupo oportunizou oficinas com engajamento e proposta sólida.

Com base nos elementos supracitados, é possível observar que há uma variedade de benefícios percebidos pelos ex-integrantes participantes das atividades e oficinas do Grupo Teatral Noigandres, que vão desde oportunidades de desenvolvimento pessoal e profissional até a promoção da inclusão social e diversidade.

Dentre os aspectos positivos encontrados, percebe-se a gratuidade das atividades oferecidas aos participantes, o que permitiu que um número maior de pessoas tivesse acesso à formação artística e teatral. Relataram que o contato com profissionais de teatro foi uma oportunidade valiosa para seu desenvolvimento pessoal e para a troca de experiências com pessoas talentosas, que tinham uma energia positiva em grupo e dedicação ao trabalho em equipe.

Além disso, a socialização e união dentro do coletivo foram destacadas como aspectos positivos, juntamente com a alegria e diversão proporcionadas pelas atividades. A inclusão social e o engajamento também foram valorizados, permitindo que os participantes se sentissem seguros e aumentassem a autoestima. As amizades formadas dentro do grupo foram vistas como um aspecto importante, juntamente com a ajuda mútua e a interação social.

Outro aspecto positivo mencionado pelos entrevistados foi o zelo do professor/diretor, que contribuiu para o sucesso dos participantes. A ajuda mútua e a interação social também foram destacadas como pontos importantes do Grupo Teatral Noigandres.

Por fim, com base nessas informações e mesmo considerando que alguns entrevistados não responderam a essa pergunta, percebe-se que o Grupo Teatral Noigandres ofereceu um ambiente favorável para o desenvolvimento pessoal, social e profissional dos participantes, promovendo também o protagonismo, a inclusão social e a diversão.

Figura 5 – Palavras, expressões e inferências sobre os pontos negativos dos entrevistados.



Fonte: Nuvem de palavras criada pelo autor no site <https://wordart.com/> (2023).

Para a análise dos pontos negativos citados pelos ex-integrantes entrevistados, utilizei a mesma metodologia de análise das palavras, expressões e interpretação do conteúdo dos pontos positivos. Sendo assim, apresento algumas possíveis categorias temáticas:

- Falta de recursos, estrutura e suporte da escola: o grupo não contava com recursos, estrutura, investimento e, em alguns momentos, faltou apoio da escola para desenvolver as atividades;

- Rotatividade e popularidade: a rotatividade de estudantes participantes era muito grande e alguns entravam no grupo em busca de popularidade na escola;
- Indisciplina, impontualidade e desorganização: o grupo enfrentou dificuldades com relação à disciplina, pontualidade e organização;
- Críticas não construtivas e impaciência: ocorreram momentos de impaciência de alguns participantes e as críticas nem sempre eram construtivas;
- Conflitos pessoais e tabus: este tópico se refere aos conflitos pessoais e tabus enfrentados pelos adolescentes em relação aos temas abordados nas atividades do grupo;
- Divulgação e participação masculina: o grupo não era tão divulgado, só sabia dele quem estava em contato com o diretor ou com a escola, e poucas pessoas do gênero masculino participavam.

Nota-se que, na visão dos entrevistados, os pontos negativos mais destacados estão relacionados à falta de estrutura, investimento e, em alguns momentos, falta de apoio da própria escola no desenvolvimento das atividades do Grupo Teatral Noigandres. A rotatividade de estudantes era muito grande e alguns participantes entravam nas oficinas buscando ter popularidade na escola.

A indisciplina, impontualidade e desorganização eram outros problemas enfrentados nas atividades propostas. A impaciência de alguns e as críticas nem sempre construtivas também dificultavam o trabalho e a interação do grupo. Contudo, não ficou claro aqui quem era impaciente ou quem fazia as críticas, se eram os próprios estudantes participantes ou o educador que mediava o processo. Porém, vale ressaltar que os adolescentes tinham muitos conflitos pessoais e tabus por conta dos temas que eram abordados, o que exigia um trabalho cuidadoso por parte do educador/diretor.

Além disso, a falta de divulgação também era um ponto negativo, uma vez que poucas pessoas sabiam da existência do Noigandres e só sabia dele quem estava em contato com o diretor ou com a escola. Isso também contribuía para a baixa participação de alunos e para a indisponibilidade de mais lugares para apresentações e divulgação.

Em resumo, a análise revela que o Grupo Teatral Noigandres enfrentou diversos desafios em relação à estrutura, recursos, alta rotatividade de participantes, indisciplina e falta de divulgação. É interessante notar que um dos participantes não observou pontos negativos, o que sugere que as experiências podem variar de acordo com o indivíduo e suas vivências.

É importante salientar que as análises apresentadas são baseadas nas impressões e percepções individuais dos estudantes acerca dos pontos positivos e negativos experimentados durante sua trajetória como participantes. É relevante observar que essas percepções podem variar consideravelmente entre os entrevistados. Apesar de cada membro do coletivo ter presenciado momentos únicos, nem todos concordam em relação aos aspectos positivos e negativos. Alguns optaram por não responder ou não indicaram pontos tanto positivos quanto negativos.

Vimos anteriormente que a gratuidade das atividades pode ser um fator positivo e motivador para a inscrição nas oficinas. Veremos agora se as formas de ingresso também influenciaram na participação dos entrevistados nas atividades do Grupo Teatral Noigandres.

Tabela 3 – Formas de entrada no grupo.

DEPOIMENTO	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
Por convite de um colega da escola, Ricardo Holanda.	Rafaella Oliveira Panceri
Fui convidado a participar de uma audição para substituir um integrante que havia saído do grupo.	Vinícius Teixeira Viana
Fiz um teste.	Anna Karollina Mendonça Novaes
Na época da escola tive interesse em querer participar.	Rafaella Kalil de Santana
Convite do diretor na época.	Fernanda Barbosa Adão
Estive em contato com Fábio Silva e pedi para entrar no grupo.	Ludmilla Valadares de Souza
Por optar artes cênicas como disciplina escolar no ensino médio.	Angelina Ferreira Rocha
Por meio do meu pai.	Sidney Moreira da Silva

O prof. Fábio me conhecia tanto pela minha participação no outro grupo de teatro, como também morava no mesmo prédio dessa minha amiga que estava no grupo comigo. Entre 2003 e 2004, com a saída de alguns membros do Noigandres e por acompanharmos os ensaios do grupo, ele fez o convite para participar da peça “Quem construiu Brasília” e assim fiz parte do elenco do grupo nessa época até minha saída da escola, em 2004.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
Através de convite do professor Fábio.	Kika Sena do Nascimento
A convite de amigos que já faziam parte do grupo.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023)

A motivação dos entrevistados em participar do Grupo Teatral Noigandres foi influenciada por vários fatores. Alguns entrevistados foram motivados pelo convite de colegas da escola ou pelo diretor, enquanto outros demonstraram interesse em participar e pediram para entrar nas oficinas.

Esses diferentes caminhos de entrada sugerem que a motivação dos entrevistados em participar do Grupo Teatral Noigandres foi influenciada tanto por fatores externos (como convites) quanto por fatores internos (como interesse pessoal). Além disso, é importante notar que a maioria das formas de entrada no coletivo envolveu algum tipo de convite, contato prévio com membros ou com o professor Fábio. Isso sugere que as redes de relacionamento tiveram um papel fundamental na adesão de novos membros no Grupo Teatral Noigandres.

Alguns participantes demonstraram interesse em fazer parte das oficinas de teatro, mesmo sem terem sido convidados diretamente. Por exemplo, uma resposta destaca que optou por artes cênicas como disciplina escolar no ensino médio, enquanto outra resposta indica que em contato com Fábio Silva pediu para entrar no grupo. Isso sugere que as oficinas eram vistas como uma oportunidade para explorar interesses pessoais e desenvolver habilidades artísticas.

Além disso, também é possível notar uma alta rotatividade dos participantes, como mencionado em outras respostas que apontam para a saída de membros do coletivo. Devido a isso surgiram participantes que ingressaram por meio de audições, como a resposta que menciona ter sido convidado para participar de uma audição para substituir um integrante que havia saído.

Gostaria de acrescentar aqui também um aspecto motivador interessante que não foi mencionado na entrevista e que aparece no vídeo documentário de Noigandres (2022). Nele, é evidente a oportunidade que Ághata e Rayane tiveram de assistir às duas peças do grupo. Essa experiência as motivou a acompanhar o crescimento do coletivo e posteriormente as levou a entrar para o elenco, conforme citado abaixo:

[...] É, realmente foi uma experiência muito boa, porque a gente foi prestigiar os nossos amigos. E a gente não imaginava que um dia a gente poderia fazer parte do grupo. E é muito bom poder ver o crescimento do grupo e agora poder fazer história junto com o grupo (Rayane, 2019 *apud* Noigandres, 2022, 00:06:02).

Dessa forma, destaco que a oportunidade de apreciar e acompanhar os espetáculos teatrais do Noigandres, com as conexões pessoais estabelecidas com integrantes do elenco, foi um elemento motivador que despertou em Ághata e Rayane um interesse ainda maior em fazer parte do elenco.

Realizo uma análise sobre o processo de construção das obras teatrais nas montagens dos espetáculos do Grupo Teatral Noigandres. Além disso, apresento um recorte dos trechos referentes à categoria temática na entrevista, conforme demonstrado na tabela a seguir.

Tabela 4 – Processo de construção das produções estéticas/artísticas do grupo.

DEPOIMENTO	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
Em cada ensaio, o professor promovia dinâmicas ligadas à voz, corporeidade, dicção, musicalidade, expressividade em geral. Aos poucos, cada aluno ia se desenvolvendo sozinho e depois surgia um espetáculo específico para ensaiar. Aí se iniciava a divisão de papéis e tarefas. Todos ajudavam como podiam em montagem de cenários, figurino, maquiagem, etc.	Rafaella Oliveira Panceri
O professor fundador, Fábio da Silva, sempre propunha a discussão a respeito do que queríamos falar, criar. A partir disso, colocávamos as ideias em debate e criávamos cenas e o texto.	Vinícius Teixeira Viana
Era tudo muito simples, feito pelos atores.	Anna Karollina Mendonça Novaes
O professor na época teve a ideia da peça e buscou informações para compor o conteúdo e a	Rafaella Kalil de Santana

construção e vida do personagem foi de comum acordo com cada participante.	
O diretor fazia um encontro de construção, depois cada um ficava com uma parte na revisão ou criação de texto, dividíamos tarefas de atuação (incluindo laboratórios), produção, iluminação, cenário, cenografia e sonoplastia, ensaiávamos até o grupo se sentir seguro minimamente e depois a gente fazia ensaios gerais com toda a produção pronta para a apresentação.	Fernanda Barbosa Adão
Montávamos junto com o grupo, escolhíamos o figurino. Foi algo simples. Também fazíamos a nossa maquiagem.	Ludmilla Valadares de Souza
Me recordo de oficinas e trabalhos para respiração é desenvolvimento corporal, como encontros para leitura dos textos.	Angelina Ferreira Rocha
Era bem trabalhado na questão da habilidade dos participantes e o papel que dava pra trabalhar ao máximo essa habilidade	Sidney Moreira da Silva
Pelo que me recordo, os ensaios eram um momento de muita seriedade e o prof. Fábio nos cobrava disciplina, pois como éramos jovens entre 15 e 18 anos nos desconcentrávamos fácil. No entanto, era também um momento de aprendizagem descontraída pois tínhamos um professor de história nos acompanhado e nos ensinando sobre a história de Brasília, curiosidades e obras sobre a cidade.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
Deixou em branco.	Kika Sena do Nascimento
As produções eram feitas pelos próprios alunos e participantes do grupo, através de momentos de criação coletiva.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023)

Ao analisar os depoimentos acerca do processo de criação e desenvolvimento das ideias para as produções artísticas, é possível constatar a existência de discussões a respeito da temática das produções e abertura para a colaboração dos participantes na criação das cenas e do texto. Além disso, foi mencionado o trabalho realizado pelo Fábio da Silva, na busca de informações para compor o conteúdo das produções.

Conforme observado nas falas, em cada ensaio, o arte-educador promovia dinâmicas que envolviam voz, respiração, corporeidade, dicção, musicalidade e expressividade em geral. Os objetivos dessas dinâmicas eram desenvolver a

habilidade dos participantes na atuação e no desempenho de tarefas relacionadas à produção das peças, como montagem de cenários, figurino, maquiagem, entre outras. A partir dessas propostas, os alunos desenvolviam habilidades individuais que eram posteriormente aproveitadas na montagem das produções artísticas.

Observa-se que o processo de montagem das produções era simples, feito pelos próprios participantes. Esse processo envolvia a criação coletiva e a divisão de tarefas, com ensaios realizados até que o coletivo se sentisse seguro para apresentar a peça. Além disso, havia um foco em explorar as habilidades dos participantes e em como usar o papel de cada um para potencializa-las ao máximo nas atividades propostas.

Os ensaios eram momentos de muita seriedade, com cobrança de disciplina por parte do professor Fábio. No entanto, também havia aprendizagem descontraída, com o acompanhamento de um professor de história que ensinava sobre a história de Brasília, curiosidades e obras sobre a cidade. Neste caso, tratava-se do processo do espetáculo “Quem Construiu Brasília”.

Por fim, percebo a partir dos depoimentos que o processo e a construção das produções do coletivo eram colaborativos e envolviam os participantes numa construção coletiva das ideias e da produção. O mediador das atividades valorizava a aptidão dos participantes e buscava promover momentos de aprendizagem descontraída, mas também de seriedade e disciplina nos ensaios. Os participantes desempenhavam diversas funções, desde a criação de cenas e textos até a montagem de cenários, figurinos e maquiagem, contribuindo para a produção final dos espetáculos.

Analiso também os depoimentos dos ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres com o objetivo de compreender a relevância do coletivo em suas vidas, e, em alguns casos, como contribuíram para a escolha profissional de atuar em ramos culturais e artísticos após a participação nas atividades. Para tanto, utilizei o mesmo método aplicado anteriormente, que consistiu em selecionar os trechos das entrevistas que se referiam especificamente a essa categoria temática e os inseri na tabela abaixo.

Tabela 5 – A importância e impacto do Grupo Teatral Noigandres na vida e carreira artística de seus ex-integrantes.

Importância do grupo na vida do entrevistado e mudanças após sua participação	Atua em ramos culturais e artísticos por conta das experiências no grupo	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
DEPOIMENTO	DEPOIMENTO	
O grupo foi um divisor de águas nesta etapa da minha vida, há 9 anos. Enquanto passava por dificuldades de relacionamento em casa e na escola, tinha ali um refúgio onde podia me expressar. Entendi como funciona o mercado de artes cênicas no DF, como é viver disso e carrego cada oficina e cada aula na memória.	Não.	Rafaella Oliveira Panceri
O grupo fez eu me descobrir como pessoa, como jovem em uma fase tão complicada que é a adolescência. A sensação de pertencimento acabou com uma série de inseguranças que eu tinha na época. Após o ensino médio eu resolvi cursar artes cênicas na faculdade e hoje sou professor.	Sou professor de artes cênicas e também trabalho com oficinas de teatro nas escolas que leciono.	Vinícius Teixeira Viana
Eu me tornei mais autoconfiante.	Não.	Anna Karollina Mendonça Novaes
Sou uma pessoa tímida e consegui trabalhar um pouco essa questão.	Não.	Rafaella Kalil de Santana
Eu me vi como pessoa, parei de ter vergonha de ser e hoje sou muito segura ao falar em público, trabalhar em grupo por conta de todo esse aprendizado.	Sim, Políticas públicas culturais, cinema, maquiagem, poesia e educação.	Fernanda Barbosa Adão
Foi importante para conhecer outras habilidades em mim e desenvolvi mais no palco cantando.	Não exatamente por causa do grupo Noigandres, mas continuo atuando artisticamente também com o fortalecimento do teatro.	Ludmilla Valadares de Souza
O grupo me deu segurança para falar em público, além de uma desenvoltura para isso.	Não.	Angelina Ferreira Rocha

Me ajudou na interação com as pessoas.	Hoje não.	Sidney Moreira da Silva
Eu era muito tímida na adolescência e poder trabalhar esse aspecto em um palco foi muito interessante. Além de ter sido uma ótima experiência e uma boa lembrança da época escolar.	Não.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
O grupo fortaleceu a minha formação enquanto artista da cena; me estimulou a ingressar na graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília; e contribuiu para o meu desejo de seguir carreira como atriz.	Sim, sou formada em Licenciatura em Artes Cênicas e atualmente estudo mestrado em Teoria e Prática das Artes Cênicas na Universidade Federal do Acre, além de trabalhar com cenografia, iluminação e direção teatral.	Kika Sena do Nascimento
O grupo me colocou em contato direto com o teatro e conceitos importantes como o Teatro do Oprimido e contato com o público. Foi importante na minha formação como ser humano e me fez ver o valor ímpar de propostas teatrais ofertadas para a comunidade.	Sim, sou músico e pude, inclusive, tocar na peça que apresentei em 2012, sinto que participar do grupo me incentivou a continuar como músico na época.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023).

Considerando a importância do coletivo e os impactos na vida dos entrevistados após a participação em suas atividades e oficinas, é possível observar que o coletivo teatral Noigandres foi um divisor de águas na vida de muitos deles. Em determinados momentos de suas trajetórias, eles enfrentaram dificuldades como conflitos internos, problemas em casa ou na escola e encontraram nas oficinas um refúgio onde podiam se expressar livremente.

A participação nas atividades também contribuiu para o desenvolvimento pessoal e artístico dos entrevistados. Alguns se descobriram como pessoa e encontraram um senso de pertencimento que acabou com a insegurança que tinham na época. Outros se tornaram mais autoconfiantes, trabalharam a timidez e adquiriram desenvoltura para falar em público e trabalhar em equipe.

É possível verificar que a maioria dos ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres não atua em ramos culturais e artísticos diretamente por conta das experiências vividas. No entanto, 5 dos 11 entrevistados afirmam atuar em áreas relacionadas à cultura e às artes. Vale ressaltar também que, mesmo aqueles que não atuam diretamente na área cultural, afirmaram que a experiência foi importante e marcante para suas vidas.

Dentre esses, um é professor de artes cênicas e trabalha com oficinas de teatro nas escolas em que leciona; outra atua em políticas públicas culturais, cinema, maquiagem, poesia e educação; outra continua atuando artisticamente com o fortalecimento do teatro; outra é formada em Licenciatura em Artes Cênicas e atualmente estuda mestrado em Teoria e Prática das Artes Cênicas na Universidade Federal do Acre, além de trabalhar com cenografia, iluminação e direção teatral; e outro é músico e afirma que participar das atividades o incentivou a carreira profissional na época.

Assim sendo, a participação nas atividades teve um impacto profissional em suas vidas. Alguns entrevistados foram estimulados a seguir carreira no campo das artes, ingressando em cursos de graduação na área e tornando-se professores, atrizes e artistas. Eles destacam ainda que foi importante o contato direto com o teatro e conceitos como o teatro do oprimido, contribuindo para sua formação como seres humanos e para a valorização das propostas teatrais oferecidas à comunidade.

Por fim, podemos concluir que a participação no grupo teve um impacto significativo na vida dos entrevistados, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional, ajudando-os a superar dificuldades, descobrir habilidades e desenvolver competências importantes para o seu crescimento como indivíduos e artistas.

Seguindo, busco compreender como os ex-integrantes avaliam sua participação, refletindo sobre suas experiências no coletivo, contribuição individual e avaliação de suas habilidades e limitações no contexto do grupo. Para isso, recorri à tabela abaixo, na qual condensei as informações de análise.

Tabela 6 – Autoavaliação dos ex-integrantes em relação a sua participação nas atividades do grupo.

DEPOIMENTO	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
Breve. Poderia ter ficado mais tempo e ajudado muito mais. Mas como adolescente, dependente dos pais e recém ingressa no curso de	Rafaella Oliveira Panceri

comunicação social, acabei por não dar continuidade a minha participação.	
Acredito que eu tenha aprendido e contribuído bastante com o grupo. Entrei no grupo no último ano do ensino fundamental e permaneci até o período da faculdade. Por motivos profissionais precisei me afastar, mas já dei algumas oficinas no grupo ao longo dos anos.	Vinícius Teixeira Viana
Boa.	Anna Karollina Mendonça Novaes
Ah sempre pode melhorar né RS... Mas gostei!	Rafaella Kalil de Santana
Excelente, aprendi toda a cadeia produtiva de artes cênicas neste contexto.	Fernanda Barbosa Adão
Foi um tempo curto, mas dediquei por amor aos trabalhos.	Ludmilla Valadares de Souza
Sútil, sem grande ações.	Angelina Ferreira Rocha
nota 10.	Sidney Moreira da Silva
Foi uma experiência muito rica para a época escolar. O conteúdo que foi aprendido durante a preparação do espetáculo, a autonomia e a responsabilidade que era preciso para ir aos ensaios, apresentações, organizar o figurino entre outras atividades que aprendemos. Também me recordo que foi nesse período que conheci o trabalho do poeta Nicolas Behr e assim tive contato com o cenário cultural brasileiro.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
Deixou em branco.	Kika Sena do Nascimento
Acredito que foi positiva, me engajei bastante na época e tenho lembranças positivas das peças.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023).

A partir da análise dos depoimentos dos ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres, é possível constatar que alguns deles demonstram arrependimento por não terem permanecido por mais tempo e contribuído ainda mais. Tal fato se deve, em grande parte, à entrada desses indivíduos no ensino superior e no mercado de trabalho.

Apesar disso, é importante destacar que o grupo teve uma avaliação significativa, uma vez que afirmaram ter aprendido muito e contribuído. Além disso, um deles permaneceu por vários anos e até ministrou oficinas posteriormente, o que demonstra a relevância e o impacto que o coletivo teatral teve em sua vida.

Os entrevistados avaliaram sua participação como "boa", "sutil" e "excelente", reconhecendo, em alguns casos, que sempre há espaço para melhorias. No entanto, eles gostaram da experiência. De forma geral, avaliam como positivo seu aprendizado sobre a cadeia produtiva das artes cênicas, o trabalho de preparação do espetáculo, a autonomia e a responsabilidade necessárias para comparecer aos ensaios e apresentações, além da organização do figurino e do acesso ao trabalho de artistas locais do cenário cultural brasileiro.

Em geral, apesar de um dos ex-integrantes ter deixado em branco sua avaliação, os depoimentos indicam que a participação destes no Noigandres foi vista como uma experiência positiva, rica em aprendizados e contribuições. Os ex-integrantes demonstraram valorizar a oportunidade de participar das oficinas, destacando experiências ricas e lembranças positivas das vivências.

Nesse sentido, nota-se que a experiência no Noigandres foi enriquecedora para muitos ex-integrantes, que destacaram a aprendizagem adquirida. Entretanto, o ingresso no ensino superior e no mercado de trabalho acabou por forçar alguns ex-integrantes a não permanecerem no grupo por mais tempo.

Com o objetivo de verificar as ações relacionadas ao protagonismo juvenil e estudantil desenvolvidas no grupo, analiso as considerações dos entrevistados sobre o tema, seus principais aspectos e os fatores que impediram sua efetivação. Os depoimentos estão apresentados na tabela abaixo, levando em consideração o recorte das respostas dos entrevistados.

Tabela 7 – Depoimento dos ex-integrantes sobre a promoção do protagonismo juvenil.

DEPOIMENTO	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
Sim. Senti que eu e meus colegas tínhamos um espaço seguro e de qualidade para desenvolver nossas habilidades e trabalhar nossas aptidões. Isso sem dúvidas influencia até hoje na profissional e no ser humano que sou hoje. Como adolescente, me sentia mais segura, mais líder e mais integrada aos colegas.	Rafaella Oliveira Panceri
O grupo foi o principal responsável pelo meu desenvolvimento como estudante, como jovem e como um ser que buscava seu espaço no mundo. Me lembro sempre com muita nostalgia do que considero ser a fase mais feliz da minha vida.	Vinícius Teixeira Viana
Não sei dizer.	Anna Karollina Mendonça Novaes

Sim. A interação e respeito com o próximo.	Rafaella Kalil de Santana
Sim. Elenco 100% jovem e originário do ambiente escolar.	Fernanda Barbosa Adão
Sim. Os jovens sempre se mostravam mais ativos e de iniciativa na comunidade em geral e na escola.	Ludmilla Valadares de Souza
Promoveu com o engajamento do jovem com as temáticas escolares, este é o principal aspecto, em minha opinião.	Angelina Ferreira Rocha
Deixou em branco.	Sidney Moreira da Silva
Sim, a produção era coletiva então as responsabilidades eram divididas entre todos nós. Não era uma relação na qual o professor apenas mandava e nós obedecíamos. Além das tarefas que nos eram demandadas (como figurino, agendar auditório, fazer a divulgação, entre outros), fazíamos sugestões e havia um espaço de troca que o prof. Fábio fazia questão de manter. Além disso, me recordo que o professor estimulava os alunos que já estavam na faculdade e ainda participavam do grupo a trabalhar juntamente com ele na direção do grupo.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
Sim! Esse era um dos principais focos! Trabalhávamos com teatro político e uma das principais características era a participação de adolescentes no grupo.	Kika Sena do Nascimento
Sim, sinto que o grupo fortaleceu aspectos de auto estima, escolhas e responsabilidade através do teatro. Vejo que foi importante pra mim e para os meus colegas adolescentes que participaram do grupo comigo à época.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023).

A partir dos depoimentos apresentados, foi possível identificar que a maioria dos entrevistados acredita que o coletivo teatral promoveu o protagonismo juvenil. De acordo com uma ex-integrante, proporcionou um espaço seguro e de qualidade para desenvolver habilidades e trabalhar aptidões, o que influenciou na sua vida profissional e pessoal até os dias atuais. Outro participante afirmou que foi fundamental para o seu desenvolvimento como estudante, jovem e indivíduo que buscava seu lugar no mundo.

Uma das entrevistadas explicou que o grupo estimulou a participação ativa dos jovens na comunidade em geral e na escola. Além disso, outra ex-integrante destacou que o coletivo trabalhava com teatro político e que tinha como uma das principais

características a participação de adolescentes. No entanto, houve uma resposta em branco e outra que afirmou não saber se promoveu o protagonismo dos estudantes.

Além disso, o grupo promoveu a produção coletiva e a troca de sugestões, o que demonstra uma relação de colaboração entre os integrantes e pode ser considerado um aspecto importante para o desenvolvimento do protagonismo juvenil.

