



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**ELIZÂNGELA CARRIJO**

**TEATRO NO DISTRITO FEDERAL**  
**Histórias a partir de notícias do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília***  
**(1960-1999)**

Brasília-DF  
Fevereiro de 2020

ELIZÂNGELA CARRIJO

**TEATRO NO DISTRITO FEDERAL**  
**Histórias a partir de notícias do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília***  
**(1960-1999)**

Tese de doutorado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob a orientação da Profa. Dra. Dione Oliveira Moura e coorientação do Prof. Dr. David Renault da Silva, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Comunicação.

Brasília-DF  
Fevereiro de 2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC316t Carrijo, Elizângela  
TEATRO NO DISTRITO FEDERAL: Histórias a partir de notícias  
do Correio Braziliense e do Jornal de Brasília (1960-1999) /  
Elizângela Carrijo; orientador Dione Oliveira Moura; co  
orientador David Renault da Silva. -- Brasília, 2020.  
337 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Teatro no Distrito Federal. 2. Jornal Correio  
Braziliense. 3. Jornal de Brasília. 4. Jornalismo Cultural.  
5. História. I. Oliveira Moura, Dione , orient. II. Renault  
da Silva, David , co-orient. III. Título.

ELIZÂNGELA CARRIJO

**TEATRO NO DISTRITO FEDERAL**  
**Histórias a partir de notícias do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília***  
**(1960-1999)**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Dione Oliveira Moura  
Presidente da Banca

---

Profa. Dra. Ângela de Castro Reis  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Profa. Dra. Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Liliane Maria Macedo Machado  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Assis Paniago  
Universidade de Brasília  
(Suplente)

*Sou filha da Gisélia, ex-doméstica, e do Diógenes (in memoriam), motorista e servidor público: sábios, semialfabetizados e rebeldes que se vingaram da miséria proporcionando às filhas condições de estudo, abundância de amor e consciência política. Este trabalho é dedicado aos dois.*

## AGRADECIMENTO

Obrigada a todos que compartilharam comigo a caminhada do doutoramento. São muitas pessoas na rede formada pelas trocas de conhecimento, suportes diários e afeto sem fim. Possivelmente, não alcançaria os resultados sem coletivo ativo e generoso ao redor e até mesmo sem aqueles que, mesmo distantes, torceram a favor dessa história.

Obrigada aos professores e ao sistema educacional público e gratuito, sou fruto deles com suas lacunas e potências. À Universidade de Brasília, por me acolher e ser legado dos sonhos de Darcy Ribeiro. Ao curso de Museologia e à Faculdade de Ciência da Informação, pelo efetivo apoio ao deferirem a favor da minha licença de afastamento para o doutorado, em especial à professora Ana Lúcia de Abreu Gomes pelo afinco nessa conquista, sem deixar de registrar sua postura de excelência no trabalho e na ética generosa de amizade. Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação.

Muito agradeço aos meus orientadores, professora Dione Moura e professor David Renault, por paciência, rigor, sugestões e partilha de conhecimento. Ambos sempre zelosos no trato e com as dinâmicas da pesquisa. Muito me ensinaram. Meu apreço também aos professores que aceitaram de bom grado fazer parte da banca, Thereza Negrão, Ângela Reis, Liliane Machado e Paulo Paniago, ofertando as respectivas inteligências e sensibilidades ao fortalecimento dos debates que envolvem esta tese.

Obrigada aos que cuidam dos acervos do *Jornal de Brasília* e do *Jornal Correio Braziliense*. Aos jornalistas que produziram as matérias base da pesquisa. Aos artistas – reconhecidos ou não – que construíram (e ainda buscam construir) o teatro no DF. Aos meus alunos do ProIC-UnB, que favoreceram reflexões sobre teatro, memória e acervos – com destaque à Talita Ávila Lucena, pela comprometida interlocução de muitos anos.

À leitura atenta e revisão competente de Anna Cristina de Araújo Rodrigues, querida “Miss”, amiga valiosa de inúmeros livros e cafés, presente nos risos e firme nas árduas travessias. Ao Adriano Yukiti F. Yamaoka, por ser tão disponível, honesto, amigo e sabedor-mor dos paranauês do Excel.

À minha mãe e ao meu pai, por tanto amor, disposição e acolhida desmedida. À madrinha Geralda, por todas as bênçãos ao longo da vida. À Luciene Carrijo, irmã e amiga incondicional, especialista em La Belle e em todos assuntos (im)prováveis – sempre presente nas minhas pesquisas com arquivos e me salvando das enrascadas. Ao meu amor, Marcelo Augusto Santana, amante da iluminação e do teatro, parceiro cúmplice de vida, dono de paixão política e bom humor invejável – sua leveza sempre me (nos) salva. Aos integrantes rabugentos (Mamys, Lu, Dinha-Andréa e Tchelo) do círculo de proteção que é cada almoço de domingo, lugar onde tudo pode acontecer – inclusive nada –, feito para redimensionar a insensatez humana, resolver os problemas do planeta, lavar as louças da galáxia e ainda nutrir a alma com alegria. À Juracy por todo carinho, suporte e boa torcida. À Marisa C. Ribeiro, por abrir as portas do teatro em minha vida quando adolescente e, ainda hoje, topar horas de comida chinesa, debates políticos e gargalhadas sem fim. À Erislene Marcia, por zelar da casa, me ensinar palavras ótimas, vigiar as frutas do mundo e ofertar amizade e bem estar.

*O Grand Khan já estava folheando em seu atlas os mapas das ameaçadoras cidades que surgem nos pesadelos e nas maldições: Enoch, Balbilônia, Yahoo, Butua, Brave New World.*

*Disse:*

*- É tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito.*

*E Polo:*

*- O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer: a primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.*