Desse modo os aspectos que contribuíram para o crescimento dos jovens incluem a interação e respeito com o próximo, jovens mais ativos e de iniciativa, engajamento do jovem com as temáticas escolares, produção coletiva com responsabilidades divididas entre todos os integrantes, espaço de troca e sugestões e estímulo aos alunos que já estavam na faculdade para trabalhar juntamente com o professor na direção. Todos esses aspectos contribuíram para o desenvolvimento dos jovens como estudantes, líderes e indivíduos em busca de seu espaço no mundo.

Ainda que não tenham sido identificados elementos que claramente apontem o que faltou para que o grupo promovesse o protagonismo juvenil de maneira mais efetiva, é possível inferir que as oficinas oferecidas permitiram aos estudantes terem voz ativa e que houve incentivo à participação, cooperação e autonomia dos mesmos.

Um ponto fundamental para o desenvolvimento e continuidade das atividades do Grupo Teatral Noigandres ao longo de todos os anos de existência foi a boa convivência entre os participantes das atividades. Sendo assim, analiso aqui também como os ex-integrantes viram essa relação entre educadores/diretores e estudantes/participantes. Para isso, condensei os seguintes depoimentos:

Tabela 8 – Depoimento dos ex-integrantes sobre a promoção do protagonismo juvenil.

DEPOIMENTO	EX-INTEGRANTE DO GRUPO
A relação era fluida, não hierárquica, exceto pelo diretor do grupo, e o clima era colaborativo.	Rafaella Oliveira Panceri
O diretor/educador sempre foi muito aberto a ouvir as nossas sugestões e propor ações para que elas se concretizassem. Como muitos alunos não tinham a presença paterna, ele foi como um pai para vários de nós.	Vinícius Teixeira Viana
Era muito boa.	Anna Karollina Mendonça Novaes
Muito boa! O diálogo é o caminho para lidar com o grupo.	Rafaella Kalil de Santana
Os professores envolvidos se doam com um objetivo muito maior que salário, mas sim, com o	Fernanda Barbosa Adão

objetivo de fomentar a arte. E os alunos neste caso, se encontram em suas identidades para fazer algo que gosta, mesmo que muitas vezes a família não concorde, o grupo acaba se tornando um espaço de acolhimento e esperança.	
Muito boa, todos se ajudavam.	Ludmilla Valadares de Souza
Tranquila, com consideração na fala um do outro.	Angelina Ferreira Rocha
Uma grande família	Sidney Moreira da Silva
Na época que participei era uma boa convivência entre todos. Havia uma relação de respeito entre os alunos, pois quando o prof. Fábio não podia participar e deixava o comando dos ensaios sob a responsabilidade dos membros mais antigos, os ensaios aconteciam normalmente e professor parecia ter uma relação de confiança no trabalho dos mesmos.	Gabriela Fernanda Ribeiro Rodrigues
De forma horizontal. Embora tivéssemos as orientações dos participantes mais antigos do grupo, éramos motivados a ocupar do diversos lugares de criação cênica.	Kika Sena do Nascimento
A relação é bem direta e horizontal, não sentia que havia uma hierarquia pesada e negativa, pelo contrário, os estudantes tinham uma boa relação com os diretores e podiam discutir os aspectos das peças de maneira fluida e direta.	Patrick Maciel Gomes

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com os ex-integrantes do Grupo Teatral Noigandres (2023).

A análise de conteúdo das respostas acima revela que houve, em geral, uma relação positiva, colaborativa e horizontal entre os participantes. O clima relatado era de respeito mútuo e diálogo aberto, no qual o educador/diretor estava disposto a ouvir as sugestões dos alunos e a propor ações para que elas se concretizassem.

Existem depoimentos de que, mesmo na ausência do educador, os ensaios ocorriam normalmente. Isso indica uma relação de confiança entre o professor e os integrantes mais antigos do grupo. Desta forma, os entrevistados destacam o comprometimento dos professores envolvidos em fomentar a arte independentemente de salário. Isso revela um envolvimento voluntário e social no engajamento das atividades que vai além das questões financeiras.

Os estudantes/participantes encontravam no coletivo teatral um espaço de acolhimento e esperança, mesmo quando suas famílias não concordavam com a escolha de participar das atividades. Além disso, há relato de que o diretor do grupo

assumiu um papel paterno para muitos alunos que não tinham a presença do pai em suas vidas.

Em uma das entrevistas, afirma-se que a relação era fluida e não hierárquica, exceto pelo diretor do grupo. Isso sugere que, de forma geral, a comunicação entre os estudantes/participantes era fácil e aberta. No entanto, o fato de o diretor ser a única exceção pode indicar que a figura hierárquica representava uma estrutura rígida de poder autoritária ou apenas exercia um papel de liderança mais definido. Outro entrevistado reforça a tese da segunda opção ao afirmar que não sentia a presença de uma hierarquia pesada e negativa.

Contudo, a análise de conteúdo das respostas dos entrevistados indica que a relação entre os educadores/diretores e estudantes/participantes das atividades era positiva, colaborativa, harmônica e equânime. Isso permitiu aos ex-integrantes se desenvolverem, se sentirem acolhidos e incentivados a continuar frequentando as atividades.

Por fim, finalizo aqui minha análise a respeito da importância do coletivo teatral Noigandres na vida dos ex-integrantes participantes da primeira parte de atividades do Grupo (1999 - 2012). Foram inseridos apenas os tópicos mais relevantes das entrevistas para os objetivos da pesquisa. Contudo, os entrevistados que trazem uma avaliação do momento em que estive efetivamente como diretor aparecerão no próximo capítulo, onde reflito sobre a construção da minha práxis docente.

3 UMA PRÁXIS DOCENTE CÊNICA EM CONSTRUÇÃO

Antes de adentrar nas reflexões a serem encontradas neste capítulo, faz-se necessário apresentar uma noção da “práxis” adotada na minha abordagem educacional e didático-metodológica cênica que está em construção. Para isto, recorro à seguinte citação de Freire (2020, p. 167):

[...] os homens são seres da práxis. São seres do quefazer, diferentes, por isto mesmo, dos animais, seres do puro fazer. Os animais não “admiram” o mundo. Imergem nele. Os homens, pelo contrário, como seres do quefazer, “emergem” dele e, objetivando-o, podem conhecê-lo e transformá-lo com seu trabalho. [...] Mas, se os homens são seres do quefazer é exatamente porque seu fazer é ação e reflexão. É práxis. É transformação do mundo. E, na razão mesma em que o quefazer é práxis, todo fazer do quefazer tem de ter uma teoria que necessariamente o ilumine. O quefazer é teoria e prática. É reflexão e ação.

O trecho acima discute a condição dos seres humanos como sujeitos que agem e refletem sobre suas próprias ações, diferentemente de alguns animais que agem sem reflexão. Essa capacidade reflexiva possibilita a transformação do mundo. Freire (2020) denomina de “práxis” essa articulação entre ação/reflexão e afirma que, para ser efetiva, ela requer uma teoria que o guie. Logo, o “fazer humano” consiste na integração de teoria e prática, de reflexão e ação.

Nesta perspectiva, envolvo minhas práticas educacionais e artísticas num processo contínuo de “reflexão-ação-reflexão”, onde as ações e articulações entre a teoria e prática estão imersas em atividades reflexivas, com objetivo de buscar transformações e mudanças efetivas sobre a realidade em que me insiro.

Além disso, a reflexão crítica sobre as ações práticas é fundamental para que haja uma conexão entre a teoria e a prática. Do contrário, a teoria pode se reduzir a um discurso vazio e a prática pode se limitar a um ativismo sem reflexão, como enfatiza Freire (2021, p.40): “é pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática”.

Portanto, neste capítulo, reflito sobre a construção da minha práxis docente cênica a partir de uma análise etnográfica e autoetnográfica dos momentos em que fui estudante participante do Grupo Teatral Noigandres. Durante esse período, tive a oportunidade de vivenciar diversas experiências que contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal e profissional.

Também abordo minha experiência em outros coletivos teatrais educacionais, onde pude ampliar minha visão sobre as possibilidades do teatro como ferramenta pedagógica. Minha formação profissional também foi fundamental para a construção da minha práxis docente cênica, pois me proporcionou o conhecimento teórico necessário para embasar minhas práticas.

O Festival de Teatro na Escola, organizado pela Fundação Athos Bulcão, é apresentado como um exemplo de como o teatro pode ser um instrumento potencializador de protagonismo. Ele pode induzir a formação de grupos de teatro na escola, fomentar o surgimento de novos profissionais e servir como referência artística no Distrito Federal.

Apresento as principais influências que as ações protagonistas proporcionaram ao desenvolvimento pessoal, social, profissional e autônomo dos participantes do Grupo Teatral Noigandres e ex-participantes do Festival de Teatro na Escola. Acredito que essas experiências foram fundamentais para a formação desses indivíduos como cidadãos críticos e atuantes em suas comunidades.

Analiso também o protagonismo juvenil e estudantil como pilar de sustentação das atividades. Acredito que é fundamental que os estudantes tenham voz ativa e participem ativamente das decisões e do processo criativo.

Por fim, destaco minha participação como diretor do Grupo Teatral Noigandres, momento importante em que pude exercer uma contrapartida social de tudo que aprendi nas minhas experiências e vivências artísticas para tentar contribuir para o desenvolvimento do grupo.

3.1 De estudante a diretor cênico

No segundo capítulo, ao refletir sobre a comunidade do Cruzeiro como território multicultural, rememoro aspectos da minha infância que podem ter me influenciado de certa forma a ter contato inicial com as manifestações artísticas. Essas expressões foram intensificadas no ensino médio, quando tive a oportunidade de frequentar uma escola pública que valorizava o estímulo cultural e artístico. Além disso, a escola promovia práticas voltadas ao exercício constante da cidadania e do protagonismo estudantil, principalmente no campo teatral e musical.

Estudei no Centro Educacional 02 do Cruzeiro (CED 02), onde pulsava uma força jovem muito ativa. A escola possuía três grupos de teatro, festivais musicais e

um grêmio estudantil presente. Além disso, contava com arte-educadores e mestres como Silvana Feitosa, Fábio da Silva e Cleonice Aguiar, que foram e são grandes referências estimuladoras da minha carreira artística.

Enquanto estudante do ensino médio, tive a oportunidade de integrar grupos de teatro como o Grupo Teatral Noigandres (CED 02), o Grupo Arteathos (CED 02) e o Giz no Teatro (Centro Educacional Gisno). Todos esses grupos participaram de algumas edições do Festival de Teatro na Escola, organizado pela Fundação Athos Bulcão (FUNDATHOS) e aplicado no âmbito das escolas públicas do Distrito Federal.

Esses grupos e projetos contribuíram para o desenvolvimento de várias transformações em minha vida pessoal, social e profissional. A mais importante delas, sem dúvida, foi a escolha de assumir a profissão de ator, diretor cênico e artístico, músico e arte-educador.

Nesses grupos de teatro, tive meus primeiros contatos com o protagonismo. Foram oportunizados vários momentos de liberdade para expressar, refletir, criticar, discutir e criar. Além disso, pude assumir funções administrativas e até mesmo a direção do grupo no Noigandres. Tive contato com os elementos da linguagem cênica e com o arsenal de jogos e exercícios de Augusto Boal e Viola Spolin. Até então, eu não sabia a dimensão e a proporção que esses dois autores exerceriam em minha trajetória artística.

Após concluir o ensino médio e com pouca perspectiva de conseguir entrar na universidade pública, surgiu o convite para que dois grupos de teatro que atuavam no CED02 do Cruzeiro (Grupo Noigandres e Grupo Persona) apresentassem na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília (FADM).

Imagem 28 – Apresentação da peça “Quem Construiu Brasília” na FADM.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres (2003).

Após a apresentação acima e a roda de debate com os discentes da faculdade, recebemos o convite da coordenadora da FADM na época, Lúcia Andrade, para fazer nossa graduação lá. No entanto, todos os interessados em seguir a carreira profissional artística não tinham condições financeiras de pagar uma instituição privada de ensino. Foi então que a mesma coordenadora sensibilizada com nossa situação nos convidou para nos reunirmos com o ex-presidente da Fundação Brasileira de Teatro, Guilherme Cabral, e com os arte-educadores Fábio da Silva e Silvana Feitosa (do CED 02 e dos grupos de teatro) em busca de uma solução.

A partir dessa reunião, conseguimos seis bolsas integrais de estudo no curso de Artes Cênicas, que deveriam e foram pagas com serviços prestados à faculdade. Ao optar pela licenciatura, já tinha, mesmo que de forma inconsciente, um desejo, uma dedicação e formação direcionada à arte-educação.

As disciplinas da academia ministradas por grandes referências como Graça Veloso, Túlio Guimarães, Bárbara Tavares, Francis Wilker, Cristiane Sobral e Sheila Campos, dentre outros, proporcionaram-me uma profusão de conhecimentos teóricos, didáticos e metodológicos e estimularam de forma constante a vontade de atuar como

mediador em processos educativos artísticos. Foi nessa consonância de vivências que surgiu a vontade e a necessidade de aprofundar meus conhecimentos no protagonismo juvenil como tema de monografia.

O contato com este referencial teórico sobre a atuação de jovens como agentes protagonistas me fez perceber que esta abordagem pode favorecer os processos de desenvolvimento e aprendizagem tanto do educador quanto do estudante, dentro e fora da sala de aula. Além disso, pode promover a criticidade dos estudantes e a participação ativa nos processos cênicos.

Ainda durante o curso de formação na FADM, recebi um convite para ser estagiário nas aulas de teatro da Escola La Salle de Águas Claras. Acompanhava os primeiros anos do ensino fundamental e do ensino médio. As aulas aconteciam no formato de oficinas de teatro, geralmente configuradas como montagem teatral. Foi a partir desse momento que comecei a ter contato com uma metodologia mais voltada à prática cênica, embasada em jogos teatrais e dramáticos referenciados por Olga Reverbel, Maria Clara Machado, Augusto Boal, Viola Spolin e Ingrid Koudela.

Após concluir a graduação, me tornei professor efetivo de teatro da educação infantil e do ensino fundamental anos iniciais da Escola La Salle e, em seguida, do Fundamental anos iniciais na Escola Classe 10 Taguatinga. Ambas funcionavam no formato de oficinas práticas com objetivos diversos de contemplar jogos, exercícios, brincadeiras e atividades lúdicas voltadas para o desenvolvimento pessoal/social e na montagem de peças teatrais.

No La Salle, além das aulas regulares de teatro, eu dirigia dois projetos: o Musical da Educação Infantil e a Hora do Conto. O musical infantil consistia em um espetáculo cênico/musical que envolvia os educadores da escola e cerca de 200 estudantes da educação infantil que a apresentavam para a comunidade escolar. Já o projeto Hora do Conto tinha como objetivo apresentar um conto, uma história, peça ou esquete para cerca de 400 educandos da educação infantil e dos anos iniciais do ensino fundamental.

Enquanto ainda estava em exercício na Escola La Salle, fui convidado pela atriz e arte-educadora Sílvia Paes a participar do curso “Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto”. Essa iniciativa foi promovida pelo Centro de Teatro do Oprimido (CTO) do Rio de Janeiro em parceria com o Ministério da Cultura pelo Programa Cultura Viva. O objetivo era capacitar multiplicadores na metodologia do teatro do oprimido. Ao todo,

foram realizados dois cursos de capacitação, acompanhamento às atividades de multiplicação, seminário de avaliação e mostra de resultados.

Imagem 29 – Mostra de Resultados do Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2008).

Esse contato mais aprofundado com a estética sistematizada por Augusto Boal só contribuiu para aumentar meu encanto pelo arsenal e pelas técnicas do teatro do oprimido. Percebi nela uma metodologia extremamente sensível, sinestésica e humana, capaz de alcançar os mais diversos meios sociais.

Por meio dela, percebi que é possível fazer reflexões constantes sobre as relações opressivas, exercitar a cidadania e a ética, além de contribuir ativamente para a transformação de um mundo mais justo e solidário. A partir dessa formação, adotei o Teatro do Oprimido como base para todos os processos educacionais e artísticos em que participo.

Após um tempo trabalhando na rede privada de ensino, recebi o convite para atuar na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Dessa vez, não mais como estudante, mas como educador na oficina de iniciação teatral promovida pelo curso de extensão. Foi um momento rico em troca de experiências. As atividades focaram

na praticidade dos elementos essenciais da linguagem cênica e foram conduzidas por meio de jogos, exercícios, leituras, improvisações e montagens de esquetes.

Em 2013, ingressei no SEB Dinatos COC como professor de artes cênicas do ensino médio e do curso pré-vestibular. A escola tinha como concepção pedagógica a união de tecnologia e conteúdos voltados para o ingresso na educação superior. Foi um momento extremamente desafiador, pois até então eu havia desenvolvido uma metodologia mais voltada para a prática cênica. De repente, surgiu a necessidade de buscar um estudo mais aprofundado e continuado sobre teorias, autores e movimentos referentes à história mundial do teatro cobrados especialmente no PAS, vestibular e ENEM.

No ano seguinte, fui convocado para fazer parte do quadro efetivo de professores da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF) no componente curricular teatro. A princípio, fui encaminhado à Escola Parque Anísio Teixeira na Ceilândia para ministrar oficinas de teatro para educandos do ensino fundamental anos finais.

Lá, pude estimular o protagonismo estudantil aliado à prática cênica e mediar um Festival de Teatro com os demais educadores. O festival foi realizado a partir da montagem de cenas escolhidas, desenvolvidas e, em alguns casos, construídas pelos próprios educandos.

Nos anos posteriores, fui para o CEF 02 e CEF 34, ambos na região administrativa da Ceilândia, ainda no Ensino Fundamental anos finais. Lá, tentava exercer a práxis metodológica voltada para a teoria e momentos de prática. É importante ressaltar que, mesmo na dinâmica e funcionamento do ensino regular, que às vezes passa por dificuldades em termos estruturais e operacionais, eu fazia questão de manter a implantação da prática cênica para o desenvolvimento humano.

Em 2016, fui convidado a fazer parte do Programa de Educação Fiscal do Distrito Federal (PEF/DF) e do Grupo de Educação Fiscal do Distrito Federal (GEF/DF) com o objetivo de relacionar práticas artísticas e lúdicas às temáticas que permeiam as concepções transversais da temática. Como é o local que trabalho atualmente trago uma breve reflexão sobre suas ações.

Este programa é vinculado ao Gabinete da Secretaria de Educação (SEEDF) e faz parte do quadro da Subsecretaria de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação (EAPE), onde atualmente atuo como formador. É gerido por um grupo

colegiado com membros representantes da Secretaria de Educação e Fazenda do DF, Controladoria Geral do DF e Receita Federal do Brasil.

A Educação Fiscal é um tema contemporâneo e urgente voltado para a formação da cidadania. Ela busca ações, processos e projetos para empoderar o cidadão em relação à compreensão e ao funcionamento do Estado, sendo apoiada em um ciclo que envolve o exercício da cidadania, o entendimento sobre a função social dos tributos e o controle social.

No PEF/DF, enfrentamos um grande desafio: tentar equalizar a relação entre o cidadão e o Estado, que atualmente é assimétrica. O Estado muitas vezes é opressor em relação ao cidadão. Nosso objetivo é combater as diversas situações de injustiça e desigualdade social presentes nessa relação.

Muitas dessas opressões são produzidas principalmente por uma má gestão dos recursos públicos, desvios de conduta e falta de conhecimento do cidadão sobre seus direitos e deveres. É importante refletir que as políticas públicas devem ter uma função social e que a arrecadação e distribuição de recursos para a sociedade deve ocorrer de forma justa, eficiente e com qualidade nos serviços públicos.

Infelizmente, essas temáticas não fazem parte em massa dos nossos currículos escolares e acadêmicos. Além disso, não são temas simples de serem abordados devido à sua linguagem técnica, complexa, pouco transparente e de difícil acesso. É aí que entra a Arte como recurso lúdico, pedagógico e metodológico que pode contribuir para o desenvolvimento de competências e habilidades para tornar o ensino e a aprendizagem da Educação Fiscal mais eficientes.

O teatro e a produção audiovisual, linguagens que vêm sendo exploradas no GEF/DF, têm contribuído e potencializado a participação, formação e compreensão do exercício de cidadania ativa na educação formal e informal, no serviço público e na sociedade civil. Essas duas linguagens possuem bastante força para conhecer, refletir, criticar e transformar o ambiente no qual estamos inseridos.

Sendo assim, tive a oportunidade de dirigir e atuar no espetáculo “O Auto da Barca da Cidadania”³⁵, que aborda reflexões sobre a importância da participação

³⁵ O espetáculo “O Auto da Barca da Cidadania” tem um texto de criação coletiva, e foi inspirado no “Auto da Barca do Inferno”, de Gil Vicente, e no “Auto da Barca do Fisco” de Marcílio Hubner. Aborda em sua estrutura temas como: corrupção, controle social, serviço público, financiamento do Estado, voluntariado, educação, tributos, dentre outros. A filmagem do espetáculo pode ser vista no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=REXIQF-HbQM&t=280s>.

social na vida pública. O processo de construção e montagem cênica foi realizado em conjunto com voluntários compostos por: servidores públicos, estudantes universitários, pessoas da sociedade civil e atores do Grupo Teatral Noigandres.

Fez parte do projeto “Controladoria na Escola” e 1º Prêmio escola de atitude que teve como público alvo 114 escolas de ensino fundamental anos finais e ensino médio da rede pública de ensino do DF nos anos de 2016/2017. O projeto obteve um alcance de mais de 5 mil estudantes, educadores, servidores públicos e pessoas da sociedade civil.

Nos anos seguintes, o GEF/DF implementou um projeto piloto denominado Educação Fiscal EnCena. Esse projeto propõe o desenvolvimento dos conteúdos da educação fiscal por meio de plataforma gamificada, formação de educadores, trilhas de aprendizagem, teatro e produção audiovisual para os estudantes. O projeto-piloto contemplou cerca de 80 escolas e mais de 700 estudantes/educadores.

Cito aqui essas experiências e projetos porque estão vinculados à construção da minha práxis docente e abrem possibilidades para o fortalecimento de grupos e coletivos artísticos na escola. Além disso, existe a perspectiva da retomada do Festival de Teatro na Escola por meio do Programa de Educação Fiscal do DF.

Contudo, em 2018, retornei ao Centro Educacional 02 do Cruzeiro com o objetivo de oferecer oficinas teatrais para as pessoas interessadas da comunidade local. Lá, encontrei estudantes que já se organizavam enquanto coletivo teatral e que resolveram reativar o Grupo Teatral Noigandres. Assumi a direção do grupo e apresentei uma proposição de nova concepção, organização e produção artística. Nesta nova proposição, insiro como pilar de sustentação pedagógica um foco maior na temática do protagonismo juvenil e a relação entre educador/educando nesse processo.

3.2 Festival de teatro na escola: instrumento eficaz para o desenvolvimento do protagonismo juvenil e fortalecimento do teatro amador no DF

Durante meu período como estudante do ensino médio, tive a oportunidade de integrar vários grupos de teatro na escola, como o Grupo Teatral Noigandres e o Grupo Arteathos, ambos no Centro Educacional 02 do Cruzeiro, e o Giz no Teatro, no Centro Educacional Gisno na Asa Norte. Todos esses grupos tiveram suas atividades

potencializadas ao participar de algumas edições do "Festival de Teatro na Escola (FTE)", o qual contribuiu para o meu desenvolvimento pessoal, social e profissional.

Figura 6 – Memória gráfica de algumas edições do Festival de Teatro na Escola.



Fonte: Coradesqui (2010, p.150 e 151).

O FTE, mencionado acima, foi organizado pela Fundação Athos Bulcão, também conhecida como FUNDATHOS³⁶. Tratou-se de um importante projeto social de fomento à arte e cultura com o objetivo de revitalizar, divulgar e promover o ensino de artes cênicas junto à juventude nas escolas públicas do Distrito Federal. A Fundathos tem como objetivos preservar e propagar a obra de Athos Bulcão³⁷, além de contribuir para a formação e desenvolvimento cultural e artístico de crianças, jovens e adultos (Bulcão, 2023).

A FUNDATHOS possui vários projetos em seu portfólio e histórico que estimulam o protagonismo e a participação da juventude. Neste tópico, focarei apenas no Festival de Teatro na Escola ocorrido entre 2000 e 2012. Segundo Bulcão (2023),

³⁶ A Fundação Athos Bulcão, criada em 18 de dezembro de 1992, é uma entidade de direito privado, sem fins lucrativos, declarada de utilidade pública distrital, qualificada como Organização da Sociedade Civil do Interesse Público - OSCIP e certificada pelos Direitos da Criança e do Adolescente do Distrito Federal” (Bulcão, 2023, p. única).

³⁷ Athos Bulcão - Artista plástico, pintor, cenógrafo e desenhista carioca que veio para Brasília em 1958 a convite de Oscar Niemeyer para colaborar com a arquitetura da cidade. Suas obras, como os painéis do Brasília Palace Hotel, da Igreja Nossa Senhora de Fátima, das Escolas Classe 407/408 Norte e 315/316 Sul e os relevos do Teatro Nacional, integram a arte com a arquitetura.

o festival contou com a participação de mais de 2.813 jovens, 144 professores e 121 escolas. Como resultado, foram produzidas 130 peças, leituras dramáticas e performances que atraíram um público estimado em 87.500 espectadores.

Sendo assim, o Festival de Teatro na Escola foi um projeto que buscou unir arte, teatro e educação, além de investir no desenvolvimento pessoal, social, artístico e crítico de jovens, adolescentes e demais profissionais envolvidos no processo. Foi criado sob a direção do artista Dácio Lima e da antropóloga Verônica Maia. De acordo com Coradesqui (2010, p.10), seu objetivo era:

[...] promover uma experiência artística significativa no âmbito escolar, possibilitando que os jovens sejam recriadores de sua realidade e busquem soluções criativas para os problemas e o entendimento de seu lugar no mundo. Esta proposta se mantém alinhada a algumas tendências pedagógicas importantes para a valorização da arte na escola, como é o caso daquela elaborada por John Dewey (1859-1952), e a propostas mais contemporâneas de atuação, como a educação por projetos e a cultura visual.

Além de promover a integração com a comunidade, o Festival de Teatro na Escola despertou, desenvolveu e valorizou o talento dos jovens e contribuiu para sua formação humana. Anualmente, segundo Maia (2006), o Festival realizava oficinas práticas de montagem teatral com estudantes e professores de artes cênicas, a fim de valorizar o exercício teatral em nossa cultura e melhorar o desempenho em relação a aspectos cognitivos e formas de comunicação/expressão.

Segundo Coradesqui (2010, p. 21), “o objetivo principal do Festival de Teatro na Escola foi envolver os jovens em uma experiência significativa em sua trajetória escolar”. Sendo assim, o Festival apresentou em sua estrutura uma proposta de incentivo ao protagonismo juvenil, conforme reforça Carvalho (2003, p.21):

[...] os educadores das escolas públicas buscam, em sua prática pedagógica, possibilitar aos jovens uma ação protagônica e transformadora, por meio do fazer e refletir constantemente sobre cada etapa vivenciada no desenvolvimento dos trabalhos.

O FTE não possuía um caráter de competição, mas sim de cooperação, o que vai ao encontro do que preconizam os estudos sobre protagonismo juvenil. Maia (2006) corrobora esta afirmação ao dizer que, no processo de criação, o sujeito principal do trabalho é o educando, que possui papel de protagonista.

O projeto foi inicialmente voltado para arte-educadores e estudantes do ensino médio. Ao longo das edições, foi aberta a possibilidade de participação para os anos

finais do ensino fundamental, atendendo a um calendário anual de atividades. De acordo com Coradesqui (2010), a inscrição no FTE ocorria da seguinte forma:

1. A escola apresentava à Fundação Athos Bulcão um professor de Artes Cênicas. Este, por sua vez, apresentava uma carta proposta contendo: motivo pelo qual desejavam participar; um texto sobre juventude e o público de sua escola; uma breve explanação sobre o tema do projeto e das técnicas e metodologias que desejavam adotar.
2. Na etapa seguinte, os educadores passavam por uma oficina prática.
3. Por fim, eram selecionados doze educadores a partir dos seguintes critérios: clareza e propriedade ao abordar o tema juventude; possibilidades de diálogo que propunham com a comunidade; capacidade de escuta e liderança; apropriação técnica dos elementos teatrais.

Geralmente, as inscrições para o FTE aconteciam no início do ano para estudantes e educadores da rede pública de ensino do Distrito Federal. Os responsáveis pela efetivação da inscrição eram os respectivos professores de artes cênicas das escolas. O critério para a escolha dos jovens estudantes participantes de cada grupo era livre. Cada arte-educador convidava os estudantes de acordo com sua realidade. Contudo, a organização do Festival de Teatro na Escola determinava um mínimo de 25 pessoas para participar desse processo de oficinas e montagem teatral (Coradesqui, 2010).

Figura 7 – Temas das edições anuais do Festival de Teatro na Escola.

2000	Arte e Cidadania: Você é o Personagem Principal
2001	Tema Livre
2002	O Cidadão Brasileiro e o Caminho da Paz
2003	O Jovem na Rota da Cultura Brasileira – Cores e Tradições
2004	Juventude e a Arte do Encontro
2005	Todos os Sonhos do Mundo – Viver e Transformar
2006	Ei, Vendo a Vida Passar?
2007	Literatura Brasileira
2008	Textos Dramáticos Brasileiros

Fonte: (Coradesqui, 2010, p. 23).

Acima, percebemos alguns temas geradores indicados pela coordenação do projeto para direcionar as construções cênicas. Os organizadores do Festival buscavam temas relacionados à cidadania, valores humanos, sexualidade, diversidades e desafios do mundo contemporâneo para estimular a reflexão dos jovens participantes. Segundo Carvalho (2003), o objetivo do tema proposto pela Fundação Athos Bulcão era promover reflexões e discussões, e não limitar o processo de criação.

Para captação de recursos financeiros, a Fundação Athos Bulcão promoveu parcerias com a Caixa Econômica Federal, com a antiga Brasil Telecom e com o Centro Cultural Banco do Brasil. Estes disponibilizavam recursos para organização, logística e infraestrutura do Festival.

Aos arte-educadores era disponibilizada uma ajuda de custo para locomoção e um auxílio-montagem para o suporte dos custos de produção (cenário, figurino, adereços, objetos de cena, entre outros). Esta ajuda de custos foi de extrema importância, pois como afirma Carvalho (2003), valoriza o trabalho do profissional de educação ao mesmo tempo em que estimula o envolvimento e o gerenciamento de um projeto de montagem teatral.

O educador possuía um papel imprescindível no processo de montagem teatral, atuando como mediador de conhecimentos e estimulador do potencial crítico dos educandos. Sua função também estava alinhada com a proposta do protagonismo juvenil. Como afirmava Tavares (*apud* Maia, 2006, p.27), o educador deveria:

[...] proporcionar aos indivíduos os meios necessários para que eles possam se expressar, construindo sua sensibilidade estética e ampliando sua percepção e compreensão do mundo e das relações que o homem estabelece com seu meio.

Por se tratar de uma relação dialógica entre os sujeitos da montagem teatral, o educador no projeto exercia o diálogo com os educandos desde o início do projeto. Ele possuía a função de motivador do processo, pois quanto mais incentivava os educandos, mais agradável seria a montagem e melhor seria o desempenho e desenvolvimento de ambos os indivíduos do grupo. Como afirma Tavares (*apud* MAIA, 2006, p. 29), “não se trata, de modo algum, de um processo de mão única; ao contrário, só podemos motivar se somos motivados e vice-versa”.

A relação entre educador e educando é outro fator de desenvolvimento do protagonismo juvenil dentro da montagem no Festival de Teatro, pois sendo uma relação onde se almeja a amizade, cumplicidade e respeito mútuo, o educador pode modelar sua relação: horizontalmente, onde vai proporcionar condições para que os sujeitos do processo possam se colocar criticamente sobre o trabalho; e verticalmente quando precisa de uma prática mais reiterativa, ao dirigir e modificar o espetáculo. Porém, suas orientações precisam ser aceitas pelo grupo (Maia, 2006).

No decorrer do percurso da montagem, os grupos recebiam um acompanhamento pedagógico e artístico que regularmente auxiliava os educadores. Segundo Carvalho (2003, p. 41), “a orientação dada pela organização do projeto era para que o trabalho fosse desenvolvido de maneira estimulante à participação criativa dos jovens, como preconizava o conceito do protagonismo juvenil”. Já Coradesqui (2010) ressalta que a função do diretor artístico era de provocador e questionador, além de oferecer:

[...] interlocução crítica, apoio técnico para dinâmicas de ensaio, construção de cenas, preparação de atores, percepção dos contextos dramáticos, análise de textos e também articulação institucional (Coradesqui, 2010, p. 24).

Segundo Carvalho (2003), esses profissionais atuavam como consultores e apoiadores, promovendo reflexões e recomendações para proporcionar a participação ativa dos jovens e o uso apropriado dos elementos da linguagem teatral. Maia (2006) destaca que eles auxiliavam em relação aos métodos utilizados, ao entendimento de textos, às resoluções de encenação, aos treinamentos, às atividades em grupo e à mediação de problemas.

Ao longo do percurso do projeto, eram realizados encontros de formação e trocas de experiências, intitulados “Encarte”, que consistiam em oficinas onde os jovens de todos os grupos, representados por duas ou três pessoas, se conheciam, trocavam impressões, informações e entravam em contato com elementos da linguagem teatral como: interpretação, voz, corpo, movimento, entre outros.

Para os educadores, ocorriam “workshops de formação continuada”, que eram momentos de reciprocidade entre eles, além da análise, debate e reflexão sobre temas como: dramaturgia, linguagens contemporâneas, condução do intérprete no processo criativo, cenografia e figurino. Em algumas edições, ocorriam fóruns de

educação e artes cênicas, onde eram reunidos especialistas, artistas, educadores, estudantes e técnicos para discutir o ensino do teatro no Brasil.

É interessante destacar que as famílias e a comunidade escolar também eram envolvidas, dando suporte nas atividades desenvolvidas nos grupos de teatro participantes. De acordo com Coradesqui (2010, p. 25), “a atividade teatral é agregadora em sua essência, de modo que muitos pais se vinculavam aos grupos nas funções de assistente de direção, costureiras, cenotécnicos, maquiadores etc.”

Ao final do processo de montagem dos espetáculos, aconteciam as apresentações. Uma delas era realizada primeiro para a comunidade escolar, para que tivessem acesso à apreciação artística e fomentar a formação de público, além de fazer os devidos testes, alinhamentos da encenação e interpretação dos atores.

Após a apresentação na escola, os jovens se preparavam para a segunda fase de apresentação, que acontecia na mostra gratuita do FTE. Esta apresentação era aberta ao público em geral. A proposta desta apresentação era mobilizar os jovens a respeitar, valorizar e entender os elementos da linguagem teatral, além de exercitar o que aprendiam nas discussões, debates, diálogos e reflexões. Na edição de 2003 ainda tivemos a ilustre presença da atriz Fernanda Montenegro que motivou os estudantes participantes e proporcionou uma experiência única para todos presentes.

Figura 8 – Fernanda Montenegro no Festival de Teatro na Escola.

CORREIO BRAZILIENSE

Brasília, sábado, 30 de agosto de 2003



Emocionada

A atriz Fernanda Montenegro (foto) esteve na noite quinta-feira, no teatro do Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) para prestigiar a apresentação do espetáculo *A Morte*, encenado por alunos do Centro de Ensino Médio 111, do Recanto das Emas. Eles

Integram o projeto *Festival Brasil Telecom de Teatro e Escola*, criado pela Fundação Ailton Bulcão, já no quarto ano consecutivo. O interessante é que os alunos não sabiam da presença de Fernanda no teatro. Só no final é que ela caminhou pela platéia e subiu ao palco, visivelmente emocionada. Uma noite que jamais será esquecida pelos atores principiantes.

Fonte: Arquivo pessoal do autor (2003).

A avaliação acontecia de várias formas, tais como relatórios parciais durante o processo tanto para os estudantes quanto para o educador, e um relatório após a apresentação final. Segundo Carvalho (2003), nesses relatórios era possível encontrar a descrição da metodologia utilizada, os impactos tanto positivos quanto negativos, textos e reflexões dos jovens sobre o processo vivenciado. Reuniões periódicas também eram realizadas com os educadores, para tomarem conhecimento sobre informações, desafios e receberem orientações para o desenvolvimento da montagem.

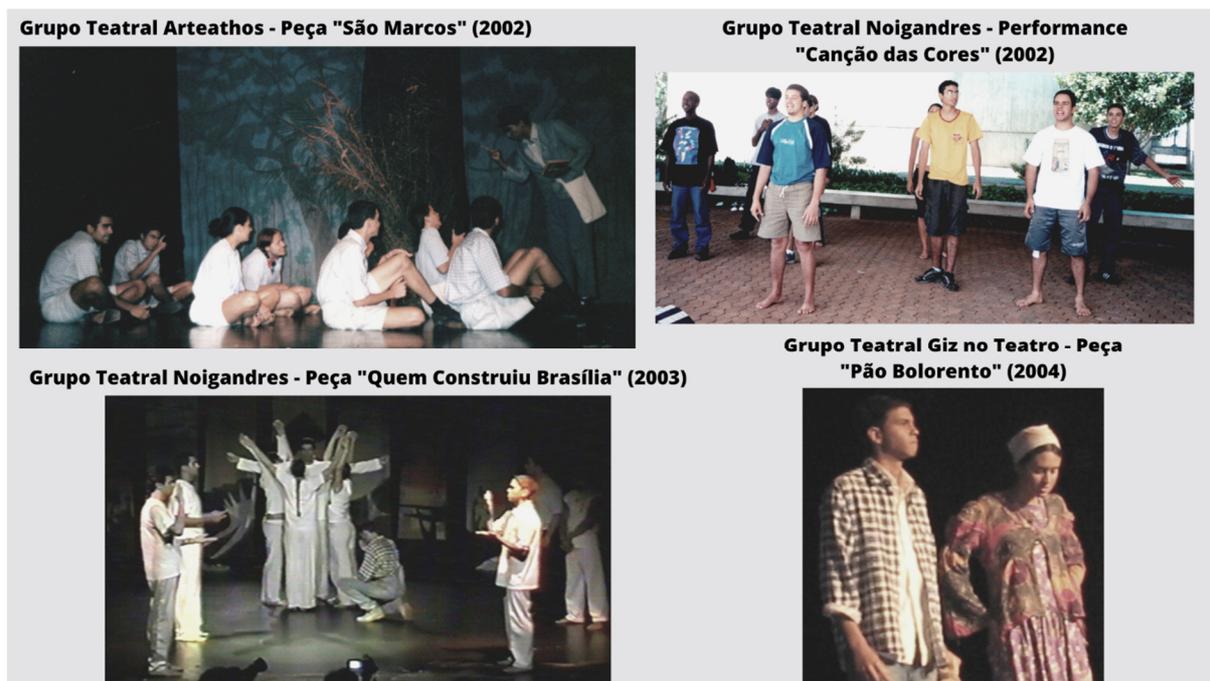
Além disso nas últimas edições foi solicitado o boletim educacional dos participantes para análise da coordenação institucional para “medir o impacto que a participação do projeto tinha também em instâncias formais de aprendizagem” (Coradesqui, 2010, p. 26).

Outro parâmetro de avaliação do espetáculo em si era o “Fórum de debates”, que ocorria durante a semana do Festival. Como o próprio nome sugere, este fórum debatia, analisava, discutia e fazia uma reflexão sobre o espetáculo em seus diversos aspectos, contribuições e transformações. Um convidado ligado ao meio artístico do DF assistia ao espetáculo e colocava suas impressões. O fórum era caracterizado de duas formas distintas, como afirma Carvalho (2003, p. 46):

1 – Como incentivo capaz de valorizar o trabalho e colaborar para o seu aperfeiçoamento; 2 – como um agente desmotivador, na medida em que alguns convidados dispensam comentários muito críticos, sem levar em consideração que se trata de um trabalho realizado por aprendizes.

Agora que foi apresentada a estrutura organizacional do Festival de Teatro na Escola, faço uma reflexão enquanto estudante participante e integrante dos grupos Noigandres, ArteAthos e Giz no Teatro, em que percebo contribuições significativas para meu desenvolvimento pessoal, social e profissional. A mais importante, sem dúvida, foi a escolha de assumir a profissão de ator e arte-educador, para poder multiplicar os conhecimentos adquiridos no decorrer desta vivência teatral. As imagens abaixo resgatam um pouco desses momentos.

Imagem 30 – Algumas participações no Festival de Teatro na Escola.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2002 a 2004).

Minha trajetória de participação como jovem, sujeito e integrante do projeto iniciou-se em 2000, com a apresentação da peça “Feliz Idade”, que trazia uma reflexão sobre sexualidade, DST/AIDS e drogas. A mesma foi apresentada no I Festival de Teatro na Escola, realizado no Teatro da Caixa Econômica Federal.

Mesmo sendo integrante da produção, o processo e a apresentação da peça “Feliz Idade” foram momentos ricos em aprendizagem e troca de informações, pois comecei a entrar em contato com aspectos referentes às relações interpessoais. Por ser um grupo bastante coeso e unido, isso contribuía para o desenvolvimento do senso de responsabilidade.

Este processo também contribuiu para o desenvolvimento de habilidades específicas da linguagem teatral, como expressão corporal, técnicas vocais, postura em cena, atividades em grupo e utilização de recursos de iluminação, sonoplastia, figurino e cenário.

Em 2002, a peça “São Marcos, a saga de um Incrédulo”, de Guimarães Rosa, foi apresentada no III Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola, realizado no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). Nesse mesmo ano, participei do projeto “Caminho da Paz” com a performance “Canção das Cores”, montada a partir de um processo de criação coletiva.

No ano seguinte, em 2003, participei novamente do Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola, apresentando a peça “Quem construiu Brasília” no IV Festival, realizado no CCBB. A peça foi concebida a partir de uma criação coletiva que visava ressaltar a arte e arquitetura de Brasília e contava, através do corpo, a saga da construção da nova capital do Brasil.

O Festival contribuiu tanto para minha vida que não queria deixar de participar de nenhuma edição. Em 2004, fui convidado por outra escola que estava entre os selecionados na época e apresentamos a peça “Pão Bolorento” de Glória Teixeira com o Grupo Giz no Teatro, apresentada no V Festival Brasil Telecom de Teatro na Escola realizado no CCBB. Este espetáculo contava a história de uma família de retirantes que vem tentar a vida na cidade grande.

Em 2007, já na fase de término da graduação, fui convidado para ministrar uma das oficinas teatrais do “Encarte” para a nova geração de jovens estudantes participantes do FTE. Foi um momento indescritível de ápice do protagonismo, poder atuar como mediador de conhecimentos e colaborador na construção artística teatral e na troca de experiências com os participantes da oficina. Me via muito no rosto de cada um dos jovens que participavam daquele momento.

Destaco ainda que este convite de participação desta edição se estendeu a outros ex-estudantes participantes que resolveram seguir a carreira profissional dentro das artes. Além disso, todos estes receberam uma linda homenagem realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e uma mensagem da Fundação Athos Bulcão, personalizada em um azulejo do Athos Bulcão, como forma de reconhecimento e valorização pela nossa participação no projeto.

Imagem 31 – Encarte e homenagem no CCBB.



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2007).

Faz-se necessário destacar que o Festival de Teatro na Escola, a Fundação Athos Bulcão, os parceiros, a equipe pedagógica e artística contribuiu bastante para o desenvolvimento dos jovens no projeto. Porém, nada disso seria possível sem a presença do pilar fundamental em cada grupo, o educador, que se comprometeu e responsabilizou em oferecer seu melhor para manutenção e continuidade do ensino de teatro nas escolas.

Com o Grupo Teatral Noigandres e suas produções artísticas para o FTE, tive o meu primeiro contato com o protagonismo juvenil. Com uma proposta voltada para o jovem como centro, o diretor do grupo sempre dava oportunidades de expressão, reflexão e crítica, além da liberdade para opinar, discutir e criar aspectos referentes tanto ao fazer teatral quanto a assuntos referentes à administração do grupo. De acordo com Coradesqui (2010, p. 24), a participação dos estudantes deve:

[...] fornecer ao aluno uma noção de pertencimento, de contextualização. Além de atores e técnicos, eles participam das decisões e interferem positivamente na dramaturgia e no estilo da encenação. Suas referências

personais artísticas – forma e conteúdo – são acolhidas, processadas e relidas em um processo crítico pelo grupo como um todo.

Consegui exercitar tudo isso enquanto estudante e tive autonomia para atuar como sujeito protagonista. Após um breve afastamento por parte do diretor, tive a iniciativa de assumir a direção do grupo, o que entra em contato com o objetivo central do protagonismo juvenil: o de indivíduo autônomo. Foi um ótimo momento de aprendizagem onde tinha liberdade, compromisso e responsabilidade para administrar o grupo.

Um ponto que serve como parâmetro de avaliação para o Festival de Teatro na Escola dentro do Grupo Teatral Noigandres é a busca do “Quem sou eu?”, método de avaliação que a coordenação do FTE pedia aos grupos. Esse processo metodológico foi e é muito útil, pois além de provocar reflexões sobre a identidade pessoal e social, ajudou no desenvolvimento do senso crítico pessoal e detectar como se encontra a autoestima do jovem estudante. Este procedimento me ajudou a descobrir, refletir, criticar e mudar aspectos referentes à minha identidade.

Uma grande contribuição que levo do Grupo Noigandres, do Grupo Giz no Teatro e do festival são as relações que adquiri durante os processos e resultados. O trabalho em equipe, a colaboração, a troca de informações, a confiança que as pessoas sentiam mutuamente e principalmente amizades que possuo até hoje e nunca vou esquecer, além das grandes famílias que foram construídas nas peças em que participei.

Ressalto ainda que o decorrer do dia da apresentação nos espaços cênicos profissionais também é um fator enriquecedor das relações interpessoais. Isso se deve ao fato de ser um momento em que se troca vivências e experiência com o outro grupo que apresenta no mesmo dia, além de ser um momento de acertos finais onde relaxamos, nos concentramos e ajudamos às pessoas que estão nervosas para a apresentação.

Todavia, como todo projeto voltado para educação, existem aspectos negativos que interferem de algum modo no processo. O principal aspecto observado durante o decorrer dos projetos foram as desistências por parte dos educandos, muitas vezes causadas por jovens sem compromisso que só queriam brincar e não levavam o trabalho a sério.

Outro ponto foi a falta de motivação familiar de alguns jovens que algumas vezes tirava até os mesmos dos projetos. A assiduidade dos participantes também foi

um problema recorrente, que na maioria dos casos eram resolvidos com reflexões e debates mediados pelo diretor/educador.

Um problema pontual ocorrido durante o desenvolvimento de uma montagem no Grupo Teatral Noigandres foi relacionado à coordenação pedagógica do Festival, que acompanha os grupos. Neste caso, o coordenador interferiu demais no processo e na construção dramática do texto. Ao invés de colocar em debate com os jovens suas impressões sobre o texto, simplesmente o modificou e entregou para o diretor.

Os jovens do grupo na época ficaram chateados e desmotivados, pois era um trabalho de criação coletiva. Todavia, o educador teve uma postura que vai ao encontro com os pressupostos do protagonismo. Fez um grande debate com o grupo e com o coordenador, todos se colocaram e entraram em consenso sobre o que serviria ou não para o espetáculo.

É interessante ressaltar que tanto os grupos que participei quanto o Festival de Teatro na Escola trouxeram contribuições para o desenvolvimento do protagonismo, seja como educador ou educando. Ambos os projetos subsidiaram o desenvolvimento de aspectos referentes à responsabilidade, busca da identidade, motivação, reciprocidade, cooperação, participação solidária e, acima de tudo, a atuar como sujeito autônomo.

No que se refere à atuação juvenil dentro do contexto do FTE e dos grupos teatrais, afirmo ainda que o mesmo contribuiu para o desenvolvimento de reconhecimento de limites, ajudou na evolução de capacidades de comunicação, expressão e tomadas de decisões, reflexão e resolução de problemas.

O Festival de Teatro na Escola é sem dúvida uma fábrica multiplicadora de cultura, arte, sonhos, vontades e projetos de vida que possui como premissa básica o desenvolvimento de pessoas cidadãs, o que se relaciona com o protagonismo ao propiciar o desenvolvimento pessoal e social de jovens.

Contudo, trago depoimentos sobre os processos de outros participantes do FTE com o objetivo de trazer à discussão perspectivas diversas além da minha percepção autoetnográfica enquanto fui sujeito participante. Para isso, realizei uma entrevista com perguntas abertas e fechadas por meio de um formulário do Google aplicado a ex-participantes do festival.

No primeiro semestre de 2022, realizei uma entrevista com 8 integrantes de diferentes gerações e grupos que participaram como estudantes do Festival de Teatro na escola. Para fins de análise, considerarei apenas 7 entrevistas, pois uma delas

teve respostas desconexas com os objetivos propostos e não participou do festival. Apenas uma pessoa não autorizou a divulgação de seu nome na pesquisa e será usado um pseudônimo para análise do depoimento deste entrevistado.

O questionário aplicado visava medir a importância do FTE para ex-participantes, seu impacto na indução de novos profissionais de arte e cultura e o papel do protagonismo juvenil como um dos pilares desenvolvidos no festival. Foram citados nas entrevistas os seguintes grupos: Os Sobrinhos do Seu Tião do Centrão (São Sebastião), o Grupo Cutucart do Centro Educacional 01 (Cruzeiro) e o Grupo Giz-no-Teatro do Centro Educacional Gisno (Plano Piloto).

Assim, fiz a análise de conteúdo delimitando em quatro temas principais: a importância do Festival de Teatro na Escola na vida do participante; a atuação em ramos culturais e artísticos por conta das experiências no Festival de Teatro na Escola; a promoção do protagonismo juvenil no Festival de Teatro na Escola; e a indicação e possibilidade de participação em futuros festivais estudantis.

Tabela 9 – Importância e atuação artística a partir das vivências no FTE.

DEPOIMENTO 1	DEPOIMENTO 2	EX-PARTICIPANTE DO FTE
O festival foi um divisor de águas na vida do participante, que decidiu ser professora de teatro e atriz a partir da prática teatral proporcionada pelo projeto.	A participante atua como atriz, diretora e professora de teatro por conta das experiências vividas no Festival.	Lucicleude Mendes da Silva
A participação no Festival de Teatro na Escola foi decisiva na escolha profissional do entrevistado, que buscou formação na área e continua ativamente na vida cultural e cênica do DF.	O entrevistado atua como professor de teatro na rede pública de ensino do DF e como produtor, diretor e ator no grupo Cutucart, por conta das experiências vividas no Festival.	Entrevistado 2
O Festival de Teatro na Escola mudou a percepção de mundo da entrevistada e foi decisivo na escolha profissional, levando-a a cursar Artes Cênicas na UnB.	A entrevistada não atua mais na área cultural e artística.	Bárbara de Araújo Firmiano
Ajudou a desenvolver habilidades que auxiliam muito na carreira profissional e pessoal, ajudou a perder mais a timidez, a melhorar a comunicação e etc. Além de	Atualmente, não atua em nenhum ramo cultural ou artístico.	Valéria Rosali de Oliveira

conhecer culturas diferentes, pessoas diferentes e abrir os horizontes para muitas coisas.		
O teatro estimulou o desenvolvimento das linguagens verbal e corporal, da memória, da atenção e da organização espacial, o teatro mobiliza aspectos afetivos e sociais da entrevistada, trabalhando a criatividade, curiosidade, trabalho em equipe e liderança. Participar do Festival fez com que a atividade e a dedicação fossem levadas a sério mais ainda, pois fazia com que todos visualizassem a possível vitória.	Não atua em nenhum ramo cultural ou artístico.	Jéssica Fernandes de Araújo
O festival foi fundamental para tomada de decisão sobre qual profissão seguiria e se tornou uma atriz apaixonada pela pedagogia teatral. Os projetos realizados pela participante buscam vincular escolas em uma relação de arte educação, mediação de espetáculos para público escolar e materiais educativos referentes às temáticas e linguagens que trabalha em seus espetáculos.	A participante é atualmente atriz, produtora cultural e arte educadora.	Paula Renata da Rocha e Sallas
O festival foi importante para o ingresso nas artes cênicas e na educação. Foi uma experiência viva de que a arte se converte com a escola, impulsionando que novos artistas e arte-educadores nasçam.	A participante atua como atriz, produtora cultural e arte-educadora.	Bianca Oliveira de Aguiar

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída a partir da interpretação das entrevistas realizadas com os ex-participantes do FTE (2023).