## RESUMO

A presente tese de doutorado parte da hipótese de trabalho de que, na ausência de acervos específicos sobre o teatro no Distrito Federal, ao ler as matérias dos jornais, é possível encontrar nomes de grupos, lugares, espetáculos, repertórios e demais informações que, juntos, produzem uma espécie de trajetória dos movimentos cênicos com elementos suficientes para a construção de uma história que também é do Brasil. Nesse sentido, o trabalho é conduzido pela pergunta-guia: como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do CB e do JBr. entre 1960 e 1999? O que se traduz no objetivo geral de construir uma história sobre o teatro no Distrito Federal a partir do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília*, publicados entre 1960 e 1999. Para isso, o trabalho tem por objetivos específicos (i) contextualizar e relacionar o teatro e a cidade; (ii) compreender os temas que se destacaram nas notícias de jornais; (iii) identificar quem eram os participantes; e (iv) apontar por onde circularam os artistas cênicos dessa época. Dois aspectos são inéditos neste trabalho: o conjunto documental que o embasa – *corpora* – e a análise exploratória desse material. Edições de dois veículos de comunicação foram selecionadas como *corpora* de análises, resultando em 7.823 notícias sobre teatro-DF publicadas no CB (1960-1999) e 27.641 no JBr. (1972-1999). A base da pesquisa é, portanto, um amplo conjunto documental de 35.464 registros jornalísticos, datados com corte longitudinal de quase quatro décadas (1960-1999), que une conteúdos desses dois veículos de comunicação ainda, em 2020, em circulação na cidade. Em face do volumoso material, em termos metodológicos, a tese foi se construindo com abordagens quantitativas e qualitativas, seguindo técnicas de métodos mistos, procedimentos e etapas que se concentraram na triangulação da análise documental, da análise de conteúdo e da narratologia. Os resultados que estão expostos ao longo da tese e detalhados nos dois apêndices respondem à pergunta-guia, no sentido de contar quais grupos teatrais circularam pelo DF e desenhar uma cartografia com os lugares que acolheram as atividades cênicas ao longo da segunda metade do século XX. Por fim, nesta tese, a história sobre o teatro-DF tem por base que o campo da história é constituído por lacunas, fragmentos selecionados e tramas inacabadas.

**Palavras-chave:** Teatro. Teatro no Distrito Federal. Jornal Correio Braziliense. Jornal de Brasília. Jornalismo. História.

## ABSTRACT

This doctoral thesis starts from the working hypothesis that in the absence of specific collections on the theater in Distrito Federal, it is possible to find the names of groups, venues, performances, repertoires, and further information by reading pieces published in the local newspapers; altogether, this information produces a kind of trajectory of the scenic movements with enough elements to build a story that also belongs to Brazil. In this sense, the work is conducted by the guiding-question: how to build a story of DF-theater from the CB and the JBr. between 1960 and 1999? This is translated into the general goal of building a story of the theater in Distrito Federal from the *Correio Brasiliense* and the *Jornal de Brasília* published between 1960 and 1999. In Order to do so this work has as specific goals (i) contextualizing and relating the theater and the city, (ii) understanding the themes that were relevant in the news published in newspapers, (iii) identifying who were the participants and (iv) where the scenic artists of that time moved around. Two aspects are unprecedented in this work: the document collection in which it is based – *corpora* – and the exploratory analysis of such material. Issues of two means of communication were selected as *corpora* of the analysis, resulting in 7,823 pieces of news about DF-theater published in the CB (1960-1999) and 27,641 in the JBr. (1972-1999). The basis of the research is, therefore, a vast document collection of 35,464 journalistic registers, dated in a longitudinal cut of almost 4 decades (1960-1999); it is constituted by contents from these two means of communication still, in 2020, being published in the city. Given the voluminous material, when it comes to methodology, the thesis was built with quantitative and qualitative approaches, using mixed-method techniques, procedures, and steps that focus on the triangulation of the document analysis, content analysis, and narratology. The results presented throughout the thesis and detailed in the two appendixes answer the guiding-question, revealing which theater groups have existed in DF and creating a cartography of the venues that hosted the scenic activities throughout the second half of the Twentieth Century. Finally, in this thesis, the story of the DF-theater has as its basis that the field of history is made of omissions, selected fragments, and unfinished plots.

**Keywords:** Theater. Theater in Distrito Federal. Jornal Correio Brasiliense. Jornal de Brasília. Journalism. History.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Prédio do CB em 1960 .....	56
Figura 2 – Prédio do JBr. em 2017 .....	57
Figura 3 – Capa do CB.....	64
Figura 4 – Capa do JBr. ....	64
Figura 5 – Levantamento-CB, corpus 1 da pesquisa .....	71
Figura 6 – Levantamento-JBr., <i>corpus 2</i> da pesquisa.....	71
Figura 7 – Trecho da planilha Levantamento-CB sobre Teatro-DF .....	88
Figura 8 – Tela da base de dados teatro-DF: Jornal de Brasília (1972-1999) .....	90
Figura 9 – Print da tela da base de dados teatro-DF .....	91
Figura 10 – Trecho do CB (08/01/1969, Cad. 2, p. 2). Título “Balanço” .....	127

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Tempo de circulação e quantidade de notícias.....	84
Tabela 2 – Lista comparativa – Quantidade de notícias sobre teatro-DF .....	85
Tabela 3 – Instrumento de coleta para autores/as no CB entre 1960 e 1969 .....	99
Tabela 4 – Quantidade de grupos de teatro no DF – CB e JBr. (1960-1999).....	174
Tabela 5 – Quantidade de grupos de teatro somados – CB e JBr. (1960-1999).....	175
Tabela 6 – Transformação do mapa DF e RA .....	183

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Instrumento de coleta para temas gerais no CB entre 1960 e 1969.....	101
Quadro 2 – Categorias temáticas das matérias no CB e no JBr. entre 1960 e 1999 ..	104
Quadro 3 – Relação da presidência da Fetadif.....	137
Quadro 4 – Grupos de teatro no DF e a constância no CB e no JBr. (1960-1999)....	177
Quadro 5 – Etapas da pesquisa e resultados por capítulo .....	237

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Distrito Federal 2019 .....	38
Mapa 2 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1964 .....	183
Mapa 3 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1989 .....	184
Mapa 4 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1994 .....	184
Mapa 5 – Lugares teatrais no DF - Década de 1960.....	196
Mapa 6 – Lugares teatrais no DF - Década 1970 – CB .....	201
Mapa 7 – Lugares teatrais no DF - Década 1970 – JBr.....	202
Mapa 8 – Lugares teatrais no DF - Década 1980 – CB .....	209
Mapa 9 – Lugares teatrais no DF - Década 1980 – JBr.....	210
Mapa 10 – Lugares teatrais no DF - Década 1990 – CB .....	216
Mapa 11 – Lugares teatrais no DF - Década 1990 – JBr.....	217
Mapa 12 – Lugares teatrais no DF - Anos 1960, 1970, 1980 e 1990 – CB e JBr.....	221