A partir das respostas dos entrevistados acima sobre a relevância do Festival de Teatro na Escola em suas vidas, é possível constatar que o projeto teve um impacto considerável na escolha e desenvolvimento profissional dos participantes. Os depoimentos destacam, principalmente, o papel do festival como agente de mudanças na vida dos entrevistados, seja em relação à escolha profissional, seja no aprimoramento das habilidades pessoais e sociais.

Muitos participantes optaram por seguir carreira na área teatral ou educacional, buscando formação acadêmica e permanecendo ativamente na vida cultural e cênica. Isso evidencia que o festival pode ser um importante incentivo para a descoberta e desenvolvimento de talentos artísticos e educacionais.

A análise do conteúdo das respostas à pergunta sobre a atuação em ramos culturais e artísticos revela uma variedade de experiências entre os entrevistados. Dos sete depoimentos, quatro afirmam ter atuação na área, uma afirma não atuar mais e duas nunca atuaram. Os ramos de atuação citados pelos entrevistados incluem teatro, produção cultural, arte-educação e atuação em geral.

Alguns dos entrevistados são profissionais que trabalham com teatro, atuando como professores, diretores, produtores e atores em grupos teatrais ou escolas. Já outros atuam em áreas mais amplas, como produção cultural e arte-educação, com um papel mais voltado para a gestão e planejamento de eventos e projetos culturais.

Além disso, as respostas indicam que o festival contribuiu para o aprimoramento de habilidades pessoais, sociais e afetivos dos participantes, tais como a superação da timidez, comunicação, expressão, atenção, memória e outros. Essas habilidades são essenciais tanto para a vida pessoal quanto para qualquer carreira profissional.

Tabela 10 – Depoimentos sobre a promoção do protagonismo juvenil no FTE.

DEPOIMENTO	EX-PARTICIPANTE DO FTE
O pilar de protagonismo juvenil trabalhado no Festival da FUNDATHOS estimulou a participante em momentos como a valorização das competências e potencialidades de cada aluno em cada área de produção, além das oficinas de interpretação. O grupo de teatro da escola procurou proporcionar oportunidades para que os alunos aprendessem sobre cenografia, maquiagem, figurino e produção teatral, inclusive buscando patrocínio e apoio junto à comunidade local. O entendimento do teatro como potência para a revolução intelectual e cultural da comunidade escolar foi um elemento importante na formação do participante e influenciou seu trabalho como professora de teatro.	Lucicleude Mendes da Silva
O festival estimulou o protagonismo juvenil do entrevistado e de jovens de diferentes realidades da rede pública de ensino, que tiveram a oportunidade de se apresentar em um palco	Entrevistado 2

profissional e vivenciar o fazer teatral completo. A arte e a educação foram destacadas como poderosas transformadoras.	
A entrevistada sentiu-se estimulada pelo pilar do protagonismo juvenil no processo de construção e apresentação das produções artísticas para o festival. Participava ativamente de todos os processos de construção do espetáculo.	Bárbara de Araújo Firmiano
A participante sentiu-se estimulada em todos os trabalhos realizados, seja pelos colegas, instrutores ou por si mesmo. Não chegou a especificar os momentos.	Valéria Rosali de Oliveira
A entrevistada não se sentiu estimulada em nenhum momento pelo pilar do protagonismo juvenil	Jéssica Fernandes de Araújo
A participante sentiu-se estimulada pelo pilar do protagonismo juvenil no processo de construção e apresentação das produções artísticas para o festival, adquirindo empoderamento enquanto criadora de cena em várias áreas, dentre elas: dramaturgia, atuação, figurino, maquiagem teatral, sonoplastia, encenação e produção executiva cultural.	Paula Renata da Rocha e Sallas
A participante sentiu-se estimulada pela integração com outros grupos e escolas, estimulando sua autoestima e trabalho em equipe.	Bianca Oliveira de Aguiar

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída a partir da interpretação das entrevistas realizadas com os ex-participantes do Festival de Teatro na Escola (2023).

A análise do conteúdo dos depoimentos sobre a temática do protagonismo juvenil abordado no festival da FUNDATHOS mostra que a maioria dos participantes se sentiu motivada durante o processo de montagem e apresentação do trabalho artístico do festival.

A partir dos depoimentos, observa-se que a valorização das competências e potencialidades de cada aluno em cada área de produção, bem como as oficinas de interpretação, foram importantes para o estímulo do protagonismo juvenil. Os grupos de teatro das escolas buscaram proporcionar oportunidades para que os alunos aprendessem sobre cenografia, maquiagem, figurino e produção teatral, inclusive buscando patrocínio e apoio junto à comunidade local.

Desse modo, a compreensão do teatro como força de revolução intelectual e cultural nas comunidades escolares foi um fator importante na formação dos participantes e influenciou a atuação de uma das entrevistadas como educadora teatral.

O festival também foi destacado como uma oportunidade para que jovens de diferentes realidades da rede pública de ensino pudessem se apresentar em um palco profissional e vivenciar o fazer teatral completo. Isso estimulou o protagonismo juvenil do entrevistado e dos participantes em geral. A arte e a educação foram enfatizadas como poderosas ferramentas de transformação.

Apesar da maioria dos depoentes ter se sentido motivada pelo pilar de protagonismo juvenil, uma das entrevistadas não se sentiu motivada em nenhum momento. Por outro lado, duas participantes relataram ter se sentido empoderadas enquanto artistas e produtoras culturais.

Contudo, a integração com outros grupos e escolas também foi destacada como um estímulo para a autoestima e o trabalho em equipe, porém, um dos entrevistados não especificou momentos específicos em que se sentiu motivado pelo pilar de protagonismo juvenil.

Em relação à temática relacionada à indicação e possibilidade de participação em futuros Festivais de Teatro na Escola, não foi necessário montar a tabela de depoimentos pois todos os depoimentos são claros ao afirmar que recomendariam e participariam novamente de festivais estudantis na escola. É possível sugerir que a experiência foi enriquecedora e despertou o interesse dos participantes pela arte teatral, além de promover o desenvolvimento de habilidades como trabalho em equipe, comunicação, criatividade e autoestima.

Por fim, os depoimentos analisados enfatizam a relevância do Festival de Teatro na Escola como um espaço para experimentar e vivenciar a arte e a educação, fomentando a formação de novos artistas e arte-educadores e incentivando o desenvolvimento de habilidades valiosas para a vida pessoal e profissional dos participantes.

O pilar de protagonismo juvenil trabalhado no Festival da FUNDATHOS mostrou-se uma ferramenta importante para estimular a participação ativa dos jovens no processo de criação e apresentação das produções artísticas, contribuindo para o empoderamento das participantes em diferentes áreas da produção teatral.

3.3 A construção do protagonismo como pilar pedagógico e metodológico.

Durante minha trajetória como estudante participante do Grupo Teatral Noigandres e meu envolvimento com arte-educação, adquiri experiências com o

protagonismo e sua relação pedagógica entre educador e educando. Percebi que ambas as partes desempenham um papel importante no processo de ensino aprendizagem.

Observei que, quanto mais liberdade os estudantes e jovens têm para criar oportunidades de expressão, reflexão, indagações, questionamentos e colocações, mais satisfatório se torna o processo do trabalho desenvolvido. Foi pensando nisso que, durante a graduação, decidi aprofundar meus estudos sobre a relação do professor com o protagonismo juvenil em um contexto educacional e teatral, tema que escolhi para meu trabalho de conclusão de curso.

Durante a realização dessa pesquisa, percebi que o jovem estudante pode ser o principal agente de mudança em questões pessoais e sociais. O protagonismo pode auxiliar esse jovem a refletir, pensar e agir sobre as questões que afetam seu cotidiano. Além disso, estimula o seu desenvolvimento como cidadão consciente de suas ações e capaz de contribuir para o crescimento de sua comunidade.

Os jovens geralmente enfrentam um grande processo de exigências relacionadas ao estudo e ao trabalho, que se inicia na escola com a sobrecarga de conteúdo dos componentes curriculares. Essa avalanche de cobranças e expectativas pode contribuir para o individualismo, afastando-os cada vez mais do meio em que vivem, dos amigos, da família e, principalmente, das atividades sociais.

Neste contexto, é importante ressaltar que o jovem, adolescente ou estudante, independentemente da época, precisa ter contato com alguns eixos norteadores para seu desenvolvimento pleno. Além disso, é necessário respeitar a dignidade humana, o pensamento, a fala e as ações dos adolescentes. É importante reconhecer que “através de seu envolvimento na solução de problemas reais, desenvolve o seu potencial criativo para a transformação pessoal e social.” (Silva; Asinelli-Luz, 2010, p. 4).

O conceito de protagonismo juvenil é abordado em contextos diversos e sua aplicação pode ser comprometida pelo “hibridismo semântico dos discursos”, que muitas vezes são descontextualizados e recontextualizados de diferentes formas, levando a confusão de significados e ideologias (Ferretti; Zibas; Tartuce, 2013).

Nesse sentido, é importante reconhecer que existe uma corrente conservadora que incentiva a responsabilidade individual em detrimento de mudanças sociais mais amplas. Essa corrente estimula a superação das desigualdades sociais por conta própria, despolitiza a participação juvenil e promove a adaptação às condições

socioeconômicas atuais em vez de questioná-las ou tentar mudá-las. Isso pode afetar negativamente a promoção do protagonismo juvenil de forma crítica e socialmente engajada.

Além disso, essas diretrizes ainda estão presentes nas reformas educacionais atuais. Portanto, é necessário, conforme sugerido por Ferretti, Zibas e Tartuce (2013), remover esses vieses ideológicos e promover o protagonismo juvenil de maneira adequada. Isso significa afastá-lo de um mero ativismo acrítico ou da simples adaptação às condições socioeconômicas adversas da atualidade.

O termo “protagonismo” tem origem na palavra grega *protagonistés* (protagonista), uma junção das palavras *prôtos* (primeiro) e *agonizesthai* (combater), em um contexto histórico/teatral apresentado por Pavis (2007). O termo significava o ator principal e, segundo Ferretti, Zibas e Tartuce (2013, p. 413), “aquele que ocupava o lugar principal em um acontecimento”.

Atualmente, é comum referir-se aos protagonistas como os personagens principais de uma peça, aqueles que estão no centro da ação e dos conflitos. Com base nesse conceito, Costa (2006, p. 20) define o termo “protagonismo” como sendo uma ação realizada pelo ator principal, seja ele jovem ou adulto, um ente da sociedade civil ou do Estado, uma pessoa, um grupo, uma instituição ou um movimento social.

Protagonismo remete à ideia de ação realizada por um ator principal. Algumas correntes vinculam isso à ideia de meritocracia. Contudo, é importante destacar que esse conceito não é sinônimo de mérito e não deve ser visto como uma competição individualizada em que apenas alguns poucos atores são reconhecidos. Pelo contrário, o protagonismo deve ser compreendido como uma proposta de ação que envolve diversos atores em prol de uma atividade coletiva, formando assim vários núcleos de protagonistas.

O termo “juvenil” refere-se a “jovem”, que são pessoas com idade entre 15 e 29 anos, conforme definido pelo Estatuto da Juventude (Brasil, 2013). Ao unir os termos, citados anteriormente, surge a expressão “protagonismo juvenil”. Segundo Gandolfo (2005 *apud* Silva 2009, p. 36) são “ações juvenis coletivas e participantes, a partir dos interesses dos(as) próprios(as) jovens que, no envolvimento coletivo, constroem sua autonomia”.

É importante destacar que, embora exista uma faixa etária para definir os adjetivos “jovem” e “juvenil”, ambos se referem à juventude e adolescência, período

de transição da vida entre a infância e a idade adulta. Este é um momento de transição em que uma pessoa passa por mudanças físicas, emocionais e sociais.

Ao considerar o protagonismo desses indivíduos, devemos levar em conta as características que envolvem sua formação cultural, social e histórica. Além disso, é importante não desconsiderar os diferentes aspectos do desenvolvimento dos jovens, como alterações fisiológicas, biológicas, intelectuais e cognitivas, de identidade e personalidade, sociais e culturais, morais e de valor.

Segundo Abramo (*apud* Freitas, 2005), as juventudes brasileiras apresentam uma grande diversidade em termos de gênero, raça, classe social, região geográfica, orientação sexual, religião, dentre outros aspectos. Contudo, algumas características comuns foram identificadas por meio de uma pesquisa sobre o perfil da juventude brasileira, realizada pelo “Projeto Juventude (2003)³⁸”. Dentre elas, destacam-se:

- A busca por autonomia e independência, ao mesmo tempo em que valorizam a família e as relações afetivas;
- O interesse por educação e formação profissional, mas com dificuldades de acesso e permanência no sistema educacional;
- A participação em atividades culturais, esportivas e de lazer, mas com limitações de recursos e espaços adequados;
- A preocupação com a violência, a discriminação e a exclusão social, que afetam especialmente os jovens negros, pobres e moradores de periferias;
- O desejo de participação política e engajamento social, mas com desconfiança em relação às instituições e aos partidos políticos tradicionais;
- O uso crescente das tecnologias de informação e comunicação, especialmente a internet e as redes sociais, como forma de expressão, sociabilidade e acesso à informação.

Essas características demonstram que os jovens têm um papel ativo na sociedade e buscam formas de expressão e participação. Pensando nisto recorro às concepções contidas no livro “Protagonismo Juvenil: adolescência, educação e

³⁸ O Projeto Juventude foi uma ação do governo brasileiro que buscou traçar um panorama das características, demandas e expectativas dos jovens brasileiros. O projeto fez uma pesquisa com mais de 15 mil jovens, promoveu eventos sobre vários temas e publicou livros com os resultados. Esses resultados ajudaram a criar programas e planos para a juventude (Freitas, 2005).

participação democrática”, de Antônio Carlos Gomes da Costa e Maria Adenil Vieira (2006), para embasar minha forma de ver e promover o protagonismo juvenil, por meio da criação de espaços de interação e expressão entre jovens e adultos, respeitando suas singularidades e potencializando seus talentos.

O termo “protagonismo” é a palavra-chave para conceituação de um movimento que preconiza um novo papel para o adolescente, possibilitando que ele se torne ator importante na construção de uma sociedade mais justa, harmônica e solidária [...] O adolescente protagonista é aquele que influi, especialmente através de ações concretas, não apenas nos acontecimentos que afetam a sua vida diretamente, mas a vida daqueles com os quais convive (Costa, 2006, p. 258).

Sendo assim, percebo que o protagonismo juvenil se refere à atuação de jovens em situações que extrapolam o âmbito educacional. Eles atuam como principais indivíduos de um processo que vai desde projetos pessoais, sociais e profissionais até intervenções voluntárias. Todavia, o foco desta atuação está no desenvolvimento dos jovens como cidadãos conscientes, reflexivos e críticos de questões relacionadas ao seu cotidiano.

Atualmente, no campo educacional, é recorrente a temática do protagonismo estudantil. Ele é visto como um “método de trabalho cooperativo fundamentado na pedagogia ativa cujo foco é a criação de espaços e condições que propiciem ao adolescente empreender ele próprio a construção de seu ser em termos pessoais e sociais” (Ferretti; Zibas; Tartuce, 2013, p.414).

Diante disso, a temática do protagonismo está presente nos currículos educacionais e é um ponto focal das novas tendências pedagógicas e metodologias ativas de aprendizagem³⁹. Nelas, o estudante é colocado no centro do processo e assume o protagonismo em sua aprendizagem, estabelecendo relações com o educador, com os colegas e com o objeto do conhecimento (Bacich; Moran, 2018).

Dessa forma, pode contribuir para a reflexão-ação do jovem estudante sobre questões relacionadas ao seu dia-a-dia, possibilitando o desenvolvimento como cidadão consciente e busca soluções para resolver os problemas da nossa realidade.

³⁹ As metodologias ativas de aprendizagem “se caracterizam pela inter-relação entre educação, cultura, sociedade, política e escola, sendo desenvolvida por meio de métodos ativos e criativos, centrados na atividade do aluno com a intenção de propiciar a aprendizagem” (Bacich; Moran, 2018, p. 17).

Freire (2021) reforça a necessidade do compromisso educacional com a reflexão e a ação para mudanças e transformações sociais.

Pensar no protagonismo juvenil estudantil é muito mais do que apenas transmitir conteúdos. Segundo Costa (2006), trata-se de propiciar condições para o envolvimento dos jovens na solução de problemas do seu cotidiano. A educação é um instrumento de ação, no qual o educando pode ter oportunidade para influenciar o curso dos acontecimentos em sua comunidade e, conseqüentemente, na sociedade como um todo.

A difusão do protagonismo juvenil como prática pedagógica pode proporcionar espaços e atividades de desenvolvimento humano. Segundo Silva e Asinelli-Luz (2010, p. 6), isso ocorre a partir da “crença de que o adolescente é capaz, trabalhando na dimensão de sua autopercepção, autoconfiança e autoestima”. Além do mais, almeja-se promover oportunidades e preparo para o desenvolvimento de valores pessoais, sociais e profissionais.

O papel do jovem/educando no contexto do protagonismo resume-se em participar através de iniciativa, compromisso e liberdade. Segundo Costa (2006), o educando busca iniciativa através da sua ação e envolvimento dentro do processo pedagógico, tem compromisso quando assume responsabilidade pelo que faz ou deixa de fazer e possui liberdade para propor alternativas para suas ações, decisões e opções.

É importante criar essas situações de participação ativa dos adolescentes nos processos educacionais e artísticos. Quanto maior for sua participação, mais efetivo será seu desenvolvimento como cidadão autônomo e consciente de que pode sugerir e executar o planejamento, avaliação, tomada de decisões e condução das etapas de ação dos projetos voltados ao protagonismo. Segundo Junior (2004, p. 3):

[...] a participação é um direito do adolescente que implica a possibilidade de (i) manifestar sua opinião, (ii) intervir com sua ação e (iii) garantir com sua avaliação que as políticas a eles destinadas pelos serviços, programas e benefícios sejam estruturadas de acordo com suas necessidades e interesses.

A relação do educador com os jovens protagonistas em um processo educacional e/ou artístico é de extrema importância para estabelecer uma parceria na criação de um espaço dialógico, reflexivo e de troca de aprendizagens. É necessário

estabelecer uma relação de aproximação para identificar as dificuldades que ambos possuem e superá-las.

O arte-educador deve atuar como provocador, mediador de conhecimentos, estimulador, apoiador, cocriador, estimulador, apoiador e orientador, cabe ao mesmo discernir entre essas atividades, qual a melhor lhe corresponde. Acima de tudo o educador deve escutar seus educandos, detectar seus interesses e motivações, respeitar suas qualidades, diferenças e atuar na função de orientador, pois:

[...] situa o aluno no centro do processo educativo, deslocando o eixo desse processo para a aprendizagem, de modo a minimizar, assim, a dimensão do ensino. Nesse sentido atribui ao aluno a condição de protagonista desse processo e, por essa razão, considera-o 'como fonte de iniciativa (ação), liberdade (opção) e compromisso (responsabilidade)' (Ferreti, Zibas e Tartuce (2013, p. 414).

O mediador/orientador desempenha um papel fundamental no processo de protagonismo juvenil, apoiando os jovens a desenvolverem seu potencial individual e coletivo. Para isso, ele deve atuar como um investigador e observador das capacidades e limites de cada indivíduo, levando em consideração suas diferenças. Além disso, é importante que o educador escute seus educandos e respeite suas qualidades e diferenças.

O arte-educador, orientador ou mediador deve proporcionar um espaço colaborativo, permitindo aos estudantes participar ativamente no processo de ensino-aprendizagem. Isso permite que os participantes sejam protagonistas em seu próprio aprendizado e evita a sobrecarga do orientador como única e exclusiva fonte de conhecimento.

A partir do entendimento, dos conceitos supracitados retorno ao Grupo Teatral Noigandres como diretor utilizando o protagonismo como pilar pedagógico e metodológico na relação com os jovens, adolescentes e adultos que fazem parte do coletivo.

3.4 Retorno do Grupo Teatral Noigandres.

Conforme citado acima, em 2018 fui ao CED 02 do Cruzeiro com o intuito de retomar as oficinas teatrais e artísticas para a comunidade local. Lá, encontrei alguns estudantes que se organizavam enquanto coletivo teatral estudantil. Na entrevista

realizada com alguns participantes do Noigandres, Maria Eduarda de Almeida Santos disse: “Juntei um grupo de colegas, conheci o Diego e ele me apresentou o Noigandres e sua história e me propôs a volta do Noigandres com aquele grupo”.

Sendo assim, me propus a ajudar nas oficinas como forma de retribuição e contrapartida social por todo o aprendizado que adquiri na minha trajetória como artista e arte-educador. Conteí-lhes sobre a história do Grupo Teatral Noigandres e, unanimemente, todos resolveram reativar as atividades como grupo. A partir daí, assumi a direção e abrimos as oficinas tanto para novos estudantes quanto para a comunidade escolar.

A partir de 2018, o processo de ingresso de novos integrantes para participarem das oficinas do Noigandres seguiu, em grande parte, o mesmo padrão adotado em anos anteriores pelo grupo. Normalmente, a direção ou integrantes do grupo convidavam membros da comunidade escolar e local, assim como por meio das redes de relacionamento dos participantes. Em alguns casos, ocorriam audições para o ingresso de novos integrantes, principalmente quando havia um projeto específico de montagem ou quando as vagas ofertadas eram limitadas.

Desta forma, a partir de minha perspectiva enquanto educador e mediador do processo, as oficinas teatrais constituíram-se em momentos teóricos e práticos, com enfoque mais prático nas aulas presenciais. Para isso, utilizei jogos, exercícios, leituras, estudo dos elementos expressivos da linguagem cênica, improvisações e outras técnicas.

Como pilar didático-metodológico cênico, utilizo o arsenal de jogos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1982, 2005 e 2009), apoiados e complementados por exercícios e jogos teatrais de autores como Olga Reverbel (1989 e 2003) e Viola Spolin (2005 e 2010). Contudo, cada realidade é singular e pode ser que outros atores sejam incluídos de acordo com os objetivos das oficinas, montagens de espetáculos e desenvolvimento dos participantes.

O protagonismo juvenil, mencionado no tópico anterior, complementa o pilar pedagógico, com o objetivo de promover oportunidades de participação para que os jovens possam se desenvolver pessoalmente, profissionalmente e socialmente. Para que isso aconteça, utilizo como eixos norteadores os quatro pilares da educação (Delors, 1996):

1. **Aprender a ser:** prepara o jovem para agir com autonomia, solidariedade e responsabilidade. Segundo Costa (2006, p. 21), contribui para o desenvolvimento do senso de identidade, autoestima, autoconceito, autoconfiança e visão do futuro;
2. **Aprender a conhecer:** proporciona um contato com os acontecimentos do mundo contemporâneo e um vasto repertório de saberes tanto teóricos quanto práticos. Exercita também os processos e habilidades cognitivas: atenção, memória e pensamento mais complexo (comparação, análise, argumentação, avaliação e crítica);
3. **Aprender a conviver:** propicia a capacidade de comunicar-se, interagir, não agredir, decidir em grupo e aprender a conviver com tantas e diferentes pessoas;
4. **Aprender a fazer:** favorece ao jovem o desenvolvimento de atividades como autogestão (gerir a si mesmo), heterogestão (coordenar o trabalho de outras pessoas) e co-gestão (trabalho em equipe), segundo Costa (2006).

Para aplicar na prática os pilares mencionados anteriormente, recorro ao livro “Aprendendo a Ser e a Conviver” das autoras Margarida Serrão e Maria Clarice Baleeiro (1999). As autoras possuem vasta experiência em projetos de desenvolvimento pessoal e social com jovens participantes e apresentam um excelente manual com formas, conteúdos e dinâmicas que podem ser aplicadas em conjunto com atividades teatrais.

A proposta de avaliação geralmente acontece em vários momentos do processo. Ao final de cada oficina, é direcionado um tempo para avaliação das atividades do dia, onde os participantes fazem reflexões e debates, expressando suas impressões, pontos de vista e interesses na consideração dos fatos vivenciados.

Outro método de avaliação é o caderno volante, um método que assimilei de um curso de teatro infantil e incorporei à minha metodologia. Funciona da seguinte forma: a cada aula, uma pessoa leva o caderno para casa e descreve os acontecimentos da aula, além de colocar suas impressões, aspectos positivos e negativos. O caderno é sempre lido no início da aula seguinte.

Para avaliar o protagonismo juvenil, utilizo duas tabelas elaboradas por Costa (2006) e adaptadas à realidade do teatro. Essas tabelas refletem sobre as etapas das ações (iniciativa, planejamento, execução, avaliação e apropriação de resultados) e a

relação entre educador e educando (dependência, colaboração e autonomia). Inclusive, a primeira tabela foi utilizada para medir as ações protagonistas dos entrevistados desta pesquisa.

Tabela 11 – Etapas de uma ação protagonista e formas de relação.

MONTAGENS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS	RELAÇÃO ENTRE EDUCADOR E EDUCANDO		
	ETAPAS	DEPENDÊNCIA	COLABORAÇÃO*
1. Iniciativa	() A Iniciativa das ações do Grupo eram unilateral do educador.	() O educador e os educandos discutiam se deveriam ou não assumir alguma iniciativa nas ações do Grupo.	() A iniciativa da ação partia dos próprios educandos.
2. Planejamento	() O educador planejava as ações do Grupo sem a participação dos educandos.	() O educador e os educandos planejavam juntos as ações do Grupo.	() Os estudantes planejavam o que iria ser feito.
3. Execução	() O educador executava e os estudantes recebiam as ações.	() O educador e os jovens executavam juntos as ações planejadas.	() Os estudantes executavam o que foi planejado.
4. Avaliação	() O educador avaliava os estudantes.	() O educador e os estudantes discutiam o que e como avaliar as ações realizadas.	() Os próprios estudantes avaliavam as ações realizadas.
5. A apropriação dos resultados	() Os resultados das ações foram inteiramente apropriados pelo educador.	() Os educadores e os jovens compartilharam os resultados da ação desenvolvida.	() Os estudantes se apropriaram dos resultados.
* O principal padrão de relacionamento na adolescência é a colaboração.			
** A autonomia não elimina o papel do educador como facilitador.			

Fonte: Planilha adaptada do Livro Protagonismo Juvenil. Adolescência, Educação e Participação democrática (Costa, 2006, p. 178).