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1 – Fluxo comparativo dos números de notícias sobre teatro-DF .....	86
Gráfico 2 – Fluxo da quantidade de notícias sobre teatro-DF entre 1960 e 1969 .....	97
Gráfico 3 – Fluxo comparativo dos números de notícias sobre teatro-DF .....	237

## **LISTA DE GRUPOS TEATRAIS**

Lista 1 – Nomes dos grupos no DF (CB, 1960-1969) .....	125
Lista 2 – Nomes dos grupos no DF (CB e JBr., 1970-1979).....	139
Lista 3 – Nome dos grupos no DF (CB e JBr., 1980-1989).....	147
Lista 4 – Nome dos grupos no DF (CB e JBr., 1990-1999).....	160

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ABRAPCORP – Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação

Organizacional e Relações Públicas

ACI – Associação Cartográfica Internacional

AI – Ato Institucional

ALAIC – Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación

AN – Arquivo Nacional

ANPUH – Associação Nacional de História

APAC – Associação de Proteção e Assistência aos Condenados

ArPDF – Arquivo Público do Distrito Federal

ART – Associação Recreativa Telebrasil

ASBAC – Associação dos Servidores do Banco Central

BA – Bahia

BDTD – Biblioteca Nacional de Teses e Dissertações

BNDigital – Biblioteca Nacional Digital

BRB – Banco Regional de Brasília (Banco de Brasília)

BSB – Brasília

CAC – Departamento de Artes Cênicas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CASES – Campanha de Assistência aos Estudantes

CB – Correio Braziliense

CCCS – Centre for Contemporary Cultural Studies

CDB – Conservatório Dramático Brasileiro

CDT – Centro de Documentação Teatral

CE – Ceará

CEAC – Cadastro de Entes e Agentes Culturais

CEDOC – Centro de Documentação

CEEB – Centro Educacional Elefante Branco

CEM – Centro de Ensino Médio

CEMAB – Centro de Ensino Ave Branca

CET – Centro de Teledifusão Educativa

CEUB – Centro de Ensino Unificado de Brasília

CIEM – Centro Integrado de Educação Média

CLDF – Câmara Legislativa do Distrito Federal  
CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico  
CODEPLAN – Companhia de Planejamento do Distrito Federal  
COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação  
CONFENATA – Confederação Nacional do Teatro Amador  
CPC – Centro Popular de Cultura  
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil  
CTAC – Centro Técnico de Artes Cênicas  
DAA – Decanato de Administração Acadêmica  
DCDP – Divisão de Censura e Diversões Públicas  
DCE – Diretório Central dos Estudantes  
DEA – Diretoria de Arte e Cultura  
DEG – Decanato de Ensino e Graduação  
DES – Departamento de Desenho  
DF – Distrito Federal  
EAD – Ensino a Distância  
EC – Estudos Culturais  
ECA – Escola de Comunicação e Artes  
ECT – Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos  
EJ – Estudos de Jornalismo  
EV – Escola de Verão  
FAAC – Fundo de Apoio à Arte e à Cultura  
FAC – Fundo de Apoio à Cultura  
FAC – Faculdade de Comunicação  
FACECAC – Faculdade de Ciências Contábeis, Administrativas e Comerciais  
FADM – Faculdade de Artes Dulcina de Moraes  
FAPDF – Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal  
FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
FBT – Fundação Brasileira de Teatro  
FCDF – Fundação Cultural do Distrito Federal  
FCI – Faculdade de Ciência da Informação  
FEDF – Fundação Educacional do Distrito Federal  
FENATA – Federação Nacional do Teatro Amador  
FETADIF – Federação do Teatro Amador do Distrito Federal

FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
FGV – Fundação Getulio Vargas  
FIC – Faculdade de Informação e Comunicação  
FUB – Fundação Universidade de Brasília  
FUNAP – Fundação de Amparo ao Trabalhador Preso  
FUNARTE – Fundação Nacional das Artes  
FUNCEF – Fundação dos Economiários Federais  
FUNCEP – Fundo Estadual de Combate e Erradicação à Pobreza  
FUNDACEN – Fundação Nacional das Artes Cênicas  
GATA – Grupo de Arte Teatral Amadora  
GDF – Governo do Distrito Federal  
GETAB – Grupo de Teatro Amador de Brasília  
GO – Goiás  
GPBe – Guia Postal Brasileiro Eletrônico  
GPS – Sistema de Posicionamento Global (*Global Positioning System*)  
GT – Grupo de Trabalho  
GTA – Grupo de Teatro Gama  
IAA – Instituto de Artes e Arquitetura  
IAM – Instituto de Arte Moderna  
IBAC – Instituto Brasileiro de Arte e cultura  
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística  
IBICT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia  
ICA – Instituto Central de Artes  
ICC – Instituto Central de Ciências  
ICTUS – Companhia de Teatro Independente do Chile  
IdA – Instituto de Artes  
INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação  
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
IVC – Instituto Verificador de Comunicação  
JBr. – Jornal de Brasília  
JK – Juscelino Kubitschek  
LIM – Laboratório de Informação e Memória  
MAC – Movimento de Articulação Cultural  
MAM – Museu de Arte Moderna

MDB – Movimento Democrático Brasileiro  
MEC – Ministério da Educação  
MinC – Ministério da Cultura  
MS – Mato Grosso do Sul  
MT – Mato Grosso  
NAC – Núcleo de Artes Cênicas  
NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital  
OLAT – Organização Latino-Americana de Teatro  
PCdoB – Partido Comunista do Brasil  
PDAD – Pesquisa Distrital de Amostra de Domicílio  
PED – Pesquisa de Emprego no Distrito Federal  
Poslit – Programa de Pós-Graduação em Literatura  
PPG-FAC – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação  
PPGHis – Programa de Pós-Graduação em História  
ProIC – Programa de Iniciação Científica  
PUC – Pontifícia Universidade Católica  
RA – Região Administrativa  
RJ – Rio de Janeiro  
SBAT – Sociedade Brasileira de Autores  
SBPJOR – Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo  
SE – Sergipe  
SEC – Secretaria de Estado de Cultura  
SECULT – Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal  
SESC – Serviço Social do Comércio  
SESI – Serviço Social da Indústria  
SJPDF – Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal  
SLU – Serviço de Limpeza Urbana  
SNT – Serviço Nacional de Teatro  
SP – São Paulo  
TAB – Teatro da Aliança Francesa  
TBC – Teatro Brasileiro de Comédias  
TEB – Teatro do Estudante do Brasil  
TEB – Teatro Espírita de Brasília  
TEC – Teatro Experimental de Cali

TEDEC –Teatro de Desenvolvimento Comunitário

TELEBRASÍLIA – Telecomunicações de Brasília

TEMA – Teatro Mackenzie

TEMA – Teatro Mito Amador

TEUC – Teatro Ensaio da Universidade Católica

TEUCH – Teatro de Ensaio da Universidade do Chile

TUB – Teatro Universitário de Brasília

TUCA – Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

TUCAN – Teatro Universitário Candango

TUNIS – Teatro Universitário Sanjoanense

TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo

UCB – Universidade Católica de Brasília

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UnB – Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

Unesco – Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura

UniCEUB – Centro Universitário de Brasília

USP – Universidade de São Paulo

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	23
<b>CAPÍTULO 1 – ENTRE PALCOS, CONTEXTOS E SENTIDOS</b> .....	34
1.1 Teatro.....	34
1.2 Distrito Federal.....	36
1.3 Teatro <i>no</i> Distrito Federal, teatro <i>do</i> Distrito Federal .....	41
1.4 Comunicação, jornalismo e história .....	44
1.5 História dos jornais na cidade.....	54
1.6 <i>Corpora</i> da pesquisa: CB e JBr. ....	64
<b>CAPÍTULO 2 – ATOS, CENAS E CAMINHOS ESCOLHIDOS</b> .....	74
2.1 Etapas.....	74
2.2 Revisão de literatura e exploração dos acervos sobre teatro-DF .....	75
2.3 Revelação dos <i>corpora</i> (CB e JBr.).....	84
2.4 Como buscar informação nos <i>corpora</i> (CB e JBr.) .....	88
2.5 Análise documental .....	91
2.6 Análise de conteúdo.....	95
2.7 Testes metodológicos.....	97
2.7.1 <i>Primeiro teste</i> .....	98
2.7.2 <i>Segundo teste e a narratologia</i> .....	100
2.8 Aplicação e triangulação de métodos para encontrar temas das notícias .....	103
2.9 Sobre o contar histórias a partir dos temas .....	106
<b>CAPÍTULO 3 – PERSONAGENS, ENREDOS E GRUPOS TEATRAIS</b> .....	110
3.1 Narrativas, personagens e o teatro de grupo.....	110
3.2 Teatro de grupo no DF – em nomes .....	117
3.2.1 <i>Década de 1960</i> .....	117
3.2.2 <i>Década de 1970</i> .....	131
3.2.3 <i>Década de 1980</i> .....	144
3.2.4 <i>Década de 1990</i> .....	158
3.3 Teatro de grupo no DF – em números .....	174
3.4 Considerações sobre os nomes e os números dos grupos teatrais no DF .....	177
<b>CAPÍTULO 4 – CIDADE, CENÁRIOS E LUGARES TEATRAIS</b> .....	181
4.1 A cidade e suas regiões administrativas .....	181
4.2 O DF e as notícias sobre lugares teatrais .....	188

4.3	Os lugares teatrais no DF.....	194
4.3.1	<i>Década de 1960</i> .....	197
4.3.2	<i>Década de 1970</i> .....	203
4.3.3	<i>Década de 1980</i> .....	211
4.3.4	<i>Década de 1990</i> .....	218
4.4	Sobre os mapas dos lugares teatrais no DF .....	222
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	233
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	244
	<b>APÊNDICES</b> .....	267
	<b>ANEXO</b> .....	336

## INTRODUÇÃO

*A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.*

WALTER BENJAMIN

*Teatro no Distrito Federal: histórias a partir de notícias do Correio Braziliense e do Jornal de Brasília (1960-1999)* traz na conjugação do título com subtítulo a proposta e os recortes deste trabalho. Também, em parte, enlaça a trajetória da autora com a pesquisa, no sentido de que, quando jovem, participei de teatro amador e até estudei alguns semestres de Artes Cênicas<sup>1</sup> em Brasília/DF – cidade onde nasci e adoro viver. Depois, em 2003, completando sete anos de graduação em História, sendo professora em várias escolas e trabalhando no então Centro de Documentação do *Correio Braziliense*, retornei à Universidade de Brasília (UnB)<sup>2</sup> e enveredei pelos estudos que mesclam memória, história, acervo e cultura teatral, num exercício cheio de idas e vindas que ressignificaram e relacionaram de modo contínuo sentimentos, pensamentos e experiências com os saberes, as pessoas e a cidade natal. Movimentos que ainda hoje, ano de 2020, persistem enquanto estou estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação (PPG-FAC/UnB) e, ao mesmo tempo, professora no curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação (FCI/UnB).

Essa breve biografia justifica-se na compreensão de que o objeto de estudo de uma pesquisa “não é somente a *coisa estudada*, ele é o modo pelo qual chegamos a ela (recorte, construção do objeto teórico) e como, a partir dela, entendemos os fenômenos (teoria)” (MARTINO, 2017, p. 43 – destaque do autor), perspectiva que também revela

---

<sup>1</sup> Estudei dois semestres de Artes Cênicas na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), por volta de 1992, e dois outros no Departamento de Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), no ano 2000, sem, no entanto, ter concluído nenhum dos dois cursos. A conclusão da minha graduação ocorreu no curso de História (Bacharelado e Licenciatura), na UnB, em 1997.

<sup>2</sup> As primeiras perguntas relacionando documentação com teatro-DF aconteceram nas aulas de Tópicos Especiais em Arquivologia, do então Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, UnB, ministrada pela professora Georgete Medleg Rodrigues, no 1º semestre de 2003. Eu era aluna especial matriculada na disciplina.

o motivo de eu ter escolhido escrever a tese em primeira pessoa, assumindo a subjetividade como elemento presente no âmbito científico. E embora esse pronome se mostre no singular, na prática, está constituído pelo coletivo com pessoas, livros e saberes *plurais* que, ao longo do caminho, dialogaram, provocaram questões e envidaram esforços para construir conhecimento que, mesmo quando novo, traz em si as marcas e a soma de múltiplas autorias e várias gerações.