Tabela 12 – Medindo o protagonismo juvenil (Escala de pontuação de 0 a 10).

TIPO DE RELAÇÃO			
ETAPAS	DEPENDÊNCIA	COLABORAÇÃO	AUTONOMIA
1. Iniciativa			
2. Planejamento			

3. Execução			
4. Avaliação			
5. Apropriação dos resultados			
Peso ou valência de cada tipo de ação para a ponderação: DEPENDÊNCIA – 0 COLABORAÇÃO – 1 AUTONOMIA – 2			

Fonte: Planilha do Livro Protagonismo Juvenil. Adolescência, Educação e Participação democrática (Costa, 2006, p. 179).

Além disso, para avaliar os conteúdos, geralmente aplico dois questionários (apêndice “E” e “F”): um no meio e outro no final do processo. Nesses questionários, considero pontos relacionados aos novos conhecimentos assimilados, às habilidades desenvolvidas, às aprendizagens alcançadas, ao clima geral de desenvolvimento do projeto (harmônico, tenso, alegre, descontraído etc.), ao ritmo do desenvolvimento das atividades, aos graus de cooperação e individualismo, ao levantamento das principais dificuldades, às perspectivas de futuro e principalmente se os objetivos foram alcançados.

No primeiro semestre de 2018, as oficinas foram divididas em etapas que contemplaram as seguintes atividades: aquecimento e alongamento corporal e vocal; exercícios de integração, socialização e confiança; jogos de atenção, concentração, ritmo, consciência corporal e coordenação motora; atividades de imaginação e reconhecimento do espaço físico; exercícios de percepção, observação e análise de imagem; jogos com objetos; exercícios de expressão, espontaneidade e improvisação.

Imagem 32 – Atividades aplicadas nas oficinas no primeiro semestre de 2018.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres (2018).

Assim como em outros momentos na trajetória do Grupo, tivemos mesmo que de forma tímida convidados para ministrar as oficinas como por exemplo Ivan Gusmão que em seu depoimento no questionário aplicado diz que “o Grupo Noigandres foi solidário quando estava fazendo uma pós em direção teatral, participando de uma peça em que desenvolvia técnicas de direção teatral. Após essa participação fiquei apaixonado pelo grupo e pelas pessoas que ali estavam lutando pelas luzes do palco”.

No segundo semestre de 2018, iniciamos uma etapa mais voltada para a introdução aos elementos da linguagem cênica, como ação física, conflito e elementos que compõem a construção dramaturgica. Propusemos a criação de cenas, encenações e divisões de tarefas. Neste período, conseguimos realizar a construção e apresentação de duas esquetes, conforme apresentado na tabela abaixo:

Tabela 13 – Produções artísticas realizadas em 2018.

<p>AUTO DA BARCA – CONTROLE SOCIAL (ESQUETE CÊNICA)</p>
--

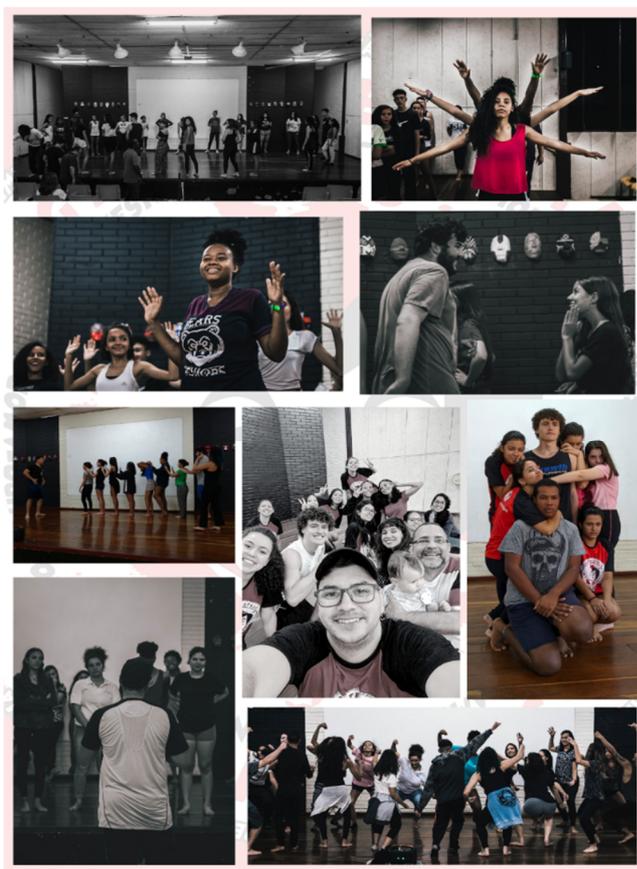
ANO	2018
DIREÇÃO	Diego Wannucci
DRAMATURGIA	É um extrato e adaptação do espetáculo “Auto da Barca da Cidadania”, texto de criação coletiva.
RESUMO	A esquete apresenta em forma de farsa um julgamento com elementos de auto medieval, religioso, profano, personagens estereotipados e representados por: agentes políticos, estudantes, professores e funcionários públicos, de maneira a ampliar as reflexões sobre a importância da participação social na vida pública.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Auditório do Centro Universitário UDF.
ICONOGRAFIA	Imagens. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4003555369757050&type=3
ELOGIO A LOUCURA (ESQUETE CÊNICA)	
ANO	2018
DIREÇÃO	Ivan Gusmão e Diego Wannucci
DRAMATURGIA	Adaptação de poemas do Livro Elogio a Loucura de Erasmo de Roterdã
RESUMO	Esquete que apresenta em forma de jogral poético e performance corporal uma linguagem simbólica voltada para a alegoria do que realmente é o ser humano e objetivando mostrar a linha de raciocínio do Erasmo em relação ao pensamento do que é a loucura.
LOCAIS DE APRESENTAÇÃO	Centro Educacional 02 do Cruzeiro e Teatro Conchita de Moraes (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes).
ICONOGRAFIA	Imagens. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.4003484249764162&type=3

Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres.

A esquete “Auto da Barca – Controle Social” foi um convite do Grupo de Educação Fiscal do Distrito Federal para fazer a abertura na solenidade de

inauguração do 1º Núcleo de Apoio ao Observatório Social de Brasília (NAOS)⁴⁰, ocorrida no auditório da UDF. Já a esquete “Elogio à Loucura” foi um convite de Ivan Gusmão para o grupo fazer a montagem e apresentá-la na Mostra Dulcina, ocorrida no Teatro Conchita de Moraes (DF) como complemento do curso de pós-graduação em direção cênica que ele estava fazendo. Finalizamos o ano com essas apresentações.

Imagem 33 – Atividades aplicadas nas oficinas em 2019.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres (2019).

Em 2019, resolvemos renovar os integrantes e abrir uma audição para o ingresso de novos integrantes. Tivemos um número expressivo de jovens

⁴⁰ O Núcleo de Apoio ao Observatório Social de Brasília (NAOS) é “um espaço de aprendizagem dentro das universidades através de projetos de extensão, disciplinas optativas, oficinas ou minicursos, com foco na disseminação da Educação Fiscal e do Controle Social para o corpo discente e sociedade em geral” (Sobrinho, 2018), o mesmo dá suporte as ações do Observatório Social de Brasília (Associação sem fins lucrativos que promove a transparência e o controle social dos gastos públicos em todo o DF).

interessados em participar das atividades. Mesmo com a limitação nas vagas para as oficinas do Noigandres, a comissão avaliadora da audição, em conjunto com a direção, optou por aprovar a participação de todos os presentes.

Isso foi feito levando em consideração as desistências que sempre ocorrem ao longo do processo. É interessante destacar que, neste ano, surgiram pessoas de outras regiões administrativas interessadas em participar das atividades, o que indica que as oficinas estavam extrapolando os limites da comunidade local.

Em fase de planejamento das ações com os participantes, vimos a necessidade de estruturar e profissionalizar as atividades do Grupo. Então, deliberamos coletivamente as seguintes ações:

- Oficinas focadas no preparo para montagens artísticas, onde no primeiro semestre seriam direcionadas para atividades, exercícios, jogos e dinâmicas diversas e, no segundo momento, seriam dedicadas à construção de espetáculos;
- Renovação de Logomarca e confecção de materiais personalizados;
- Criação do Estatuto Social do Grupo utilizando um regimento interno antigo como base;
- Estudo de viabilidade de Personalidade Jurídica para o Grupo (Exemplo: Associação, ONG);
- Criação de site, atualização de redes sociais e portfólio do grupo;
- Renovação, vinculação, divulgação, propaganda e marketing das mídias digitais;
- Estratégias de captação de recursos (criação de grupo de trabalho para produção de projetos, captação de recursos, venda de produtos e eventos);
- Atividades geradoras de renda complementar (exemplos: pinturas de rosto, mágica, salõezinhos para crianças, animação de festas e eventos, monitoria de brinquedos etc.).

Estabelecemos um cronograma de etapas, definimos a prioridade, duração das ações e a divisão de tarefas, que foi organizada pelos participantes do grupo com mediação da direção. Priorizamos inserir os jovens como responsáveis desde as macroações até as microações. A princípio, tivemos uma adesão intensa dos estudantes.

Começamos então a executar as ações enquanto ocorriam as oficinas artísticas do grupo. A proposta estratégica para renovação da logomarca do grupo partiu da Analu Rangel⁴¹, que participou como estudante do Noigandres em meados de 2009 a 2012 e voltou em 2018 para auxiliar nas atividades. Ela trouxe a seguinte proposta para se chegar ao que chamou de “Fator X” para criação da logomarca:

Tabela 14 – Planejamento estratégico para renovação de logomarca.

CULTURA Quem são vocês e o que os outros falam sobre	CLIENTES Características em comum entre as pessoas que interagem com vocês	VOZ Como você soa para os outros	SENTIMENTO O que os outros sentem ao interagir com vocês	IMPACTO Que impacto vocês causam nos outros
GRUPO	JOVENS	INTENSIDADE	EMPATIA	ESPERANÇA
ARTE	GENEROSIDADE	LEGAL	ALEGRIA	INOVAÇÃO
VOLUNTÁRIOS	DIFERENTE	EXEMPLO	ADMIRAÇÃO	CONHECIMENTO
LOUCOS	EMOÇÃO	APRENDIZADO	COMPROMETIMENTO	SINESTESIA
RENASCIMENTO	CONEXÃO	CAPACIDADE	UNIÃO	DIVERSIDADE
IDENTIDADE	TIRAR FOTO	TALENTO	DETERMINAÇÃO	APRENDIZADO
SENTIMENTO	SURPRESA	AMOR	FORÇA	SUPERAÇÃO
DESCOBERTAS	TALENTO	DEDICAÇÃO	CARISMA	
LIBERDADE	DEDICAÇÃO	UNIÃO	PAZ	
ALEGRIA	CAPACIDADE	ALEGRIA	SIMPLICIDADE	
ESFORÇO	PRAZER	CONFORTO	LOUCOS	
JOVENS	INOVAÇÃO	TERAPIA	REFLEXÃO	
CAPACIDADE	CRIATIVIDADE		PRAZER	
CORAGEM			ORGULHO	
OUSADIA			CARINHO	
FELICIDADE				
ENTRETENIMENTO				
UNIÃO				
FÁBIO				
CRIATIVIDADE				
CUMPLICIDADE				
AMIZADE				
AJUDA				
ENGRAÇADO				
INDEPENDENTE				
EXPRESSÃO				
TERGIVERSAÇÃO				

Fonte: Proposta apresentada pela Analu Rangel a partir das suas vivências em outros coletivos teatrais.

⁴¹ Analu Rangel é o nome artístico de Ana Luiza Soares Rangel que participou como estudante do Grupo Teatral Noigandres (De 2009 a 2012). Além disso é atriz, iluminadora e produtora cultural no Grupo Cutucart e discente de Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

Na proposta apresentada acima, os participantes precisavam refletir sobre cultura, clientes, voz, sentimento e impacto, expressando-se apenas por palavras-chave que representassem cada tópico. As palavras com destaque em vermelho foram as mais expressadas. Por fim, para se chegar ao “fator x” de criação da logo, abriu-se uma votação e chegamos a cinco palavras principais: Grupo, emoção, amor, reflexão e sinestesia. As imagens abaixo registram um pouco deste momento.

Imagem 34 – Planejamento estratégico da nova logomarca.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Teatral Noigandres (2019).

Após definirmos as palavras principais que representassem o grupo naquele momento, pensamos também em valorizar todos aqueles que já passaram pela trajetória do Noigandres. Então, recorremos ao grupo de WhatsApp dos ex-integrantes e captamos as palavras que mais representavam a importância do grupo na vida de cada pessoa. Após a captação dessas palavras, fiquei responsável pela parte de design da nova logo. Chegamos a duas imagens e, após votação do grupo, finalmente elegemos a identidade visual representada abaixo.

Este modelo final de estatuto foi aprovado em assembleia realizada com os jovens estudantes participantes das oficinas. Tivemos um quórum de 18 pessoas que aprovaram e deliberaram também sobre a eleição da diretoria e do conselho fiscal, que já conduziram as atividades do Grupo naquele momento. É interessante destacar que o grupo gestor eleito foi composto majoritariamente por jovens e adolescentes.

O estatuto social do grupo está anexado a esta dissertação para conhecimento de todo por aqueles que se interessarem. Contudo, destaco aqui os objetivos do Grupo Teatral Noigandres, que resumem bem o que almejávamos naquele momento:

- a) Incentivar e estimular a capacitação e profissionalização de seus membros nos gêneros das Artes (Teatro, Audiovisual, Dança, Música, Poesia, entre outros afins);
- b) Produzir, beneficiar, adquirir ou construir infraestrutura necessária à produção de espetáculos e manifestações artísticas ligadas às Artes;
- c) Planejar, elaborar, criar, desenvolver, promover, divulgar, gerenciar, coordenar, supervisionar, veicular, produzir e realizar: aulas de teatro, feiras, festivais, seminários, cursos, palestras, simpósios, pesquisas, congressos, exposições, oficinas, prêmios, debates de caráter artístico-cultural, educacional, promover eventos em geral e de projetos artístico-culturais e sociais;
- d) Agenciar, intermediar e captar recursos financeiros para eventos e projetos em geral;
- e) Elaborar, executar e prestar contas de projetos;
- f) Estimular o intercâmbio nacional e internacional entre atores e demais artistas;
- g) Divulgar a arte em suas diversas modalidades e aplicações;
- h) Pesquisar e estudar a arte dramática, nos seus diversos gêneros e modalidades.

O Grupo Teatral Noigandres sempre teve a prática de convidar artistas de diversas áreas, ex-integrantes, estudantes universitários e educadores voluntários para ministrar oficinas. Em 2019, talvez tenhamos tido o maior registro de profissionais que se dispuseram de forma gratuita a ajudar o grupo. Foram eles: Amanda e Natália, Analu Rangel, Fábio da Silva, Gabriela Arcanjo, Iury Persan, Ivan Gusmão, José Calixto, Pecê Sanvaz, Raissa, Pedro, Natália e Vinícius Teixeira.

Imagem 35 – Oficineiros voluntários.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2019).

Os participantes das oficinas decidiram que neste ano de 2019 seria direcionado às montagens artísticas. Iniciamos esse processo com uma “tempestade de ideias” e chegamos à temática da violência contra a mulher. Realizamos um estudo sobre o assunto e os participantes definiram o que queriam abordar, o que não queriam e o que gostariam que estivesse presente no espetáculo. Em seguida, partimos para o início da construção dramática. Realizamos uma oficina direcionada para escrita criativa e criamos vários poemas relacionados à temática.

Contudo, não conseguimos avançar na montagem cênica. Esbarramos em dificuldades relacionadas ao esvaziamento dos estudantes das oficinas, que geralmente ocorre do meio para o final do segundo semestre letivo. Não sei exatamente dizer o porquê dessa desistência, mas acredito que esteja relacionado com a pressão em relação as demandas exigidas no ambiente educacional e social, além das cobranças familiares para preparação no ingresso do ensino superior.

Outro ponto de dificuldade identificado nas atividades do Grupo Teatral Noigandres foi o não cumprimento das atribuições e compromissos estabelecidos em relação às ações e atribuições do estatuto social. Apesar de ter majoritariamente jovens participantes como líderes das ações, algumas não conseguiram ser concretizadas por inação, falta de compromisso ou pode ter faltado uma sensibilidade minha para motivar esses jovens enquanto diretor do grupo.

Ao perceber esses aspectos e buscando sempre buscar alternativas para contornar essas dificuldades resolvemos dividir a oficina em dois focos: 1. Oficina de teatro contínua voltada para jogos, exercícios e atividades relacionados ao desenvolvimento pessoal, social, cultural e artístico; 2. Grupo profissional com foco no ingresso no mercado artístico do DF.

Essa divisão de ponto focal do grupo permitiu que os participantes desenvolvessem habilidades específicas de acordo com seus interesses e objetivos. A partir daí, conseguimos focar mais nos objetivos propostos. Iniciamos os processos de montagem e selecionamos dois espetáculos infantis. Estávamos na fase de ensaios quando tivemos que interromper esse processo por conta da crise pandêmica da Covid-19.

Em síntese, é necessário salientar que os convidados deram maior dinâmica, movimento e motivação às atividades do grupo e enriqueceram o trabalho desenvolvido. A inserção do plano de ação para mapeamento das atividades ajudou a organizar de forma mais eficiente. A criação do estatuto, divisão de tarefas e descentralização das atividades da figura da direção ajudaram a eliminar um pouco da dependência e estimularam mais o protagonismo, a colaboração e autonomia dos participantes.

Para uma melhor avaliação deste momento em que assumo a direção das atividades do grupo, recorro às entrevistas dos 6 integrantes que ingressaram no grupo a partir de 2018 e não foram contemplados no capítulo anterior. São eles: Ivan Gusmão Cavalcante, Camila Lopes Soares, Vitória Rodrigues de Melo, Katherine de Assis Jesus, Manuella Victória Bonotto Ferreira e Maria Eduarda de Almeida Santos. Todos autorizaram a divulgação de seus nomes na pesquisa. Considero aqui como parâmetro avaliativo apenas:

- **Depoimento 1:** Descrição do processo na montagem das produções artísticas;

- **Depoimento 2:** Importância do Grupo na vida do entrevistado e mudanças após o ingresso;
- **Depoimento 3:** Avaliação da sua participação no Grupo;
- **Depoimento 4:** Promoção do Protagonismo juvenil no Grupo Noigandres;
- **Depoimento 5:** Relação entre educador/diretor e estudantes/participantes.

Tabela 15 – Integrantes que ingressaram no Grupo Teatral Noigandres a partir de 2018.

DEPOIMENTO 1	DEPOIMENTO 2	DEPOIMENTO 3	DEPOIMENTO 4	DEPOIMENTO 5
<p>O processo é de muito aprendizado nas atividades desenvolvidas, principalmente, pela orientação daqueles que tinham uma maior experiência com o que estava sendo feito. A participação com orientações de pessoas que não eram do grupo trazendo muitas informações importantes no desenvolvimento dos encontros. Muita interação e respeito pelas atividades desenvolvidas.</p>	<p>O Grupo proporcionou uma melhora no processo de alegria na minha vida, ajudando diminuir o "stress" do dia a dia.</p>	<p>Acredito que a participação de todos do grupo é fundamental para que o grupo possa desenvolver novos projetos.</p>	<p>O grupo promove o Protagonismo Juvenil, quando traz a oportunidade da participação de membros sem experiência teatral dando voz a jovens nessa diversificação de assuntos e dinâmicas tratadas nos encontros do grupo. A colaboração esteve presente em todas as etapas.</p>	<p>Acredito que seja uma relação de muito respeito e generosidade.</p>
<p>Eram produções dinâmicas, simples, de fácil execução, porém trabalhamos duro por muitos meses. Foram diversos ensaios e dinâmicas em grupo.</p>	<p>Quando entrei no grupo eu estava depressiva e passando por um momento difícil na vida. Após o meu ingresso no Noigandres a chave girou e passei a sorrir mais, a ter mais leveza na vida. Sem contar os diversos progressos que tive na minha comunicação. Antes eu era tímida e hoje posso dizer que melhorei muito. Gratidão eterna.</p>	<p>Poderia ter aproveitado mais sim, porém curti cada momento. Nota mil.</p>	<p>Sim, incentivou muitas pessoas a seguir esse caminho. Nas etapas de iniciativa, execução e apropriação de resultados as ações foram colaborativas, mas o planejamento e a avaliação tiveram uma relação de dependência.</p>	<p>Todos temos uma relação boa e amigável, apesar de não nos vermos mais por causa da pandemia e por outros terem mudado de estado, o carinho um pelo outro continua.</p>

<p>Os líderes do grupo traziam até nós uma ideia, uma proposta e ela começava a ser ensaiada e trabalhada.</p>	<p>O Noigandres me abriu portas em relação a timidez eu sempre fui extremamente tímida e com muita dificuldade de conhecer pessoas e o grupo me abriu novos caminhos e novas amizades, pude enfrentar esses dois obstáculos</p>	<p>De 0 a 10 dou 7, por não conseguir participar dos espetáculos acabou ficando repetitiva as oficinas.</p>	<p>Sim!!! Muitos amigos meus que conheci no grupo eram do grêmio reviveram o Noigandres que já era um grupo antigo, mas que em 2018 com essa pequena parcela de jovens ele voltou a ter novos participantes tanto alunos como ex-alunos. Em relação as ações protagonistas foram de colaboração nas etapas de iniciativa, planejamento e execução; relação de dependência na etapa de avaliação.</p>	<p>Era muito tranquila, tínhamos total liberdade entre nós por saber que ali era um espaço seguro.</p>
<p>Deixou em branco.</p>	<p>O grupo é meu contato com o teatro e a atuação, que eu gosto muito. Quando eu entrei passei a ter mais desenvoltura corporal.</p>	<p>Eu me considero participativa e comprometida.</p>	<p>Sim! No grupo os jovens têm opinião ativa e responsabilidades. Em relação as ações protagonistas foram de dependência nas etapas de iniciativa e avaliação, e colaboração no planejamento, execução e apropriação dos resultados.</p>	<p>Os representantes do grupo, especialmente o Diego, são comprometidos e dispostos a ajudar nas nossas dificuldades quanto ao teatro, o que facilita muito nosso crescimento.</p>
<p>Era tudo muito livre, trabalhávamos muito em equipe, movimentação do corpo e improvisação.</p>	<p>Acho que eu passei a ser menos tímida, e fiz alguns amigos.</p>	<p>Não me envolvia tanto com os projetos, infelizmente, quando estava nas oficinas participava bastante, mas não contribuía muito por fora por falta de tempo.</p>	<p>Deixou em branco.</p>	<p>É uma relação de respeito e companheirismo, o ambiente do Noigandres é muito agradável.</p>
<p>Começávamos com exercícios e jogos teatrais para o preparo do corpo e mente, estudávamos os personagens, o enredo e cenários assim como a função e a mensagem que cada um passaria, para depois irmos</p>	<p>O Noigandres foi o ponto de partida pra que te descobrisse o quanto gosto de teatro e usar dessa ferramenta pra me expressar e me sentir livre em ser quem sou. Mudou minha perspectiva em relação o que é a arte, como ela construída e</p>	<p>Acredito que eu tenha tido papel protagonista no grupo no sentido de me empenhar em apresentá-lo as pessoas, em me entregar para que o projeto fosse pra frente, me dedicar em ensaios, exercícios, além do</p>	<p>Deixou em branco.</p>	<p>Respeito, acolhimento, troca de experiências e conhecimento e muita amizade.</p>

para montagens.	as	desconstruída, reconhecer as dificuldades que existem nesse mundo seja ela amador ou profissional e assim admirar ainda mais.	meu crescimento pessoal.		
-----------------	----	---	--------------------------	--	--

Fonte: Tabela criada pelo autor extraída da entrevista realizada com integrantes que ingressaram no Grupo Teatral Noigandres a partir de 2018 (2023).

Em relação ao processo de construção das produções estéticas/artísticas e montagem dos espetáculos, os depoimentos apresentam, de forma geral, um processo participativo envolvendo todos do grupo. Destacam ainda o aprendizado e a orientação fornecidos pelos integrantes mais experientes, que podem estar relacionados à direção ou aosicineiros convidados. A interação entre os integrantes, a realização de exercícios e jogos teatrais, a liberdade existente no processo de construção dos espetáculos e a importância do trabalho em equipe também são ressaltadas.

Ao analisar as respostas dos participantes sobre a importância do grupo Noigandres em suas vidas e o que mudou desde sua participação, podemos identificar que o grupo pode ser considerado o “antídoto do tédio”, pois ajudou a combater a depressão e trouxe melhorias na qualidade de vida, como menos estresse, bom humor, sorriso, mais satisfação e leveza.

Alguns participantes mencionaram melhorias na comunicação, na desenvoltura corporal e na superação da timidez, destacando o papel do grupo como indutor de desenvolvimento pessoal. Além disso, as respostas evidenciam a importância do grupo como um espaço de amizade e convivência, permitindo a criação de novos laços sociais em torno do interesse pelo teatro e pela arte.

Outro tema que se destaca nas respostas é a importância do grupo na relação profissional com teatro e atuação, permitindo o desenvolvimento de habilidades e competências nessas áreas. Alguns entrevistados ressaltaram o aumento da confiança em se expressar por meio da arte.

Portanto, é possível afirmar que a participação no Grupo Teatral Noigandres teve um impacto positivo na vida dos participantes, contribuindo para o desenvolvimento pessoal e social, melhora na expressão e comunicação, formação de novas amizades e promoção do bem-estar social no grupo.

Quanto à autoavaliação da participação dos entrevistados no grupo, sugere-se que suas participações foram vistas como uma oportunidade de desenvolvimento pessoal e artístico. No entanto, alguns participantes apresentaram ressalvas em relação ao seu grau de envolvimento, às oportunidades oferecidas ou à repetição de atividades nas oficinas.

Alguns entrevistados consideram que poderiam ter se envolvido mais, porém destacam a importância da experiência e expressam sua satisfação. Há ainda relatos de participantes que se consideram protagonistas, comprometidos e atuantes no grupo, contribuindo para o desenvolvimento dos projetos e para o crescimento do grupo como um todo.