Ao longo do mestrado (2004-2006) e do doutorado (2016-2020), quando perguntavam meu *tema* de pesquisa, costumava responder: *as histórias do teatro-DF*. Na maioria das vezes, essa contestação direta favoreceu interlocução com as pessoas. Em parte, porque a prática de contar, ouvir, dar e receber histórias seja ancestral entre nós, seres humanos, num exercício artesanal de comunicação que espalha e revela campos, mares e cidades – como belamente explicou Benjamin (1994, p. 205) no trecho em epígrafe. Ou na justificativa de que, mesmo no mundo de rigores das universidades, a síntese temática proporcione praticidade aos diálogos e ainda acolha o objeto de estudo em processo de confecção.

A manutenção temática ao longo de tantos anos foi guarda-chuva em meio às tormentas de dúvidas que permearam a trajetória da pesquisa acadêmica. Nessa estabilidade mínima, consegui amadurecer o problema de pesquisa que – assim como outros processos de investigação – se transformou e se recriou em face de estudos, orientações, condições e prazos. Assim, se na dissertação do mestrado (CARRIJO, 2006) apresentei as histórias do teatro derivadas das memórias e da oralidade de artistas de Brasília, no projeto<sup>3</sup> de entrada para doutoramento, ano de 2015, propus interpretar as histórias do teatro e as coberturas jornalísticas do Distrito Federal.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Entre 2014 e 2015, enquanto pensava a produção do projeto, frequentava, na condição de aluna especial, eventos e aulas do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades, do Núcleo de Estudos das Diversidades, Intolerâncias e Conflitos (Diversitas), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Semanalmente, saía de Brasília para São Paulo e participava dos debates sobre a “ecologia dos saberes entendida como a indissociabilidade entre o vivido e os saberes que interconectam diferentes tempos e espaços e que permitem analisar os fenômenos culturais integrados no ecossistema que regula e protege a vida, identificando a imensa gama das experiências até então desconsideradas pela separação entre o saber científico e os múltiplos saberes existentes no planeta” (DIVERSITAS, *on-line*, acesso em: 15 jan. 2020). Ao longo desse importante processo de amadurecimento, agradeço e destaco os professores Maurício Cardoso (Departamento de História/USP) e Marcelo Arno Nerling (Escola de Artes Ciências e Humanidades/Políticas Públicas/USP), que fizeram leituras rigorosas dos meus textos e disponibilizaram tempo para conversas que nortearam e enriqueceram minha caminhada acadêmica.

<sup>4</sup> As reflexões do projeto inicial produziram um artigo para disciplina Métodos de Pesquisa em Comunicação (PPG-FAC/UnB), então ministrada pela professora Elen Geraldês. O artigo foi publicado em livro organizado por integrantes da turma. Ler Carrijo (2016).

Essa proposta, porém, conforme era de se esperar, foi se (re)desenhando, de modo mais notável, a partir da oportunidade de participar da V Escola de Verão do ALAIC, em 2018,<sup>5</sup> no Uruguai. Na ocasião, consegui defender a importância de estudar as histórias do teatro no âmbito da comunicação e do jornalismo. Algo que, sob o ponto de vista pessoal, julguei como amadurecimento e na perspectiva do projeto um salto, tendo em vista que o estudo da história marcou muito minha formação acadêmica (graduação e mestrado). Precisei, portanto, da oportunidade de, após longos debates com comunicólogos e jornalistas experientes, testar e reconhecer que, na pesquisa de doutorado, vinha assumindo com timidez as teorias e a epistemologia da comunicação – e vale reforçar que, “se as teorias têm como objeto os processos empíricos, a epistemologia toma por objeto as teorias” (MARTINO, 2017, p. 39).

Após as indagações e proposições da banca de qualificação, em 2017,<sup>6</sup> aulas correntes,<sup>7</sup> reuniões de orientação e, em especial, depois dos encontros com os pesquisadores e professores da EV-ALAIC,<sup>8</sup> consegui alinhar o tema com os teóricos da comunicação e as relevâncias sociais do jornalismo – aliás, esse exercício de articulação resultou em capítulo de livro publicado.<sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> A Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC) organizou, entre 19 e 23 de março de 2018, a V Escola de Verão na Faculdade de Informação e Comunicação (FIC) da Universidade da República, na cidade de Montevidéu, Uruguai. O objetivo era reunir pesquisadores e docentes do Uruguai, da Argentina, do Brasil, do Peru, da Colômbia e do México para dar aporte teórico e metodológico aos trabalhos, avançar nos projetos e criar rede de pesquisadores. Dessa versão de 2018, participaram 60 estudantes de pós-graduação, 15 professores uruguaios e 20 docentes de outros países (KAPLÚN, BELTRAMELLI, 2018, p. 5-6).

<sup>6</sup> O exame ocorreu em 29 de dezembro de 2017, no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB. A banca foi composta pelos professores David Renault da Silva (FAC/UnB); Maria Therezinha Ferraz Negrão de Mello (História/UnB); Sérgio Araújo de Sá (FAC/UnB) e suplência do professor Solano dos Santos Nascimento (FAC/UnB), professores a quem muito agradeço pela disposição do aceite, da leitura crítica e pelas sugestões que ajudaram a amadurecer o conteúdo e produzir este texto final.

<sup>7</sup> Para amadurecer uma pesquisa acadêmica, é preciso ter com quem dialogar. Nisso enfatizo a importância das conversas com colegas e professores do PPG-FAC e, em especial, agradeço as atividades desenvolvidas na disciplina Teoria Crítica do Texto Teatral, do professor André Luís Gomes, no Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB).

<sup>8</sup> Na Escola de Verão, EV-ALAIC-2018, as aulas e as orientações destinadas ao meu projeto de pesquisa foram ministradas pelos professores do eixo número 2 – Narrativas, Representações, Interatividade, Linguagens, Cinema, TV e Produções – com os professores Fernando Andacht (Uruguai), Eduardo Villanueva Mansilla (Peru), Gustavo Aprea (Argentina) e Luis Duffur (Uruguai). Destaque para leitura atenta, questionamentos, dicas e valiosas contribuições do professor Fernando Andacht (FIC/Uruguai).

<sup>9</sup> CARRIJO, E. Entre palcos e pautas: histórias de teatro nas matérias de jornais. In: KAPLÚN, Gabriel; BELTRAMELLI, Federico (orgs.). *Miradas jóvenes, pensamiento crítico: La investigación de la comunicación en América – Selección de textos de la V Escuela de Verano de ALAIC*. Uruguay: Faculdade de Informação e Comunicação, 2018, p.137-150. Inclusive, alguns trechos das reflexões desse texto foram incorporados e amadurecidos nesta tese.