Em relação à análise das respostas que ressaltam a promoção do protagonismo juvenil, percebo que a maioria dos participantes concorda que o grupo proporcionou oportunidades para jovens participarem das atividades com voz ativa na discussão das ações e assuntos do grupo. Porém, não posso deixar de considerar o fato de que alguns não responderam à pergunta, o que pode sugerir falta de entendimento sobre o conceito do protagonismo juvenil.

O grupo promove ainda o protagonismo juvenil ao permitir a participação ativa dos jovens em todas as fases, especialmente na iniciativa, planejamento, execução e apropriação dos resultados. Infere-se ainda que nas etapas das atividades tivemos vários graus de relação protagonista entre os educadores e os jovens, que vão desde a dependência até a autonomia. Contudo, há uma predominância da colaboração neste relacionamento.

Nos depoimentos acerca da relação entre educadores/diretores e estudantes/participantes no grupo, noto que os entrevistados apontam para uma relação baseada em respeito, generosidade, companheirismo e amizade. A relação é descrita como tranquila, segura e acolhedora, e os estudantes se sentem à vontade para compartilhar suas dificuldades e trocar experiências e conhecimento com os representantes do grupo.

Um dos depoimentos destaca a importância do comprometimento dos representantes do grupo e sua disposição em ajudar nas dificuldades relacionadas ao teatro, o que facilitou no crescimento dos estudantes. Com base nisso, pode-se inferir que essa relação é saudável e propícia para o desenvolvimento dos estudantes.

Os participantes se sentem à vontade para expressar suas ideias e compartilhar suas dificuldades, e têm o apoio dos educadores/diretores para superá-

las. Além disso, a descrição do ambiente do grupo como “agradável” sugere que os estudantes se sentem acolhidos e confortáveis em participar das atividades propostas.

Contudo, o Grupo Teatral Noigandres vinha ganhando projeção e tinha o intuito de sair da condição amadora para a profissional. Como pilar pedagógico, vinha se aprofundando em ações dos jovens como protagonistas nas atividades e possuía uma forte vontade de expandir suas atividades para além da comunidade escolar local. Infelizmente, essas metas e objetivos foram interrompidos no início de 2020 devido à pandemia de COVID-19.

O ciclo de atividades foi interrompido e não conseguimos nos organizar enquanto coletivo para funcionar no formato remoto. Eu, que estava à frente da direção do grupo, não tive estrutura socioemocional e forças para motivar a continuação das atividades devido às adversidades do momento.

Em 2022, com o avanço da vacinação e a liberação gradual das medidas restritivas, tentei de forma tímida retomar as atividades do grupo em conjunto com Fábio e outros ex-integrantes dispostos a retomar as ações. No entanto, não conseguimos voltar com as oficinas nem formar um grupo para as montagens. Os jovens participantes de 2018 em diante já estavam com outras demandas e atividades em seus projetos de vida.

Todavia, neste mesmo ano, uma chama se acendeu ao participar do projeto memorial do Grupo Tripé⁴² chamado “Cenas de uma Década”⁴³, que resgatou um pouco da memória, pensamentos, ideias e sonhos dos coletivos teatrais do DF nos últimos 10 anos. O Grupo Teatral Noigandres foi reconhecido oficialmente pela primeira vez como memória viva do Teatro no DF.

⁴² O Grupo Tripé é um coletivo de jovens artistas fundado em 2012 com o objetivo de criar um teatro independente e autoral. Estabeleceu-se como um espaço livre para estudo, experimentação, criação e pesquisa. Trata-se de um polo criativo de atores-criadores que buscam criar um teatro instintivo a partir de suas habilidades, influências e vivências (Tripé, 2023).

⁴³ O projeto “Cena de uma década” foi uma exposição colaborativa realizada na Galeria Espaço Piloto do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. A exposição apresentou fragmentos de processos artísticos e obras cênicas de mais de 52 grupos teatrais do Distrito Federal. Ofereceu ao público uma visão da estética e das inquietações desses grupos. O objetivo era compartilhar as memórias da cena teatral candanga da última década e reconhecer a diversidade do patrimônio cultural (Tripé, 2023).

Imagem 36 – Registros da mostra “Cena de uma década”.



Fonte: Arquivo memorial do Grupo Noigandres (2023).

Encerro este capítulo com uma sensação de renascimento e esperança. Como uma fênix, em 2023, nos reerguemos e retomamos as atividades das oficinas do grupo. Ainda estamos nos reorganizando enquanto coletivo, mas com determinação e criatividade, estamos transcendendo os limites da comunidade escolar do Centro Educacional 02 do Cruzeiro, na Região Administrativa do Cruzeiro. Essa sempre será nossa “origem” e “lar”, mas agora estamos prontos para voar ainda mais alto e alcançar novos horizontes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, analisei o teatro desenvolvido no âmbito escolar a partir das minhas vivências, experiências e trajetória como estudante e diretor do Grupo Teatral Noigandres. O objetivo foi verificar se o teatro na escola, desenvolvido por intermédio da formação de coletivos teatrais, pode contribuir para o desenvolvimento do protagonismo juvenil dos estudantes e na construção de uma práxis docente teatral do educador/diretor.

Sendo assim, é importante destacar que esta pesquisa foi idealizada e direcionada inicialmente a educadores, estudantes, escolas da rede pública de ensino, jovens e adultos participantes de coletivos artísticos que possuem uma realidade próxima. Ela busca fornecer referências para a criação de grupos teatrais na escola, que têm por objetivo utilizar o protagonismo juvenil como eixo pedagógico e que precisam de referências teóricas para embasar suas práticas metodológicas.

Além disso, a intenção também foi aproveitar que a nossa história do Grupo Teatral Noigandres não foi narrada e refletida do ponto de vista acadêmico. Fazendo assim um recorte do passado/presente com foco no protagonismo juvenil e na construção da minha práxis docente atual, tentando contextualizar e fundamentar isso dentro da linha de pesquisa “abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes” do mestrado profissional ProfArtes.

Levando em conta o exposto, no primeiro capítulo investiguei o papel da arte e do teatro no contexto educacional a partir das minhas referências enquanto arte-educador. Apresentei conceitos que fazem parte do meu dia-a-dia na educação básica e outros que estão em construção na minha teoria/prática docente e artística, já inserindo pontos de aprendizagem do mestrado.

Neste sentido, percebi que a arte e o teatro desenvolvidos no ambiente escolar necessitam do resgate da fruição e da educação estética no processo de ensino-aprendizagem. Além disso, é importante encontrar oportunidades de adaptação nos pressupostos e documentos norteadores do ensino de teatro na escola para estimular uma prática ativista.

A arte e a educação em sua dimensão estética são fundamentais para estimular a sensibilidade humana e refletir sobre diversos aspectos físicos, estéticos, emocionais, intelectuais, espirituais, sensíveis e cognitivos. Por isso, é necessário resgatar a fruição estética relacionada aos sentidos, percepções e sensações

humanas, ultrapassando os limites da análise da obra de arte, crítica literária, história da arte/teatro e ciência do belo que geralmente são encontrados nos currículos conteudistas educacionais.

É necessário trabalhar predominantemente na escola os modos de viver, o desenvolvimento humano e a formação integral completa por meio da arte e do teatro. O estudante deve aprender a usar sentimentos, pensamentos e imaginação juntos para entender o mundo à sua volta e tomar decisões na busca pela resolução de problemas do dia-a-dia.

A pesquisa apresenta uma discussão, que ao meu ver é sempre necessária, sobre a importância da arte/teatro na educação, sua valorização como linguagem e campo de conhecimento, bem como o destaque de sua relevância no fomento e promoção do desenvolvimento integral humano. Para isso, utilizo as perspectivas de Dewey (2010) e Sales (2015), que ressaltam a necessidade de se pensar a arte-educação a partir das vivências, experiências estimuladas, pensamento reflexivo e libertação do corpo e mente.

Mas como fazer isso se ainda temos formas, convenções, práticas e metodologias tradicionais, formação imperialista e colonialista que ainda se fazem presentes nos processos educacionais, na educação básica, no ensino superior e também na formação continuada? Essa formação se une ao sistema capitalista, pensamento hegemônico colonizador e eurocêntrico, ideologias políticas fundamentalistas, neoliberais e fascistas que se voltam para o autoritarismo, consumismo, exploração, excesso de produtividade, precarização, individualização e alienação humana.

Romper essas formas enraizadas se torna um grande desafio que exige autorreflexão e ressignificação constantes de nossas práticas pedagógicas e artísticas. Um possível caminho para a transformação e modificação dessa realidade é adotar uma prática mais ativista, considerando a alteridade e a sensibilidade humana como formas de diálogo e princípios de humanização. É fundamental combater o esvaziamento da dimensão humana com mais sensibilidade, empatia, afetividade, tolerância e respeito.

A arte-educação e suas diversas linguagens artísticas podem ser indutoras dessa práticas que exigem mais atitude, ação, militância e ativismo para “fazer avançar”, melhorar, promover mudanças e transformações pessoais, sociais, históricas, culturais e políticas.

Vejo também a necessidade de ações conjuntas e pluralistas na arte como forma de combate aos desafios supracitados. Dentro do campo pedagógico, as artes e suas linguagens podem se cruzar de várias formas, levando em consideração suas interrelações e reciprocidade. Da mesma forma, a relação dialógica e transversal das artes com outros campos do conhecimento é importante na busca por mudanças efetivas.

No primeiro capítulo, verifiquei a história do ensino do teatro no Brasil, destacando traços coloniais de imposição e aculturação. Analisei a utilização do teatro como instrumento de dominação e instrução. Apesar de termos o ensino de teatro contido na formação e no currículo de educação artística já em meados de 1970, só tivemos formalmente e legalmente o teatro como linguagem específica em 1996 com a LDB (Lei 9394/96).

No entanto, os PCN's (1997) trouxeram a possibilidade de se trabalhar o teatro como produção coletiva e a BNCC (2018) consolidou o fazer teatral de forma coletiva e colaborativa. Nessa perspectiva, encontrei proximidade com os objetivos do teatro de grupo desenvolvidos na escola, por meio do estímulo das dimensões socioemocionais, formação integral e participação plena dos jovens.

Ainda na BNCC, dentro da área de linguagens e suas tecnologias, na modalidade do ensino médio, identifiquei competências específicas que incluem a compreensão da linguagem teatral para ampliar a participação social, a criação de produções autorais e a interpretação crítica da realidade, a compreensão dos processos identitários e o respeito à diversidade. Essas competências visam à participação ativa dos estudantes no processo de criação artística e podem ser estimuladas na pedagogia do teatro de grupo.

Busquei encontrar uma possibilidade de ampliar a prática do teatro de grupo formalmente na escola, tendo em vista os documentos norteadores que regem a educação no âmbito local do Distrito Federal. Um deles é o Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio (2021), que vem sendo aplicado gradativamente na Secretaria de Educação do DF, apesar das críticas e debates que vêm ocorrendo atualmente.

Percebi uma oportunidade nos itinerários formativos, que são parte flexível do currículo onde se pode trabalhar estratégias pedagógicas diversificadas, como oficinas ou montagens teatrais e artísticas, que podem integrar-se ao eixo de protagonismo e projeto de vida dos estudantes. Além disso, os itinerários atuam de

forma mais direcionada, pois os jovens têm autonomia para decidir se querem ou não participar dessas atividades.

Dentro dos itinerários existem eixos estruturantes onde grupos de teatro que surgem no contexto educacional podem desenvolver a prática pedagógica teatral. São eles: processos criativos; mediação e intervenção sociocultural. Os processos criativos podem desenvolver a criatividade e a expressão, enquanto a mediação e intervenção sociocultural podem ampliar a capacidade de participação dos estudantes como agentes de transformação social.

Na primeira parte do capítulo dois, analisei a história da Região Administrativa do Cruzeiro a partir de seu território e espaços, marcados pelo envolvimento comunitário na afirmação da sua identidade e na diversidade de classes sociais que vieram do Brasil inteiro para ocupar a localidade.

Também observei as disputas socioeconômicas presentes na ocupação e apropriação do território, que atenderam aos interesses políticos e à especulação imobiliária, acentuando a segregação social. As pessoas de alto poder aquisitivo se apropriaram dos espaços mais valorizados, atendendo assim aos interesses políticos e a especulação imobiliária, acentuando a segregação social.

Assim, identifiquei a dimensão multicultural da cidade que se mostrou rica em diversidade, tanto que foi considerada como “patrimônio histórico e artístico da humanidade” (1992). Notei a presença de pessoas de diferentes classes, etnias, crenças, costumes e tradições, coexistindo de forma inter-relacionada.

Percebi, nas manifestações artísticas locais, um extrato da diversidade do Brasil e da pluralidade cultural presente na escola de samba Associação Recreativa Cultural Unidos do Cruzeiro (ARUC), na Galeria Cruzeiro-Eixo, no Concerto Canta Gavião, na Boate Kremilin, nos sambas da feira permanente, no rock e bailes nas ruas, nas festas juninas, nas apresentações folclóricas do Grupo Pellinsky de Dança, no projeto de cinema Cineclubes Gavião e na criação da Academia Cruzeiroense de Letras (ACL).

Destaquei também a presença de grupos de teatro estudantis amadores vinculados às escolas da rede pública de ensino do território do Cruzeiro. Esses grupos começaram a surgir no final dos anos 1990, como o Grupo ArteAthos, o Grupo Persona, o Grupo Cutucart e o Grupo Teatral Noigandres.

Apesar de reconhecer a importância de manter esse registro teatral do Cruzeiro, tive dificuldade em resgatar a memória, principalmente dos Grupos

ArteAthos e Persona. As lembranças estão muito pulverizadas e há pouco ou quase nenhum registro. Nem as professoras/diretoras ou ex-integrantes desses grupos conseguiram fornecer muitos dados para análise. Já o Grupo Cutucart apresenta um material mais consistente e conseguiu se consolidar, saindo do formato de teatro amador estudantil para teatro profissional. Atualmente, vem ampliando suas ações como produtora cultural no Distrito Federal.

Diante dos fatos apresentados, foi possível perceber que os movimentos artísticos e teatrais no Cruzeiro se constituíram como marcos culturais e artísticos da cidade. Esses movimentos revelaram uma série de artistas de reconhecimento local e nacional. A evolução e expansão dos grupos se fortaleceram ao ocupar inicialmente os espaços da própria cidade. O movimento teatral foi extremamente afetado, consolidado e fortalecido por essas manifestações artísticas anteriores.

Refletir sobre o Cruzeiro como território multicultural me fez lembrar aspectos da minha infância que podem ter contribuído para minha escolha profissional, mas que nunca havia parado efetivamente para analisar. Esses aspectos incluem a participação em jogos populares infantis; os desenhos e pinturas no setor em que morava; a imitação na dança; a participação nas quadrilhas juninas; o início das atividades musicais; a personificação de desenhos animados e jogos de futebol; bem como a participação em encenações na igreja.

Ao analisar a importância do Centro Educacional 02 do Cruzeiro no estímulo artístico/cultural local, pude perceber que a escola desempenha um papel fundamental na vida dos estudantes. Ao proporcionar experiências enriquecedoras no campo das artes e da cultura, a escola foi um divisor de águas na manutenção dos grupos de teatro e na valorização da participação e protagonismo estudantil.

Destaco a relevância dada às atividades culturais e artísticas na história da escola e no seu Projeto Político Pedagógico (PPP). Essas atividades estão presentes nos seus projetos, festivais e prêmios. Uma escola com histórico contendo três grupos teatrais, festivais musicais, intervalos culturais e um grêmio estudantil atuante demonstra o compromisso em oferecer uma educação integral. Isso prepara os estudantes não apenas para a vida acadêmica, mas também para a vida, o trabalho e a cidadania.

É importante ressaltar que, apesar de existir a disciplina Arte como componente curricular, as atividades práticas com os grupos teatrais geralmente ocorriam e ocorrem em contraturno ou aos finais de semana. Essas atividades não estão

diretamente e formalmente vinculadas à grade curricular da escola. No entanto, a adoção da estrutura do novo ensino médio, focado no protagonismo e autonomia dos estudantes, indica um avanço na valorização das atividades artísticas no currículo regular.

No segundo capítulo, identifico a origem, memória, produção estética e artística, processo de formação, organização, procedimentos cênicos e pedagógicos utilizados pelo Grupo Teatral Noigandres. Esse aprofundamento foi fundamental para reconhecer a importância dessas atividades artísticas na formação dos estudantes. Essas iniciativas são quase sempre esquecidas do ponto de vista histórico e acadêmico. Além disso, destaco a necessidade de preservar a memória dos coletivos teatrais da escola, a fim de reconhecer e valorizar seu legado cultural.

O resgate da memória do Grupo Teatral Noigandres envolveu pesquisa com ex-integrantes, materiais iconográficos e fontes audiovisuais, visando compreender a sua origem, trajetória e bases pedagógicas, assim como a relação entre educador e educando na formação do coletivo. Percebi que o coletivo absorveu múltiplas influências e busca ser o “antídoto do tédio” para seus integrantes, por meio da alegria e da fusão de cores e sons em suas produções artísticas que contemplam dança, música, teatro, audiovisual e poesia.

O grupo Noigandres transcendeu os limites da escola e da comunidade local ao participar de festivais teatrais estudantis e levar suas apresentações e intervenções artísticas para outras regiões administrativas. No entanto, segundo os relatos, sofreu com a falta de apoio e valorização da arte e cultura local. Isso destaca a necessidade de conscientização, valorização, fomento e estímulo ao desenvolvimento da produção artística e cultural local.

Apesar de ter completado 24 anos de história em 2023, o grupo interrompeu suas atividades de 2013 a 2017 por conta do desgaste e falta de respeito dos estudantes com o Fábio (diretor à época). Ficou nítido a fragilidade das atividades e que dependem da figura do educador/diretor na organização e condução das ações de sustentabilidade do grupo. Essa trajetória demonstra ainda a importância de se buscar estratégias para a perenidade do grupo independente de quem estiver à frente.

É importante deixar claro que não foi o intuito dessa dissertação aprofundar na estética das produções artísticas, dramaturgia ou formas de interpretação do Grupo Teatral Noigandres. Essa investigação exigiria mais tempo e fôlego que não consegui ter. Além disso, acredito que um dos pontos mais frágeis do grupo está na falta de

material pedagógico e metodológico para embasar essas construções. Os textos mesmos não foram resgatados na íntegra ou digitalizados. Sendo assim, foquei apenas no registro catalográfico das produções para fins memoriais e histórico.

Ao analisar a pedagogia do Grupo Teatral Noigandres, percebi que a metodologia adotada valoriza a prática teatral, a colaboração e a apreciação artística. Enfatiza a prática, por meio de jogos e exercícios que estimulam a criatividade, a expressão e as experiências lúdicas do corpo em movimento.

Embora tenham sido mencionados autores cênicos renomados, como Boal, Spolin, Brecht e Grotowski, senti falta de uma descrição aprofundada na resposta da entrevista feita com o diretor Fábio, o que acabou trazendo uma visão ainda superficial sobre a base metodológica adotada. Tive que recorrer às lembranças enquanto jovem estudante participante do grupo e aspectos da minha formação enquanto professor de Teatro para complementar a análise.

No entanto, apesar da falta de um material mais concreto a respeito dos fundamentos metodológicos e pedagógicos do grupo, vejo uma oportunidade para a reflexão e construção de algo mais consistente e palpável futuramente para o Grupo Teatral Noigandres. É essencial realizar pesquisas e estudos mais detalhados sobre os autores mencionados, a fim de construir uma metodologia eficaz e coerente com os objetivos do coletivo.

Observei também que a abordagem pedagógica adotada pelo grupo é inclusiva e participativa, permitindo a colaboração de estudantes e parceiros da comunidade. O envolvimento da família se fez presente em determinados momentos. Além disso, a participação dos jovens como protagonistas é destacada e a relação entre os participantes do grupo é baseada em confiança, respeito mútuo e diálogo, elementos fundamentais para se criar um ambiente propício ao crescimento individual e coletivo.

Conduzi uma entrevista com ex-integrantes participantes que atuaram no período de 1999 a 2012, com o intuito de evitar uma visão restrita das minhas experiências enquanto estudante e do Fábio enquanto diretor. Com base nas respostas apresentadas, percebi que o Grupo Teatral Noigandres ofereceu uma série de benefícios para os ex-integrantes e acesso à formação artística e teatral, contribuindo para o desenvolvimento pessoal, social e profissional.

O contato com artistas nas oficinas proporcionou uma troca de experiências enriquecedora e estimulante. A socialização, inclusão social, protagonismo e união dentro do coletivo foram aspectos positivos destacados nas entrevistas, assim como

a alegria e diversão proporcionadas pelas atividades. As amizades formadas dentro do grupo e o zelo do educador/diretor desempenharam um papel importante que contribuiu para o sucesso dos participantes.

Com base nas percepções dos entrevistados, também foram identificados pontos negativos, como: falta de estrutura, investimento e apoio da escola, bem como a alta rotatividade de participantes, indisciplina, impontualidade, desorganização e falta de divulgação. Acredito que esses problemas apontados acompanham todas as gerações do Noigandres, porém essas percepções variavam entre os entrevistados, cada um teve sua visão sobre seu momento vivenciado.

De acordo com os depoimentos apresentados, a participação no Grupo Teatral Noigandres teve um impacto significativo na vida dos ex-integrantes, tanto do ponto de vista pessoal quanto profissional. O processo colaborativo de construção das produções envolveu os participantes de forma ativa, promoveu o protagonismo juvenil, ofereceu um espaço seguro e de qualidade para o desenvolvimento de competências e habilidades.

A relação entre educadores/diretores e estudantes/participantes foi descrita como positiva, colaborativa, harmônica e equânime. Isso permitiu o desenvolvimento dos ex-integrantes, criando um ambiente acolhedor e encorajador para sua participação contínua nas atividades e teve um impacto profissional, com alguns ex-integrantes seguindo carreira nas artes.

Isto posto, entro nas considerações do terceiro capítulo em que destaquei a construção da minha práxis docente cênica que vem das experiências enquanto estudante e diretor do Grupo Teatral Noigandres, participação de outros coletivos teatrais e no festival de teatro na escola da FUNDATHOS, meu ingresso e formação na graduação, vivências enquanto professor de teatro e arte-educador.

Essas vivências me proporcionaram um desenvolvimento pessoal e profissional significativo, ampliando minha visão sobre as possibilidades do teatro como ferramenta metodológica e pedagógica. Além de contribuir para enriquecer minha construção metodológica e fornecer o embasamento teórico necessário para fundamentar a prática cênica.

Participar do Festival de Teatro na Escola (FTE) e integrar os coletivos teatrais como o Noigandres, ArteAthos e o Giz no Teatro contribuiu significativamente para minha formação humana e foi fundamental para o desenvolvimento do protagonismo juvenil e o fortalecimento do teatro amador do Distrito Federal.

Ao longo das apresentações teatrais, pude aprofundar meu entendimento sobre as relações interpessoais e desenvolver habilidades específicas da linguagem teatral, como expressão corporal, técnicas vocais e postura em cena. Além disso, tive a oportunidade de ministrar oficinas teatrais, o que reforçou meu protagonismo e me permitiu atuar como mediador de conhecimento.

A experiência nos grupos teatrais e no FTE também me proporcionou valiosas relações interpessoais, trabalho em equipe, colaboração e troca de informações. Estabeleci amizades duradouras e construí grandes famílias nas peças em que participei.

Destaco ainda a importância do momento da apresentação nos espaços cênicos profissionais, que enriquece a experiência por apresentar num local artístico encantador, ajuda nas relações interpessoais e possibilita a troca de vivências com outros grupos.

O Festival de Teatro na Escola desempenhou um papel fundamental como uma fábrica multiplicadora de cultura, arte, sonhos e projetos de vida. Sua premissa básica de desenvolvimento de pessoas cidadãs estava intrinsecamente ligada ao protagonismo, ao promover o crescimento pessoal e social dos jovens.

O contato com o protagonismo me permitiu momentos de expressão, reflexão, crítica, discussão e criação. Essa abordagem mostrou ser interessante justamente porque ela favorece não apenas o desenvolvimento e aprendizagem dos estudantes, mas também do educador, estimula a criticidade dos alunos e sua participação ativa nos processos cênicos.

Com o intuito de saber se outras pessoas tiveram essa mesma percepção sobre a grandeza do FTE no fomento e potencialização do protagonismo juvenil e indução de novos profissionais de arte e cultura no DF, recorri às entrevistas com ex-participantes de diferentes gerações e grupos participantes do festival.

As respostas destacaram sua relevância na formação profissional, pessoal e social dos participantes, a importância do Festival de Teatro na Escola como um espaço de vivência e experimentação de arte e educação, um ambiente propício para a formação de novos artistas, arte-educadores e seu papel como agente transformador não só da vida individual dos participantes, mas também do público escolar, da comunidade local e da sociedade de forma geral.

Os depoimentos analisados revelaram ainda que o pilar de protagonismo juvenil foi uma importante ferramenta para estimular a participação ativa dos jovens

no processo de construção e apresentação das produções artísticas. As oficinas de interpretação, a valorização das competências e potencialidades dos alunos, a vivência do fazer teatral completo, a integração com outros grupos e escolas, e o empoderamento das participantes em diferentes áreas da produção teatral foram alguns dos elementos que contribuíram para o estímulo do protagonismo juvenil no festival.

Sendo assim, como consequência dessas experiências adquiridas durante minha trajetória enquanto estudante do ensino médio e da graduação, inseri na minha práxis docente o protagonismo juvenil como um pilar pedagógico em construção, adotado muito antes mesmo de ser incorporado às novas tendências pedagógicas, metodologias ativas de aprendizagem e na reforma do novo ensino médio.

Percebi que oferecer liberdade aos estudantes e jovens para expressarem suas ideias, refletirem, questionarem e se posicionarem enriquece significativamente o processo de trabalho desenvolvido. O protagonismo permite que os jovens se tornem agentes de mudança em questões pessoais e sociais, incentivando sua reflexão, pensamento crítico e ação diante dos desafios do cotidiano.

Essa abordagem pode incentivar a construção de relações significativas entre o estudante, o educador e o objeto de conhecimento. Dessa forma, o jovem é estimulado a refletir e agir sobre as questões que impactam sua vida, contribuindo para seu desenvolvimento como cidadão consciente e engajado na transformação da comunidade.

O papel do arte-educador deve ser provocador, mediador de conhecimentos e apoiador, buscando estabelecer um espaço de reflexão e diálogo para que a troca de aprendizagens aconteça de forma colaborativa e participativa, oferecendo um caminho para o desenvolvimento pessoal, social e artístico dos estudantes, evitando a sobrecarga do diretor como única fonte de conhecimento e permitindo que cada indivíduo contribua com suas habilidades e perspectivas únicas.