O conjunto de experiências foi importante para organizar as inquietações da investigação que, desde o início, partiram da discordância de que a história do teatro se resume aos processos dramaturgicos ou aos acontecimentos do eixo Rio-São Paulo no sentido de a história do teatro ser um amontoado de narrativas excludentes ou minimizadoras das potências que existem nas reflexões e nas ações cênicas realizadas nas demais unidades da Federação. Essa discordância quanto ao geral do país também impulsionava as reflexões sobre a parte geográfica que recorta este trabalho, porque, quando a clássica história do teatro brasileiro cita Brasília e Distrito Federal, os reduz ao papel de cidades passivas que só recebem produções externas ou ofertam espaços para articulações políticas.

Essa perspectiva de história do teatro brasileiro tem sido continuamente questionada por quem pesquisa e/ou acessa a literatura.<sup>10</sup> Embora seja difícil apontar originalidades e características que representem as produções teatrais de cada estado do país, no caso das hipóteses que envolvem esta pesquisa, o Distrito Federal figura como cidade ativa, constituída por saberes e fazeres de artistas que merecem reconhecimento por ações, memórias e histórias enredadas com as do Brasil, ponto que foi construído e assegurado pelos resultados da pesquisa do mestrado,<sup>11</sup> em 2006, e na escuta de relatos de artistas da cidade.

Por certo, narrativas sobre teatro-DF podem surgir das memórias e dos relatos de artistas, das entrevistas com o público, das fotografias e/ou dos cartazes dos espetáculos, dos objetos das cenas, dos repertórios dramaturgicos, de acervos museais, das páginas da internet e de vários outros meios e suportes informacionais. Desde a escola dos *Annales* (movimento historiográfico nascido na França, em 1929), em especial a terceira geração dessa escola que fortaleceu a História Cultural pós-movimentos sociais de maio de 1968, essas perspectivas históricas das fontes documentais foram debatidas, e o jornal foi reconhecido como documento potente para as produções historiográficas (REIS, 2000). Em meio a essas reflexões, passei a suspeitar de que, na ausência de acervos específicos sobre o teatro-DF, ao ler as

---

<sup>10</sup> Cf.: Anais do I Seminário de Preservação de Acervos Teatrais (2015); REIS, 2016; Simpósio Nacional de História, Anpuh, Anais do GT História e Teatro (Brasília, 2017 e Recife, 2019) e GUSMÃO; FONTANA. 2019.

<sup>11</sup> A dissertação de mestrado foi orientada pela Profa. Dra. Nancy Alessio Magalhães (PPGHIS/ UnB), a quem não me canso de agradecer pelos ensinamentos e pela convivência afetuosa. Embora ela tenha falecido em 2014, muitas vezes, ao longo da confecção desta tese, levei em consideração suas ponderações teóricas, fato que me leva a destacar seu nome e considerar os resultados obtidos como, de certa forma, frutos das sementes lançadas por ela.

matérias dos periódicos, encontraria nomes de pessoas, grupos, peças, lugares e tensões que, juntos, trariam uma espécie de trajetória dos movimentos cênicos que proporcionariam elementos suficientes para construir parte dessa história que também é do país. E então aceitei essa possibilidade como *hipótese de trabalho*.<sup>12</sup>

Para cada ponto de partida, combinado com arcabouços teóricos, contextos de produção e opções metodológicas, nasce um conjunto infinito de possibilidades narrativas. Ninguém duvida. Daí que, desse bojo, em comunhão com a hipótese de trabalho, parte das *inquietações* sobre o tema teatro-DF foi selecionada e tomou corpo: quais narrativas sobre teatro surgiriam dos jornais impressos da cidade, sendo eles escrituras feitas de sucessivas reescrituras e, ao mesmo tempo, documentos entrelaçados de conteúdos e dispositivos múltiplos contidos na forma (MOUILLAUD, 2012)? Sendo o jornal um documento gerado no compromisso e na complexidade de registrar fluxos ininterruptos de informações do tempo presente, numa “área espacial” conquistada “ao custo de uma série de operações que afetam as formas e os conteúdos” (MOUILLAUD, 2012, p. 43), não traria – exatamente por essas características – historicidade importante para a construção de outras narrativas sobre o teatro-DF? Aliás, a periodicidade constante das publicações dos jornais não seria, mesmo quando vista ingenuamente como rastro de continuidade dos fatos – que envia a percepção – num encadeamento linear das causas e das consequências de um assunto, uma fonte de testemunho e canal de informação organizada que favorece métodos e rotinas de pesquisas – sobretudo no DF, cidade constituída ironicamente pela escassez – no que tange à realidade que envolve os documentos dos saberes e dos fazeres teatrais?

Longe de confundir historicidade com historicismo, “ou seja, ao modo de se pensar e escrever a história nos moldes do positivismo do século 19” (SELIGMANN-SILVA, 2010, *on-line*) numa ilusória busca da verdade dos fatos, aspecto tão analisado e criticado nas obras de Benjamim (1994), me aproximei das reflexões de Chartier (2002), para quem, estudioso dos textos e dos conteúdos do universo teatral, historicidade e tipologia documental são elementos indissociáveis no sentido de que:

---

<sup>12</sup> A *hipótese de trabalho*, diferente da *hipótese de pesquisa*, “é usada como base para organizar a observação. A questão (ou problema da pesquisa) pode tomar então a seguinte forma: se esta hipótese é verdadeira (e trabalharemos como se fosse), o que poderemos descobrir sobre os processos em pauta, estando munidos de tal afirmação? Note que aqui não vamos *investigar* a hipótese, mas sim tomá-la de antemão como verdadeira e usá-la como modo ou instrumento para direcionar as observações” (BRAGA, 2005, p. 289).

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que se deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua *performance* na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador. (CHARTIER, 2002, p. 11 – destaques do autor)

As reflexões de Chartier (2002) e as inquietações estimuladas pelas análises de Mouillaud (2012) constituem, portanto, o *problema de pesquisa* deste trabalho de doutoramento, que é conduzido pela *pergunta-guia*: como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do CB e do JBr. entre 1960 e 1999?

Ao estabelecer esse norte investigativo, as confirmações da hipótese de trabalho foram se revelando nos resultados expostos ao longo das páginas desta tese, cujo *objetivo geral* é construir uma história sobre o teatro no Distrito Federal a partir do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília*, publicados entre 1960 e 1999. Para isso, tem como *objetivos específicos* (i) contextualizar e relacionar o teatro e a cidade; (ii) compreender os temas que se destacaram nas notícias de jornais; (iii) identificar quem eram os participantes; e (iv) apontar por onde circularam os artistas cênicos dessa época.

O exercício está posto, mesmo sabendo que não importa o quanto a história seja “autenticada, amplamente aceita ou verificável, ela está fadada a ser um constructo pessoal, uma manifestação da perspectiva do historiador como *narrador*” (JENKINS, 2001, p. 32 – destaque do autor). Porque construir narrativas ou escrever histórias é uma atividade ética de trabalhar com fontes, citar créditos, evitar anacronismos e, concomitantemente, aceitar a existência da subjetividade. Isso implica assumir a autoria das descobertas sem negar as próprias pressuposições e os limites que, igualmente importantes, compreendem “todo texto [sendo] o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 61) num intercâmbio sem fim.

Embora os capítulos seguintes retornem ao debate sobre os jornais e a construção narrativa de histórias, é preciso explicar melhor a documentação da pesquisa. Em especial por causa do cenário de dificuldade que é acessar acervos sobre teatro na cidade, os citados jornais desses dois veículos de comunicação mostraram-se base do trabalho. Para entender *como* isso aconteceu, é preciso lembrar que, entre os

anos 1997 e 2008, trabalhei no então Centro de Documentação do Correio Braziliense (Cedoc-CB), onde pude acompanhar de perto as práticas e os debates de jornalistas, bibliotecários, arquivistas, historiadores, técnicos e profissionais de tecnologias.

A experiência profissional e multidisciplinar trouxe as riquezas e as complexidades dessas áreas de conhecimento, aproximou o cotidiano das redações com os limites e as potências para produção de um jornal junto às nuances e exigências técnicas que envolvem o mundo da gestão documental, dos acervos e dos processos para disseminação de informação e possibilitou-me, entre 2005 e 2008, liderar, no próprio Cedoc-CB, um projeto que, ao lidar com a coleção hemerográfica da empresa, visava encontrar e resumir todos os textos de jornais publicados sobre teatro-DF. Os resultados dessa empreitada foram organizados numa obra (até 2020 não publicada) chamada *Levantamento* (2008), sendo, anos depois, proposta como um *corpus*<sup>13</sup> de pesquisa do projeto que se desdobrou nesta tese.

Em 2016, ao começar o doutorado, a investigação propunha abarcar um único *corpus*, os 7.823 registros encontrados sobre teatro-DF no jornal *Correio Braziliense* (CB) publicados entre 1960 e 1999. Entretanto, em 2018, após o exame de qualificação, a investigação incorporou o segundo *corpus*, os 27.641 resumos das notícias<sup>14</sup> sobre teatro-DF oriundos do *Jornal de Brasília* (JBr.) lançados entre 1972 e 1999. Também participei ativamente do trabalho de levantamento realizado no acervo do JBr., tendo como parceiros a professora Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UnB) e a equipe do projeto Inventário de Cenas, financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do DF (FAPDF).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Corpus* |córpus| (palavra latina). substantivo masculino. 1. Coletânea acerca de um mesmo assunto. 2. Conjunto de documentos que servem de base para a descrição ou o estudo de um fenômeno. Plural: *corpora*. In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/corpus>. Acesso em: 22 nov. 2017.

<sup>14</sup> Os textos sobre teatro-DF localizados ao longo dos levantamentos CB e JBr. são aqui denominados unidades de análise, matérias, registros jornalísticos ou notícias. De modo genérico e sem as estruturas clássicas de algumas definições do jornalismo, isso significa que os resumos dos levantamentos foram produzidos “entre os gêneros de texto correntes nos jornais, a notícia distingue-se com certo grau de sutileza da reportagem, que trata de assuntos, não necessariamente de fatos novos; nesta, importam mais as relações que reatualizam os fatos, instaurando dado *conhecimento* do mundo. A reportagem é planejada e obedece a uma linha editorial, um enfoque; a notícia, não. [...] Podem-se alinhar dezenas de definições clássicas de notícias em jornalismo – na maioria ingênuas, algumas genéricas, nenhuma capaz de determinar de maneira única seu objeto” (LAGE, 2001, p. 30-31 – destaques do autor).

<sup>15</sup> Nomes dos envolvidos e detalhes do projeto *Inventário de Cenas* podem ser acessados nos resultados público do edital FAPDF 08/2016, no *site* da instituição. Também vale consultar a Base de Dados Teatro-DF: matérias do *Jornal de Brasília* (1972-1999). Disponível em: <http://www.necoim.com.br>. Acesso em: 16 dez. 2019. E/ou os dois volumes das obras impressas (GOMES; CARRIJO, 2018).

A decisão de aumentar o número de registros para análise da tese aconteceu depois de franco diálogo com o professor David Renault da Silva (FAC/UnB), orientador inicial da pesquisa, e com as exigências metodológica da professora Dione Oliveira Moura (FAC/UnB), orientadora final do processo. Incorporar a dimensão desse conjunto documental foi privilegiar a riqueza e a originalidade do material sem me amedrontar com a matemática dos 35.464 registros. Por isso, a partir da união que constituiu os *corpora* (CB e JBr.), as reflexões metodológicas tomaram maiores proporções nas modulações do cotidiano da investigação, provocando ajustes conceituais e experimentações de métodos e técnicas que combinassem *o quê* e *o como* responder aos objetivos que foram abraçados pelas abordagens qualitativas e quantitativas apresentadas e detalhadas adiante.

Os pontos de originalidade da pesquisa se revelam no conjunto documental exclusivo sobre o teatro-DF e na exploração pioneira desse material porque, até o momento de conclusão da tese (2020), não há sinais de outra investigação com essas características reunidas, embora, no Brasil, não seja novidade pesquisar o tema teatro em fontes documentais jornalísticas – comunhão da qual os trabalhos de Franco (1994), de Santana (2009) e outros são exemplares, sem esquecer dos próprios jornais, revistas e demais periódicos sobre teatro que circularam pelo país.<sup>16</sup>

Igual a qualquer análise exploratória de material abrangente e inovador, as possibilidades de imprecisões nas respostas estão sobre a mesa e assumidas desde o início: apostando na importância da área cultural do DF, conhecer, pelo menos em parte, a topografia dos fatos noticiados sobre teatro, os personagens em circulação, os lugares que abrigaram as atividades cênicas e assim identificar e interpretar os conteúdos que foram pautados<sup>17</sup> na cidade ao longo do século XX – desde a inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960.