Já pensando na construção didático-metodológico da minha práxis docente cênica, adotei o arsenal de jogos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1982, 2005 e 2009) como base para todos os processos educacionais e artísticos em que participo, pois percebi na sua estética uma metodologia extremamente sensível, sinestésica e humana, capaz de alcançar os mais diversos meios sociais, fazer reflexões constantes sobre as relações opressivas, exercitar a cidadania e a ética, além de contribuir ativamente para a transformação de um mundo mais justo e

solidário. Incorporei também as metodologias de Olga Reverbel (1989 e 2003) e Viola Spolin (2005 e 2010) para aplicação de jogos dramáticos e teatrais em contextos diversos.

É neste contexto que retorno ao Grupo Teatral Noigandres em 2018 e 2019 para resgatar as atividades das oficinas de teatro no Centro Educacional 02 do Cruzeiro e dirigir o grupo. Planejamos as ações, renovamos a logomarca do grupo, fizemos audições, construímos esquetes, renovamos o estatuto social, apresentamos dentro e fora da escola, convidamos artistas para ministrar as oficinas e estabelecemos um cronograma de etapas. Definimos a prioridade, duração das ações e a divisão de tarefas, que foi organizada colaborativamente pelos participantes do grupo.

Percebi o impacto positivo trazido pelos convidados, que trouxeram dinamismo, movimento e motivação às atividades do grupo, enriquecendo o trabalho desenvolvido. A implementação do plano de ação para mapeamento das atividades ajudou a organizar o grupo de forma mais eficiente. Além disso, a criação do estatuto, a divisão de tarefas e a descentralização das atividades da direção contribuíram para estimular o protagonismo, a colaboração e a autonomia dos participantes.

No entanto, enfrentamos dificuldades na montagem cênica. Notamos uma diminuição na participação dos estudantes nas oficinas, especialmente no final do segundo semestre letivo. Embora eu não possa afirmar com precisão as razões dessa desistência, acredito que esteja relacionada à pressão do ambiente educacional e social, bem como às cobranças familiares em relação à preparação para o ingresso no ensino superior.

Ao identificar esses aspectos, busquei alternativas para contornar as dificuldades. Decidimos dividir a oficina em dois focos: uma oficina contínua de teatro, voltada para jogos, exercícios e atividades relacionadas ao desenvolvimento pessoal, social, cultural e artístico; e um grupo profissional com foco no ingresso no mercado artístico do Distrito Federal.

Outro ponto de dificuldade identificado foi o não cumprimento das atribuições e compromissos estabelecidos no estatuto social. Embora a maioria dos participantes fossem jovens líderes, algumas ações não foram concretizadas devido à inação, falta de compromisso ou talvez à falta de sensibilidade da minha parte como diretor do grupo ao motivar esses jovens.

Para uma melhor avaliação desse momento em que assumo a direção do grupo, recorri às entrevistas com integrantes que ingressaram após 2018. Essas entrevistas proporcionaram feedbacks valiosos sobre suas percepções, experiências e expectativas em relação ao grupo e minha mediação como diretor.

A participação no Grupo Teatral Noigandres teve um impacto positivo na vida dos participantes. O processo de construção das produções artísticas foi descrito como participativo e envolveu todos os membros, com destaque para o aprendizado proporcionado pelos integrantes mais experientes e pelosicineiros convidados. A interação entre os participantes, os exercícios teatrais e a liberdade no processo de construção dos espetáculos foram ressaltados como elementos importantes.

A análise das respostas destacou a promoção do protagonismo juvenil no grupo, permitindo a participação ativa dos jovens em todas as fases das atividades. A relação entre educadores/diretores e estudantes/participantes foi descrita como baseada em respeito, generosidade, companheirismo e amizade. Os estudantes sentem-se à vontade para expressar suas ideias e compartilhar suas dificuldades, contando com o apoio dos educadores para superá-las.

O grupo demonstrou ser um ambiente acolhedor e propício para o desenvolvimento pessoal, artístico e social dos participantes. A participação no grupo proporcionou aprendizado, melhoria na qualidade de vida, desenvolvimento de habilidades teatrais e promoveu a formação de laços sociais significativos. Esses resultados indicam a importância e o impacto positivo do grupo na vida dos participantes.

Com base nessas informações supracitadas nas respostas dos entrevistados, apesar do retorno positivo das atividades consegui identificar desafios e questões a serem melhoradas como as dificuldades enfrentadas na montagem cênica e no cumprimento das atribuições estatutárias. Precisamos de uma reflexão contínua na implementação de ações que estimulem o engajamento e a responsabilidade dos participantes.

O Grupo Teatral Noigandres enfrentou desafios significativos ao longo de sua trajetória, especialmente com a interrupção das atividades, que aconteceu novamente em 2020, devido à pandemia de COVID-19, quando parecia que o grupo ia conseguir se organizar para uma estrutura mais profissional e se expandir para além da comunidade escolar local.

No entanto, a falta de estrutura socioemocional e as dificuldades enfrentadas diante das adversidades do momento impactaram a continuidade das atividades. Mesmo com uma nova tentativa de retomada de forma virtual em 2022, os jovens participantes já estavam com outras demandas e prioridades de atividades, o que fez com que ainda não conseguíssemos voltar efetivamente de forma presencial neste ano.

Tendo em vista todo o exposto nessas considerações finais, é possível afirmar que o teatro na escola desenvolvido por intermédio da formação de grupos teatrais pode contribuir para o desenvolvimento do protagonismo juvenil, na formação integral dos participantes e pode ajudar na construção de uma práxis docente teatral, para quem quiser seguir carreira profissional ou apenas utilizar em seu dia a dia.

A criação de grupos teatrais na escola tem o potencial de ser um relevante recurso de educação para o crescimento humano e de estímulo da produção cultural e artística. Isso pode ser encorajado por meio de atividades de criação, oficinas e montagem de peças teatrais, seja com orientação de docentes de artes cênicas ou com a participação de artistas convidados. Ademais, é uma maneira de promover o trabalho em equipe, o desenvolvimento da expressão corporal, a melhoria da comunicação verbal e não-verbal, o aumento da autoestima e da confiança, além de auxiliar na formação de espectadores críticos e conscientes.

É possível afirmar ainda que, ao promover o protagonismo juvenil em um coletivo teatral na escola, os estudantes podem ter a oportunidade de expor seus pensamentos, questionamentos, dúvidas, críticas e reflexões que perpassam a nossa sociedade atual, estimulando assim o processo de desenvolvimento crítico de cada um e fazendo com que se sintam como sujeitos participantes no processo de experimentação teatral.

O papel do educador, nesse sentido, é fundamental para promover um protagonismo verdadeiramente transformador, que valorize a diversidade, a colaboração e autonomia entre os envolvidos. É preciso, portanto, combater a ideia de protagonismo como meritocracia e buscar uma abordagem mais justa e inclusiva para construir uma sociedade mais igualitária e democrática.

O teatro no contexto educacional, seja formalmente ou informalmente, possui um papel de extrema importância na vida e formação do ser humano, pois a partir das experiências e contato com essa linguagem artística nos tornamos mais sensíveis ao mundo, refletindo diversos aspectos estéticos, emocionais, intelectuais e sociais, além

de contribuir para o desenvolvimento da sensibilidade, criatividade, criticidade, habilidade de comunicação e expressão.

Dessa forma, reconstituir a memória do Grupo Teatral Noigandres foi um resgate às experiências significativas que vivenciei e aos princípios de afetividade, solidariedade, sensibilidade, criatividade e alteridade que permearam as histórias do grupo. Isso pôde fomentar uma reflexão acerca do papel do teatro na escola, sua construção no processo do ensino e aprendizagem, tanto dos estudantes quanto dos educadores participantes e fortalecer a prática artística de coletivos teatrais estudantis amadores que geralmente ficam relegados a segundo plano.

O Grupo Teatral Noigandres, mesmo ao longo dos períodos de interrupção e retomada, demonstra a resiliência e o comprometimento dos participantes, evidenciando a importância da arte e do teatro na vida dos participantes. A superação dessas adversidades contribui para fortalecer o grupo como coletivo e proporciona aprendizados valiosos para os envolvidos.

Já pensando em direções futuras para fortalecimento do coletivo Noigandres, vislumbro a criação de um material de suporte pedagógico e metodológico para que qualquer integrante do grupo possa se debruçar e aprofundar seu conhecimento sobre o método utilizado nas oficinas. Estamos construindo projetos para buscar fomento em fontes de financiamento e apoio à cultura para quem sabe migrar futuramente para uma personalidade jurídica sem fins lucrativos. Ainda há uma expectativa de se criar um livro memorial contendo mais histórias sobre esses quase duas décadas e meia de atividades do grupo.

Extrapolando um pouco os limites do grupo Noigandres e já buscando estratégias de fomento e fortalecimento dessas práticas de coletivos teatrais amadores na escola, existe uma ação já iniciada dentro do planejamento estratégico do Programa de Educação Fiscal do Distrito Federal e Grupo de Educação Fiscal do DF (Programa que atuo como membro representante da Secretaria de Educação) de se retomar o Festival de Teatro na Escola para as escolas da rede pública de ensino do DF.

Apesar das dificuldades e sabendo que minha práxis docente não está fechada e continua em construção, concluo essa dissertação com uma sensação de renascimento e esperança, pois o Grupo Teatral Noigandres conseguiu se reerguer em 2023 e retomar suas atividades. A determinação e criatividade do grupo estão permitindo que transcendam os limites da comunidade escolar, buscando alcançar

novos horizontes e prontos para voar ainda mais alto. Essa renovação representa uma nova fase na história do grupo, repleta de oportunidades e desafios emocionantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Cleo. **Ato&desAto, sobre Cleo Aguiar**. Publicado em 5 abr. 2011. Disponível em: <https://cleoaguiar.blogspot.com/search?updated-max=2011-10-05T02:03:00-07:00&max-results=7>. Acesso em: 12 fev. 2023.
- ARAÚJO, Luciana Kuchenbecker. **Concretismo no Brasil**. InfoEscola. Disponível em: <https://www.infoescola.com/artes/concretismo-no-brasil/>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- BACICH, Lilian; MORAN, José. **Metodologias ativas para uma educação inovadora: uma abordagem teórico-prática**. Porto Alegre: Penso, 2018.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. 5. ed. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BERNARDES, Mônica. **Quem Construiu Brasília - 1999**. Publicado em 29 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FHDtFN0EFZ0&t=4s>. Acesso em: 13 nov. 2022.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Educação é a base, Brasília: MEC, 2018.
- BRASIL, Presidência da República. **Lei nº 12.852, de 5 de agosto de 2013**. Institui o Estatuto da Juventude e dispõe sobre os direitos dos jovens, os princípios e diretrizes das políticas públicas de juventude e o Sistema Nacional de Juventude - SINAJUVE, Brasília: CASA CIVIL, 2013.
- BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental**. Brasília: MEC/SEF, 1997.
- BRASIL, Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. **Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio**. Brasília: GDF/SEEDF, 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Cláudia Abeling. Boitempo. 2017.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BITTAR, Marisa e JUNIOR, Amarílio Ferreira. **Pluralidade linguística, escola de bê-á-bá e teatro jesuítico no Brasil do século XVI**. Educ. Soc., Campinas, vol. 25, n. 86, p. 171-195, abril 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/26391938_Pluralidade_linguistica_escola_de_be-a-ba_e_teatro_jesuítico_no_Brasil_do_seculo_XVI. Acesso em: 18 de mar. 2022.
- BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o com vontade de dizer algo através do Teatro**. 4ª edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 7ª edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas / posfácio de Julián Boal**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BULCÃO, Fundação Athos. **Fundação**. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/fundacao> . Acesso em: 03 abr. 2023.

CARVALHO, Gabriel Lourenço. **O ensino de guitarra em grupo: uma proposta pedagógica**. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília. Brasília, 2018.

CARVALHO, Francis Wilker de. **De quem é o Palco? Festival de Teatro na Escola um processo de transgressão**. Monografia (Graduação). Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

CORADESQUI, Glauber (organizador). **Teatro na escola: experiências e olhares**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010.

COSTA, Antônio Carlos Gomes da; VIERA, Maria Adenil. **Protagonismo Juvenil: adolescência, educação e participação democrática**. 2ª edição. São Paulo: FTD; Salvador, BA: Fundação Odebrecht, 2006.

CRUZ, Getulio Sousa. **Trajetória e significado de um grupo teatral no âmbito escolar: O Espetáculo Seca do Grupo Cutucart**. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CUTUCART. **Equipe**. Disponível em: <http://www.cutucart.com.br/equipe/> . Acesso em: 02 fev. 2023.

DE CEMITÉRIO a Gavião de Gavião a Cruzeiro. Direção: Cristiane de Assis Portela. Roteiro: Rafael Fernandes de Souza. Brasília: Canal E, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8VNJwRaK4Rs> . Acesso em: 5 jan. 2022.

DELORS, Jacques. **Educação: um tesouro a descobrir**; relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI. Paris: UNESCO, 1996.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DISTRITO FEDERAL, BRASIL. Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. **Projeto Político Pedagógico (2022)**. Centro Educacional 02 do Cruzeiro [Plano Piloto]. Disponível em: https://www.educacao.df.gov.br/wp-content/uploads/2021/07/ppp_ced_02_do_cruzeiro_plano_piloto.pdf . Acesso em: 15 jan. 2023.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Arnaut Daniel: Poeta Provençal e Trovador**. 28 Nov. 2013. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/troubadour-lyric-artist> . Acesso em: 20 nov. 2022.

FARIA, Gabriel Pereira; SOUZA, Jordan Antônio de; BRANDÃO, Ludmila de Lima. **Aisthesis e a Fruição estética**. Relacult - Revista Latino-Americana de estudos em cultura e sociedade. V.05, ed. Especial, maio, 2019.

FERREIRA, Dilceia Maria Auxiliadora de Paiva. **Ensino de Arte e Educação Estética: vivências de professores que lecionam nessa disciplina**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de São João Del Rei, 2013.

FERREIRA, Francisca Jéssica Santos. **Multiculturalismo e Educação**. Brasil Escola. Disponível em: <https://meuartigo.brasilecola.uol.com.br/educacao/multiculturalismo-educacao.htm>. Acesso em: 10 de jan. de 2023.

FERRETTI, C. J.; ZIBAS, D. M. L.; TARTUCE, G. L. B. P. **Protagonismo juvenil na literatura especializada e na reforma do ensino médio**. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, v. 34, n. 122, p. 411–423, 2013. Disponível em: <https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/480>. Acesso em: 27 mar. 2023.

FORTE, Marcelo. **Processos metodológicos na investigação de um professor-artista**. Revista Digital do LAV, v. 12, n. 3, set./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/issue/view/1535/showToc>. Acesso em: 10 maio 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 67ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 75ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREITAS, Maria Virgínia de (Org.). **Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais**. 2ª ed. São Paulo: Ação Educativa, 2005.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5256> . Acesso em 8 de jan. 2023.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Helena (tradução). **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Número 7. p. 77-88, fevereiro, 2009.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Tradução Roberto Cataldo Costa; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição LoríViali. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GREGÓRIO, Sérgio Biagi. **Dicionário Conciso de Filosofia**. São Paulo: Edição do Autor, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Tradução de Aldomar Conrado. São Paulo: Civilização Brasileira, 1971.

HELIODORA, Barbara. **O Teatro Explicado aos meus filhos**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HOWER, Alfred. **O Mistério da Palavra Noigandres – Resolvido?** Revista da USP, p. 160-168, 1978.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino Teatral**. 7ª edição. Ed. Papyrus, 2001.

JÚNIOR, Fábio Barbosa Ribas. **Educação e Protagonismo Juvenil**. P. 1 a 5, 2004. Disponível em: https://www.prattein.com.br/home/images/stories/230813/Juventude/Educao_Protagonismo.rtf.pdf. Acesso em: 28 mar. 2023.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. **Jogo Teatral e Criação literária**. Cartografias do ensino do teatro / Adilson Florentino, Narciso Telles (orgs.). Uberlândia, p. 299 – 305, EDUFU, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. Série fundamentos. 5ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1994.

MAIA, Verônica lemos de Oliveira (org.). **Caderno de Dramaturgia: Festival de Teatro na Escola**. Volume 2. Brasília, 2006.

MARQUES, John. **Jerzy Grotowski e seu Teatro Laboratório**. Publicado em: 8 de outubro de 2019. Disponível em: <https://teatroemescala.com/2019/10/08/jerzy-grotowski-e-seu-teatro-laboratorio/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

MATTA, Gregório. **Grupo Persona: uma História**. Disponível em: <https://teladigregio.blogspot.com/p/grupo-persona-uma-historia.html>. Acesso em: 10 fev. 2023.

NETO, Alfredo Veiga. **É preciso ir aos porões**. Revista Brasileira de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 17, n. 50, p. 267- 492, maio-ago, 2012.

NETO, João Cabral de Melo. **Tecendo a Manhã**. Poema. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/11508/tecendo-a-manha>. Acesso em: abr. de 2022.

NOIGANDRES, Grupo Teatral. **Depoimento Fábio da Silva Idealizador do Grupo Teatral Noigandres - 2018 [vídeo online]**. Publicado em 13 de set. de 2022. Centro Educacional 02 do Cruzeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xMuPx3nbDsU&t=12s>. Acesso em: 13 nov. 2022.

NOIGANDRES, Grupo Teatral. **Grupo Teatral Noigandres - Depoimento do Fábio – 2019 [vídeo online]**. Publicado em 11 de mai. de 2022. Centro Educacional 02 do Cruzeiro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y0pQESobTDs&t=41s>. Acesso em: 15 nov. 2022.

OLINTO, Lidia Olinto. **Teatro Pobre: meta ou caminho?** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 333-340, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/36412> . Acesso em: 20 fev. 2023.

OLIVEIRA, Wellington de. **Teatro em comunidade na zona de contato: reinventando a práxis**. Revista sala preta, v. 19, n. 2, p. 138-149, 2019.

PAULA, Luciano de. **Cena em sala: Ensino Médio**, volume 1. 1ª edição. Brasília: HTC, 2011.

PAULA, Luciano de. **Cena em sala: Ensino Médio**, volume 3. 1.ed. – Brasília, DF: HTC, 2012.

PAULINO, Belister Rocha. **Movimento, arte e expressividade: uma proposta de dança educativa para alunos com deficiência intelectual**. Dissertação (Mestrado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PORFÍRIO, Francisco. **"Alteridade"**. Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/conceito-alteridade.htm>. Acesso em: 17 nov. 2022.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira Augusto de Campos; Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa de. **Os jogos teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência)**. Goiânia: Kelps, 2017.

REVERBEL, Olga. **Um caminho do teatro na escola**. Minas Gerais: Scipione, 1989.

REVERBEL, Olga. **Jogos teatrais na escola**. São Paulo: Scipione, 2003.

SALES, Jonas. **Corporeidades da tradução popular na escola – caminhos possíveis**. Revista Trapiche. Universidade de Brasília, v. 2, n.1, p. 45-55, 2015.

SANTANA, Ana Lucia. **Ezra Pound**. Infoescola, 2020. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/ezra-pound/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e formação de professores**. São Luís: EDUFMA, 2000.

SANTOS, Márcio Fidelis dos. **Anavantu Juninação: análise do fazer e espetacularização da Quadrilha Junina Caipiras – Mata de São João - BA**. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, p. 3003-3014, 2021.

SILVA, Maria José Albuquerque, BRANDIM, Maria Rejane Lima, **Multiculturalismo e Educação: em defesa da diversidade cultural**. Diversa. Ano 1, n. 1, p. 51-66, jan./jun. 2008.

SILVA, Paulo Adriano Santos. **Território: abordagens e concepções**. Boletim DATALUTA - Artigo do mês: dezembro de 2015, ISSN 2177-4463, v. 15, n. 12, p. 1-7, 2015.

SILVA, Thais Gama da. **Protagonismo na adolescência: a escola como espaço e lugar de desenvolvimento humano**. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

SILVA, Thais Gama da; ASINELLI-LUZ, Araci. **Protagonismo Juvenil na escola: Limitações e possibilidades enquanto prática pedagógica na disciplina de Biologia**. 27 ago. 2010. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1362-8.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2023.

SOBRINHO, Pedro. **Criado Núcleo de Apoio ao Observatório Social do Brasil**. Maranhão, 17 out. 2018. Disponível em: <http://educacaofiscal.sefaz.ma.gov.br/index.php/2018/10/17/criado-no-df-o-1o-nucleo-de-apoio-ao-observatorio-social-do-brasil/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

SIMONATI, Alice Fagnani. **Teatrando: aplicação do teatro na escola - com uma abordagem psicopedagógica**. 1ª edição. São Paulo: Editora Elementar, 2001.

SOUZA, Rafael Fernandes de. **Catálogo do acervo da casa da memória do Cruzeiro**. 1ª edição. Brasília, 2017.

SOUZA, Rafael Fernandes de. **Cruzeiro: retratos de sua história (1959-2009)**. 1ª edição. Brasília, 2010.

SOUZA, Rafael Fernandes de. **Oficina Histórico-literária: Cruzeiro 50 anos**. 1ª edição. Brasília: Artmix Publicidade e Web, 2011.

SOUZA, Rafael Fernandes de. **I Coletânea da Academia Cruzeiroense de Letras**. 1ª edição. Brasília: Art Letras Gráfica e Editora, 2019.

SOUZA, Rafael Fernandes de (Criação e pesquisa); OLIVEIRA, Cleuber de (colaborador); OLIVEIRA, Simone (colaboradora). **Enredo 2021**. Disponível em:

<http://unidosdocruzeiro.blogspot.com/p/enredo-aruc-carnaval-2021.html>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução e revisão: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. Tradução Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SPOSITO, Eliseu Savério. **Sobre o conceito de território: um exercício metodológico para a leitura da formação territorial do sudoeste do Paraná**. In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. Território e Desenvolvimento: diferentes abordagens. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004.

TEREZINHA, Paróquia Santa. **Histórico Paroquial**. Disponível em: <https://paroquiastateresinha.com/sobre-nos/historico-paroquial>. Acesso em: 14 jan. 2023.

TREZZI, Clóvis. **Schiller E Freire: Um Olhar Sobre a educação Estética**. Universidade Cidade de São Paulo. Revista Eletrônica de Ciências da Educação, Campo Largo, v. 10, n. 1, p. 68-77, julho, 2011.

TRIPÉ, Grupo. **Teatro de Base e Cenas de uma Década**. Disponível em: <https://www.grupotripe.com/o-grupo> . Acesso em: 9 jun. 2023.

TROVADORISMO provençal. **Colégio Web**. [S.l.], 04 set. 2012. Disponível em: <https://www.colegioweb.com.br/trovadorismo/trovadorismo-provençal.html>. Acessado em: 20 nov. 2022.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

O(a) Senhor(a) está sendo convidado(a) a participar do projeto de pesquisa **TEATRO NA ESCOLA: UMA TRAJETÓRIA DE PROTAGONISMO JUVENIL E CONSTRUÇÃO DE UMA PRÁXIS DOCENTE NO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES**, sob a responsabilidade do pesquisador **DIEGO WANNUCCI SOUZA ALEXANDRINO** e orientação do Professor **DR. RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS**, para o Programa de Pós-Graduação e Mestrado Profissional PROFARTES UDESC/UNB. Nesta pesquisa busca-se analisar como o Teatro desenvolvido no contexto escolar da rede pública de ensino do DF, a partir das experiências vivenciadas no Grupo Teatral Noigandres e no Festival de Teatro na Escola organizado pela Fundação Athos Bulcão, podem contribuir para o desenvolvimento do protagonismo juvenil e construção de uma práxis docente cênica.

O(a) senhor(a) receberá todos os esclarecimentos necessários antes e no decorrer da pesquisa e lhe será assegurado que, caso não queira ser identificado (a), seu nome não aparecerá e será mantido o mais rigoroso sigilo pela omissão total de quaisquer informações que permitam identificá-lo(a).

Devido as orientações sanitárias ainda existentes nesse período de Pandemia sua participação se dará por meio desse formulário google, no formato de questionário que ficará disponível até o final de Março/2022 e possui estimativa de termino da análise dos dados e conteúdos até o final de Abril/2022.

Caso aceite ser identificado na pesquisa corre o risco de sua participação ter visibilidade em mídias impressas e digitais, livros, acervos acadêmicos, locais de publicação da dissertação e/ou extratos dela, esse risco pode ser evitado selecionando a opção de não ser identificado, aonde será garantida a confidencialidade e privacidade das informações.

Se você aceitar participar, estará contribuindo para verificar como as oficinas de Teatro na escola podem contribuir e auxiliar no desenvolvimento pessoal, social, cultural de jovens/adolescentes a partir do protagonismo juvenil, além do resgate histórico e memorial do Grupo Teatral Noigandres e Festival de Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão.

O(a) Senhor(a) pode se recusar a responder qualquer questão que lhe traga constrangimento, podendo desistir de participar da pesquisa em qualquer momento sem nenhum prejuízo.

Não há despesas pessoais para o participante em qualquer fase da pesquisa e também não há compensação financeira relacionada a sua participação, que será voluntária.

Uma via do formulário com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido será enviado ao seu e-mail. Os resultados da pesquisa serão divulgados na <https://ida.unb.br/pos/profartes> podendo ser publicados posteriormente.

Se o(a) Senhor(a) tiver qualquer dúvida em relação à pesquisa, por favor entre em contato com: Diego Wannucci, no telefone 61985319379 ou no e-mail diegowannucci@gmail.com.

Brasília, março de 2022

APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS APLICADO COM O IDEALIZADOR E CRIADOR DO GRUPO TEATRAL NOIGANDRES

Eu aceito participar da Pesquisa acima citada, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim
- { } Não

Eu aceito ter o nome divulgado na Pesquisa, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim (Seu nome poderá ser divulgado na dissertação, caso haja necessidade)
- { } Não (Seu nome não poderá ser divulgado na pesquisa)

1. Nome Completo?

2. Conte um pouco da sua formação e contato com Teatro na Escola?

3. Qual origem e surgimento do Grupo Teatral Noigandres no Rio de Janeiro e conseqüentemente Distrito Federal?

4. Qual a história do nome Noigandres?

5. Como surgiu a primeiro Logomarca e seus significados?

6. Qual a ligação do Grupo com o Centro Educacional 02 do Cruzeiro e no contexto Educacional formal e informal?

7. O Grupo atuou apenas no contexto escolar ou extrapolava esse ambiente?

8. Quais foram as bases pedagógicas e metodológicas utilizadas para conduzir as atividades do Grupo Teatral Noigandres no período que dirigiu o Grupo?

9. Quais os autores teatrais utilizados nas oficinas teóricas e práticas no Grupo?

10. Quais os principais objetivos do Grupo?

11. Qual foi seu primeiro contato com protagonismo juvenil? Passou por alguma formação específica para utilizar esse método? Você utilizava o Protagonismo Juvenil nas atividades propostas no Grupo Teatral Noigandres? Como funcionava na prática?

12. Como foi participar do Festival de Teatro na Escola da Fundação Athos Bulcão? Ajudou na formação, fortalecimento, desenvolvimento e estímulo do Protagonismo Juvenil dos estudantes participantes?

13. Quais as principais dificuldades encontradas nas atividades, oficinas e processos artísticos/culturais do Grupo?

14. Como se deu a relação educador/educando nas atividades do Grupo?

15. Como você vê o Teatro e a formação de coletivos teatrais na realidade atual da Rede Pública de Ensino?

**APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS E FECHADAS
APLICADO AOS INTEGRANTES E EX-INTEGRANTES PARTICIPANTES DO
GRUPO TEATRAL NOIGANDRES**

Eu aceito participar da Pesquisa acima citada, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim
- { } Não

Eu aceito ter o nome divulgado na Pesquisa, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim (Seu nome poderá ser divulgado na dissertação, caso haja necessidade)
- { } Não (Seu nome não poderá ser divulgado na pesquisa)

1. Qual o seu nome?

2. O que levou você a participar de um grupo de Teatro na escola?

3. Como entrou no Grupo Teatral Noigandres?

4. Quais espetáculos/Produções artísticas você participou e qual era sua função nestes?

5. Faça uma breve descrição de como era o processo de construção das produções estéticas/artísticas e montagem dos espetáculos?

6. Destaque 3 pontos positivos e 3 pontos negativos do Grupo?

7. Qual a importância do Grupo na sua vida e o que mudou após seu ingresso?

8. Como você avalia a sua participação no Grupo Noigandres?

9. Hoje você atua em algum ramo cultural e artístico por conta das experiências vividas no Grupo teatral Noigandres? Se sim, qual (is) ramo (s)?

10. Você Participou do Festival de Teatro na Escola com o Noigandres? Caso sim, como foi a experiência?

11. O Grupo promoveu o Protagonismo Juvenil? Caso seja sim, quais os principais aspectos? Caso seja não, o que faltou para que isso acontecesse?

12. Como se dá a relação entre os educadores/diretores e estudantes/participantes no Grupo?

13. Pensando em ações protagonistas no Grupo teatral Noigandres, assinale as alternativas mais próximas das suas vivências:

MONTAGENS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS	RELAÇÃO ENTRE EDUCADOR E EDUCANDO		
	ETAPAS	DEPENDÊNCIA	COLABORAÇÃO
1. Iniciativa	() A Iniciativa das ações do Grupo eram unilateral do educador.	() O educador e os educandos discutiam se deveriam ou não assumir alguma iniciativa nas ações do Grupo.	() A iniciativa da ação partia dos próprios educandos.
2. Planejamento	() O educador planejava as ações do Grupo sem a participação dos educandos.	() O educador e os educandos planejavam juntos as ações do Grupo.	() Os estudantes planejavam o que iria ser feito.
3. Execução	() O educador executava e os estudantes recebiam as ações.	() O educador e os jovens executavam juntos as ações planejadas.	() Os estudantes executavam o que foi planejado.
4. Avaliação	() O educador avaliava os estudantes.	() O educador e os estudantes discutiam o que e como avaliar as ações realizadas.	() Os próprios estudantes avaliavam as ações realizadas.

5. A apropriação dos resultados

Os resultados das ações foram inteiramente apropriados pelo educador.

Os educadores e os jovens compartilharam os resultados da ação desenvolvida.

Os estudantes se apropriaram dos resultados.

*Planilha adaptada do Livro **Protagonismo Juvenil. Adolescência, Educação e Participação democrática** de Antônio Carlos Gomes da Costa e Maria Adenil Vieira.*

14. Se tivesse oportunidade você voltaria a fazer parte do Grupo?

15. Você aceitaria fazer um vídeo de no máximo 1 minuto falando um pouco da sua história no Grupo Teatral Noigandres?

**APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO DE PERGUNTAS ABERTAS E FECHADAS
APLICADO AOS EX-PARTICIPANTES DO FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA
ORGANIZADO PELA FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO E QUE ACONTECEU NA
REDE PÚBLICA DE ENSINO DE 2000 A 2012**

Eu aceito participar da Pesquisa acima citada, voluntariamente, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim
- { } Não

Eu aceito ter o nome divulgado na Pesquisa, após ter sido devidamente esclarecido (a).

- { } Sim (Seu nome poderá ser divulgado na dissertação, caso haja necessidade)
- { } Não (Seu nome não poderá ser divulgado na pesquisa)

1. Qual o seu nome?

2. Qual escola e Grupo de Teatro que você participou no Festival de Teatro na Escola?

3. Qual(is) edição(ões)/ano(s) você participou?

4. Qual a importância do Festival de Teatro na Escola na sua vida?

5. Hoje você atua em algum ramo cultural e artístico por conta das experiências vividas no Festival? Se sim, qual (is) ramo (s)?

6. Um dos pilares trabalhados no Festival da FUNDATHOS era o Protagonismo Juvenil. Você se sentiu estimulado em algum momento por este pilar no processo de construção e apresentação das produções artísticas para o Festival? Se sim, qual (is) momento (s)?

7. Pensando em ações protagonistas no seu Grupo teatral da escola, assinale as alternativas mais próximas das suas vivências:

MONTAGENS E PRODUÇÕES ARTÍSTICAS	RELAÇÃO ENTRE EDUCADOR E EDUCANDO		
	ETAPAS	DEPENDÊNCIA	COLABORAÇÃO
1. Iniciativa	() A Iniciativa das ações do Grupo eram unilateral do educador.	() O educador e os educandos discutiam se deveriam ou não assumir alguma iniciativa nas ações do Grupo.	() A iniciativa da ação partia dos próprios educandos.
2. Planejamento	() O educador planejava as ações do Grupo sem a participação dos educandos.	() O educador e os educandos planejavam juntos as ações do Grupo.	() Os estudantes planejavam o que iria ser feito.
3. Execução	() O educador executava e os estudantes recebiam as ações.	() O educador e os jovens executavam juntos as ações planejadas.	() Os estudantes executavam o que foi planejado.
4. Avaliação	() O educador avaliava os estudantes.	() O educador e os estudantes discutiam o que e como avaliar as ações realizadas.	() Os próprios estudantes avaliavam as ações realizadas.
5. A apropriação dos resultados	() Os resultados das ações foram inteiramente apropriados pelo educador.	() Os educadores e os jovens compartilharam os resultados da ação desenvolvida.	() Os estudantes se apropriaram dos resultados.

*Planilha adaptada do Livro **Protagonismo Juvenil. Adolescência, Educação e Participação democrática de Antônio Carlos Gomes da Costa e Maria Adenil Vieira.***

8. Você indicaria ou voltaria a participar de algum Festival de Teatro na Escola?

9. Você aceitaria fazer um vídeo de no máximo 1 minuto falando um pouco da sua história no Festival de Teatro na Escola?

APÊNDICE E – MODELO DE AVALIAÇÃO PROCESSUAL DAS OFICINAS DE TEATRO

Conhecimentos e Habilidades
Quais novos conhecimentos você aprendeu nas oficinas de teatro?
Quais habilidades específicas teatrais você acredita ter desenvolvido (Exemplos: melhorou a comunicação, expressão vocal e corporal, desenvolveu o trabalho em equipe, a criatividade, a atenção, melhorou a concentração, a superação da timidez, autoestima, relacionamento interpessoal e etc.)?
Desenvolvimento
Como você avalia o clima geral de desenvolvimento nas oficinas (harmônico, tenso, alegre, descontraído etc.) de teatro?
Quais os aspectos que mais gostou e menos gostou no desenvolvimento das atividades das oficinas de teatro?
Socialização
Como você avalia o nível de socialização, interação e cooperação entre os participantes das oficinas de teatro?
Você sentiu que houve momentos em que o individualismo prevalecia sobre a colaboração? Se sim, poderia compartilhar um exemplo?
Dificuldades
Quais foram as principais dificuldades que você passou até o momento nas oficinas de teatro?
Objetivos
Quais os seus objetivos ao participar das oficinas de teatro? Algum desses objetivos já foi alcançado? Se sim, descreva qual(is).

APÊNDICE F – MODELO DE AVALIAÇÃO FINAL DAS OFICINAS DE TEATRO

Conhecimentos e Habilidades
Quais os conhecimentos mais importantes ou valiosos você adquiriu ao longo das oficinas de teatro e que podem contribuir para a sua vida?
Quais habilidades específicas você sente ter desenvolvido e aprimorado ao longo das oficinas de teatro (Exemplos: melhorou a comunicação, expressão vocal e corporal, desenvolveu o trabalho em equipe, a criatividade, a atenção, melhorou a concentração, a superação da timidez, autoestima, relacionamento interpessoal e etc.)?
Desenvolvimento
Qual foi a evolução do clima geral de desenvolvimento ao longo das oficinas de teatro? Houve alguma mudança significativa?
Quais os aspectos que mais gostou e menos gostou no desenvolvimento das atividades nas oficinas de teatro?
Socialização
Houve mudanças significativas na socialização e cooperação entre os participantes das oficinas de teatro?
Como você avalia a interação entre os participantes ao longo das oficinas de teatro, em termos de cooperação e individualismo? Houve alguma mudança significativa?
Dificuldades
Como você lidou com as principais dificuldades que surgiram durante as oficinas de teatro? Alguma estratégia específica que tenha funcionado para você?
Direção
Como você avalia a metodologia e didática do diretor/educador na condução das atividades das oficinas de teatro?

Afirmação	Fraco	Moderado	Satisfatório	Muito bom	Excelente
O educador demonstrou domínio do conteúdo e das técnicas teatrais.					
O educador demonstrou clareza e organização nos objetivos e regras das atividades propostas.					
O educador usou recursos e materiais adequados e criativos para as atividades.					
O educador incentivou a participação, interação e socialização dos participantes.					
O educador respeitou o ritmo e as diferenças individuais dos participantes.					
O que se pode fazer para melhorar as aulas de Teatro?					
Objetivos e Perspectivas futuras					
Na sua opinião, os objetivos propostos no início das oficinas de teatro em conjunto com seus objetivos pessoais foram realizados de maneira satisfatória? Por favor, explique sua resposta.					
Considerando toda sua vivência nas oficinas, como percebe o teatro hoje? Quais as suas perspectivas futuras? O que você planeja fazer a seguir com as aprendizagens, conhecimentos e habilidades adquiridas?					

CAPÍTULO I - CRIAÇÃO, SEDE.

Artigo 1º - No dia 26 de março de 1999, foi fundado e instituído o GRUPO TEATRAL NOIGANDRES, na cidade de Brasília, estado do Distrito Federal.

Artigo 2º - Entende-se por GRUPO TEATRAL um núcleo artístico que desenvolve trabalho contínuo e como tal é pública e legalmente reconhecida, através de matérias jornalísticas, publicações, programas de espetáculos, cartazes, etc.

Artigo 3º - O GRUPO TEATRAL NOIGANDRES, doravante denominado GRUPO, é uma associação cultural, recreativa e sem fins lucrativos e está situada na cidade de Brasília - DF.

CAPÍTULO II - DURAÇÃO.

Artigo 4º - O GRUPO tem prazo de existência indeterminado, podendo se extinguir por quaisquer das causas previstas em lei, ou por meio de decisão em Assembleia Geral.

CAPÍTULO III - DO PATRIMÔNIO.

Artigo 5º - A renda social e o patrimônio serão constituídos de:

- a) Todo o material confeccionado ou adquirido;
- b) Toda e qualquer ajuda, doação, subvenção, legados, patrocínios, renda resultante de venda de ingressos, venda de espetáculos, de projetos culturais aprovados e captados junto ao poder público, através de leis de incentivo e empresas do setor privado.
- c) Doações mensais vindas dos associados com valores a serem estabelecidos pela Diretoria Executiva e aprovados pela maioria dos integrantes em Assembleia.

Artigo 6º - Todo e qualquer bem serão revertidos em favor do próprio GRUPO para sua manutenção.

Parágrafo Único - O GRUPO poderá filiar-se a qualquer outra entidade de caráter cultural e associativo, de acordo com decisão da maioria de seus associados em Assembleia.

CAPÍTULO IV – OBJETIVOS.

Artigo 7º - O GRUPO tem como objetivos:

- a) Incentivar e estimular a capacitação e profissionalização de seus membros nos gêneros das Artes (Teatro, Audiovisual, Dança, Música, Poesia, entre outros afins);
- b) Produzir, beneficiar, adquirir ou construir infraestrutura necessária à produção de espetáculos e manifestações artísticas ligadas às Artes;
- c) Planejar, elaborar, criar, desenvolver, promover, divulgar, gerenciar, coordenar, supervisionar, veicular, produzir e realizar: aulas de teatro, feiras, festivais, seminários, cursos, palestras, simpósios, pesquisas, congressos, exposições, oficinas, prêmios, debates de caráter artístico-cultural, educacional, promover eventos em geral e de projetos artístico-culturais e sociais;
- d) Agenciar, intermediar e captar recursos financeiros para eventos e projetos em geral;
- e) Elaborar, executar e prestar contas de projetos;
- f) Estimular o intercâmbio nacional e internacional entre atores e demais artistas;
- g) Divulgar a Arte em suas diversas modalidades e aplicações;
- h) Pesquisar e estudar a arte dramática, nos seus diversos gêneros e modalidades.

CAPÍTULO V - ORGANIZAÇÃO

Artigo 8º - O GRUPO será administrado pela:

- a) Assembleia Geral;
- b) Diretoria Executiva;
- c) Conselho Fiscal.

CAPÍTULO VI - CONSTITUIÇÃO.

Artigo 9º - O GRUPO é constituído por artistas amadores e profissionais, voluntários e por toda e qualquer pessoa interessada em compor o GRUPO após aprovação em

audição, processo seletivo ou por indicação da equipe de Diretoria Executiva, regendo-se pelo presente estatuto.

CAPÍTULO VII - DIRETORIA EXECUTIVA E CONSELHO FISCAL.

Artigo 10º - O GRUPO, de acordo com Assembleia geral, será regido por uma Diretoria Executiva e pelo Conselho Fiscal.

Artigo 11º - A Diretoria Executiva e composta por:

- a) Presidente;
- b) Vice-presidente;
- c) Tesoureiro(a);
- d) Diretor(a) Cultural e de Marketing;
- e) Diretor(a) Artístico;

Artigo 12º - O Conselho Fiscal é composto por:

- a) 03 (três) associados eleitos pela Assembleia Geral, com mandato tempo igual ao da Diretoria Executiva.
- b) Não poderá ser eleito para o Conselho Fiscal, as pessoas que exerçam funções na Diretoria Executiva, ou não estejam em dia com as obrigações assumidas perante o Estatuto.

Artigo 13º - A forma de eleição e critérios para escolha da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal será definida em Assembleia geral constituída pelos associados do grupo.

Artigo 14º - Os mandatos dos membros da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal terão duração de 01 (um) ano, renovável por igual período, caso não haja manifestação de interesse em nova eleição e/ou se houver aclamação por parte dos associados.

Artigo 15º - Nada impede que um membro da Diretoria Executiva exerça mais atribuições competentes a Diretoria Executiva.

Artigo 16º - A Diretoria Executiva deve se reunir ordinariamente pelo menos uma vez por Trimestre, e extraordinariamente sempre que for necessário para alinhamento das ações do GRUPO.

Artigo 17º - Em caso de desistência nos cargos de Presidente, Vice-presidente, Tesoureiro(a), Diretor(a) Cultural e de Marketing, Diretor(a) Artística, o cargo deve ser assumido por qualquer outro membro da Diretoria Executiva.

Artigo 18º - Em caso de desistência dos associados do Conselho Fiscal, estes não poderão ser substituídos por membros da Direção Executiva. Será convocada uma Assembleia eletiva, apenas, no caso de desistência total dos membros do Conselho Fiscal.

Artigo 19º - Todos os membros da Diretoria Executiva e do Conselho Fiscal deverão estar quites com as obrigações relacionadas ao GRUPO.

CAPÍTULO VIII – DAS COMPETÊNCIAS

Artigo 20º - Compete ao Presidente:

- a) Administrar o GRUPO nos termos do Estatuto;
- b) Criar e prover os cargos necessários aos serviços técnicos administrativos;
- c) Deliberar em conjunto com a Diretoria Executiva sobre a admissão e exclusão de membros;
- d) Realizar estudos e emitir pareceres sobre questões oriundas do Estatuto, submetendo-os à apreciação da Assembleia Geral;
- e) Aplicar penalidades e sanções aos membros para irregularidades cometidas por advertência e infrações previstas neste estatuto;
- f) Resolver sobre qualquer reforma do Estatuto em meio a Assembleia Geral;
- g) Representar o GRUPO ativa e passivamente em juízo ou fora dele.
- h) Convocar Assembleias Gerais;
- i) Organizar diretrizes ao Plano Anual de Trabalho.

Parágrafo Único: O Presidente possui função paritária aos demais membros da Direção Executiva, portanto todas as suas decisões devem ser apresentadas, consultadas e deliberadas em conjunto com os mesmos.

Artigo 21º - Compete ao Vice-Presidente:

- a) Executar o gerenciamento técnico, administrativo, financeiro e de pessoal do GRUPO, em conformidade com o plano de atividades e as decisões da Diretoria Executiva;
- b) Organizar, documentar, digitar, classificar e arquivar documentos pessoais e coletivos do GRUPO;
- c) Coletar informações, prestar assistência e assessoria a Diretoria Executiva;
- d) Preparar documentos necessários para administração, divulgação e promoção do GRUPO;
- e) Controlar agenda, compromissos, correio eletrônico, registros, atas, memória, listas de presença, faltas e etc;
- f) Acompanhar cronograma de atividades do GRUPO, rotinas, datas e prazos.

Artigo 22º - Compete ao Tesoureiro:

- a) Aprovar investimentos e despesas extras superiores ou não previstas no plano orçamentário previamente aprovado;
- b) Assinar todo e qualquer documento relativo aos negócios do GRUPO;
- c) Autorizar a compra de bens permanentes ou de consumo, equipamentos e a realização de receita e das despesas;
- d) Assinar, emitir cheques, endossar e sacar cheques e ordens de pagamento, movimentar contas bancárias, bem como, todos os atos para isso necessários.
- d) Administrar as atividades financeiras do grupo, emitir e assinar ordens de pagamento, movimentar contas bancárias, bem como, todos os atos para isso necessários.
- e) Apresentar semestralmente os balancetes e anualmente o balanço patrimonial aos associados;
- f) Organizar as diretrizes ao Plano de Aplicação de Recursos.

Artigo 23º - Compete ao Diretor Cultural e de Marketing:

- a) Criar, administrar, manter e atualizar constantemente informações, divulgações, promoções, campanhas, produtos audiovisuais a respeito do GRUPO nas diversas plataformas e mídias sociais/eletrônicas;
- b) Cuidar de toda logística estratégica/operacional de marketing e propaganda produzidos pelo GRUPO e divulgar nos meios de comunicações vigentes;
- c) Organizar os eventos internos e externos com intuito de motivar e melhorar a integração entre os associados do GRUPO;
- c) Viabilizar parcerias e apoios junto a outros grupos, companhias e instituições afins.

Artigo 24º - Compete ao Diretor Artístico:

- a) Organizar toda parte referente ao desenvolvimento do produto artístico desde a pré-produção a pós-produção;
- b) Organizar, administrar, orientar e dirigir espetáculos artísticos desenvolvidos no GRUPO.

Parágrafo Único: O Diretor Artístico tem total autonomia para convidar e escolher técnicos para compor as funções de produção do produto artístico a ser desenvolvido.

Artigo 25º - Compete ao Conselho Fiscal:

- a) Acompanhar e fiscalizar as ações e cronogramas de execução de atividades deliberados pela Assembleia e/ou pela Diretoria Executiva;
- b) Verificar os balanços e relatórios de desempenho financeiro, contábil e sobre as operações patrimoniais realizadas, emitindo pareceres para os associados do GRUPO;
- c) Requisitar a Diretoria Executiva, a qualquer tempo, documentação comprobatória das operações econômico-financeiras realizadas pela associação;
- d) Convocar Assembleias extraordinárias, caso seja necessário.

CAPÍTULO IX - DIREITOS E DEVERES DOS ASSOCIADOS

Artigo 26º - São direitos dos associados em dia com as suas obrigações sociais:

- a) Participar das atividades do GRUPO e receber os benefícios delas decorrentes;
- b) Tomar parte das Assembleias Gerais com direito à voz e voto;
- c) Indicar novos membros;

- d) Ser remunerado, quando for acordado, por participarem de trabalhos promovidos pelo GRUPO, de acordo com o plano definido pelo mesmo;
- e) Sugerir e formular propostas;
- g) Ter acesso aos Estatutos, Regulamentos, Atas e documentos contábeis e financeiros da Associação.

Artigo 27º - São deveres dos membros:

- a) Cumprir e fazer cumprir o presente Estatuto;
- b) Realizar os objetivos sociais e interesses do grupo;
- c) Cumprir as decisões da Diretoria Executiva;
- d) Atender aos compromissos firmados com o GRUPO, sob pena de lhe serem aplicadas suspensões, impedimentos na participação dos eventos promovidos pela mesma e até exclusão do grupo;
- e) Comparecer às assembleias Gerais convocadas pelo grupo;
- f) Respeitar todos os demais membros perante a sua raça, gênero, religião e credo político-partidário.

Artigo 28º - Nenhum membro poderá usar o nome do GRUPO sem a expressa autorização da Diretoria Executiva.

CAPÍTULO X - REQUISITOS PARA ADMISSÃO E EXCLUSÃO DE MEMBROS.

Artigo 29º - Para admissão: qualquer pessoa interessada em compor o GRUPO após aprovação em audição, processo seletivo ou por indicação da equipe de Diretoria Executiva, regendo-se pelo presente Estatuto.

Artigo 30º - Para exclusão: os membros poderão ser excluídos pela maioria absoluta dos presentes em Assembléia Geral convocada especialmente para esse fim ou em decisão conjunta da Diretoria Executiva caso haja descumprimento de disposições legais ou estatutárias, ou outros motivos, tais como:

- a) Ter 05 (cinco) faltas sem justificativa;
- b) Impedir ou não contribuir para o bom funcionamento dos trabalhos desenvolvidos;
- c) Falta de respeito com os membros;

- e) Todo tipo de agressão física e verbal;
- f) Atentado doloso contra o patrimônio do GRUPO;
- g) Desobediência às decisões da Diretoria Executiva;
- h) Sair da Companhia por conta própria, sem comunicação aos membros da Diretoria Executiva.

CAPÍTULO XI - ASSEMBLEIA GERAL

Artigo 31º - As Assembleias Gerais serão:

- a) Ordinárias, com reuniões periódicas, para prestação de contas; apresentação do plano orçamentário, discutir, acompanhar as atividades e o plano de ação da Diretoria Executiva e para deliberações diversas;
- b) Extraordinárias, sempre que for necessário para deliberar sobre assuntos urgentes.

Artigo 32º - As Assembleias somente poderão deliberar em primeira convocação, com a presença da maioria absoluta (primeiro número inteiro superior à metade) dos associados e em não havendo número suficiente, será feita a segunda convocação, sendo neste caso, válida as decisões ou deliberações por maioria simples do número de membros presentes.

Artigo 33º - As Assembleias Gerais serão convocadas pela Diretoria Executiva, através de comunicado presencial nos dias dos ensaios, por meio de mensagens no grupo do WHATSAPP e/ou e-mail, devendo ainda constar da convocação: Ordem do Dia, data, horário e local da reunião e delas participarão todos os membros quites com suas obrigações pecuniárias.

Artigo 34º - Os membros que participarem da Assembleia deverão assinar o "Livro de Presença", e as atas serão assinadas pela Diretoria Executiva.

Artigo 35º - As decisões serão tomadas por meio de voto secreto, ou aberto, podendo, desde que a Assembleia concorde, ser adotado o sistema de aclamação ou votação simbólica.

Artigo 36º - Compete à Assembleia Geral:

- a) Aprovar todas as modificações do Estatuto;
- b) Eleger os membros da Diretoria Executiva;
- c) Deliberar sobre o destino do acervo do GRUPO, no caso de dissolução do mesmo;
- d) Deliberar sobre qualquer outro assunto de interesse do GRUPO;

- e) Reformar o Estatuto se fizer necessário;
- f) Admissão e Exclusão de membros.

CAPÍTULO XII - DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Artigo 37º - O GRUPO poderá celebrar convênios, protocolos de intenções, acordos, contratos, termos de parceria ou quaisquer outros instrumentos com instituições ou entes públicos ou privados, no Brasil e no exterior, visando à realização do seu objetivo social.

Artigo 38º - Este Estatuto entrará em vigor na data de sua assinatura e somente poderá ser alterado por decisão de Assembléia Geral especialmente convocada para tal fim.

Artigo 39º - Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria Executiva do GRUPO.

Brasília, 20 de maio de 2019.

GRUPO TEATRAL NOIGRANDRES

Fundado e Instituído em 26 de março de 1999

DIRETORIA EXECUTIVA

Mandato 2019 a 2020

DIEGO WANNUCCI SOUZA ALEXANDRINO

Presidência

KATHERINE DE ASSIS JESUS

Vice-presidência

IVAN GUSMÃO CAVALCANTE

Tesouraria

ÁGATHA CHRYSTINA RIBEIRO RANGEL

MARIA EDUARDA BORGES SIMÕES

Diretoria Cultural e de Marketing

DIEGO WANNUCCI SOUZA ALEXANDRINO

Diretoria Artística

JOÃO PEDRO POGERE SÓTER

KEWEN RICARDO SOUZA ROCHA

LETICIA VITÓRIA MARTINS

Conselho Fiscal