---

<sup>16</sup> Relação de títulos e de anos de alguns periódicos sobre teatro que circularam no Brasil, que estão digitalizados e disponibilizados na Base de Dados da Biblioteca Nacional Digital (BNDigital/Hemeroteca Digital): *A Platéia*, de 1886 a 1888; *Almamaque d'O Theatro*, de 1906; *Almanack dos Theatros*, de 1909 a 1910; *Brazil-Theatro*, de 1901 a 1905; *Gazeta do Theatros*, de 1882; *O Boato Theatral*, de 1898; *O Clarim dos Teatro*, de 1851; *O Theatrinho*, de 1849; *O Theatrinho do Senhor Severo*, de 1833; *O Theatro*, de 1899; *O Theatro*, de 1911; *Reportorio Theatral*, de 1840; *Revista dos Theatros*, de 1873; *Revista Theatral*, de 1860; *Revista Theatral*, de 1894 a 1895; *Revistas dos Theatros*, de 1879 e *A Scena Muda*, de 1921 a 1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/docmulti.aspx?bib=teatro>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>17</sup> Pauta é um termo que reconhece fatos que podem gerar interesse público ou, numa explicação mais contextualizada do professor Nilson Lage (2001, p. 13-14): “veículos impressos (e também, naturalmente, os serviços jornalísticos de rádio e televisão, desde que surgiram, no século XX) sempre planejaram de alguma forma suas edições, mas a instituição da pauta como procedimento padronizado é relativamente recente. Institucionalizou-se, a princípio, nos magazines: a razão é que revistas, ao

Se a ampla quantidade de registros nos jornais (*Correio Braziliense* – CB – e *Jornal de Brasília* – JBr.) e a extensão cronológica dos *corpora* (1960-1999)<sup>18</sup> podem, para alguns, sugerir ameaça à profundidade de análise, por julgarem que ela se revela somente em pesquisas que conjugam documentos e recortes temporais enxutos, neste trabalho, a abrangência dos fragmentos, as generalizações e a reunião de diversos procedimentos metodológicos não são características de menor qualidade. Ao contrário, são defendidas como necessárias e importantes para quem busca nos resultados uma visão geral do campo.

As histórias do teatro-DF agregam área vasta de pesquisa. Ao longo desses anos estudando o tema, li obras e ouvi relatos com nomes de artistas, de grupos e repertórios que se mostram dignos das repetições que levam à fama de alguns na cidade. Também, nas várias circunstâncias de leitura e escuta, senti falta de conhecer outros sujeitos e produções menos reconhecidos, mas que, na rede coletiva, marca comum da arte teatral, com certeza, foram igualmente importantes, embora muitas vezes sem lembranças específicas.

Por isso a pesquisa busca desbravar o território das notícias de jornais e identificar elementos que possam somar sentidos ao mapa das histórias cênicas no e do DF e, por que não, devido à documentação base, também tangenciar os debates sobre jornalismo cultural produzidos na cidade, mesmo que de modo fragmentado. Nas palavras de Melo (2006), a fragmentação não deixa de espelhar parte da pesquisa em comunicação no Brasil, por ser

[...] tomada como ponto de partida para redimensionamento histórico do campo intelectual em que trabalhamos, ensejando o fortalecimento da nossa identidade acadêmica e ampliando a nossa contribuição para melhoria da qualidade de vida do povo brasileiro. (MELO, 2006, p. 12)

---

contrário de jornais, não têm o compromisso de cobrir todos os assuntos de sua área de abrangência: devem selecioná-los, sob pena de ter fantástico excesso de produção – e perda de investimento. [...] A pauta generalizou-se nos jornais diários brasileiros na esteira da reforma editorial iniciada, na área gráfica, pela Última Hora e, na questão do tratamento do texto, pelo Diário Carioca, do Rio de Janeiro – todos na década de 1950. Uma das primeiras pautas estruturadas e completas em diários brasileiros – talvez a mais estruturada e completa dentre as primeiras – foi, no início da década de 1960, a do Jornal do Brasil, que levou adiante a reforma iniciada no Diário. Era redigida de véspera, abrangendo o jornal todo, e chegou a ser publicada, como serviço ao leitor, durante algumas semanas. [...] Quando a modernização do jornalismo brasileiro se generalizou, a partir de São Paulo, na década de 1970, a pauta foi introduzida por toda parte, junto com as técnicas de redação, a programação gráfica das páginas e os procedimentos gerenciais que caracterizam a imprensa industrial moderna”.

<sup>18</sup> Os contextos e as justificativas para esse recorte cronológico da pesquisa estão expostos no Capítulo 1. Ler tópico 1.6 *Corpora* da pesquisa: CB e JBr. (p. 64-73).

Se, nas palavras acima, a fragmentação tem, na área dos estudos da comunicação, poder de melhoria e amadurecimento, por que não apontar a mesma potência para os debates que atravessam as histórias do teatro local? Tenho consciência de que, dos limites e das possibilidades da abrangência dos conteúdos, da admissão de variantes híbridas na metodologia e da clareza que assume subjetividade ao lidar com a documentação e com a escrita dos textos, não se logra classificar os argumentos e os resultados da tese como frágeis, porque essas características explicitadas afastam-se das certezas positivistas e posicionam-se integradas aos aspectos dialéticos e dialógicos que vão se revelando durante a construção de conhecimento.

A tese está composta por quatro capítulos, além desta introdução, das considerações finais, das referências, dos apêndices e do anexo. O Capítulo 1 tem o propósito de apresentar as relações entre os sentidos de teatro e a cidade, além dos pressupostos da comunicação, do jornalismo e da história junto aos contextos históricos dos jornais CB e JBr. e dos *corpora* da pesquisa. O Capítulo 2 expõe as etapas da pesquisa, os resultados da revisão de literatura e os dados revelados nos *corpora* ao longo do processo que foi se construindo com abordagens quantitativas e qualitativas, seguindo técnicas de métodos mistos, procedimentos e etapas que se concentraram na triangulação da análise documental, da análise de conteúdo e da narratologia. O Capítulo 3 identifica quem são os sujeitos/personagens que circulavam pelo teatro-DF, segundo os *corpora* da pesquisa, apontando junto aos nomes dos coletivos teatrais os contextos históricos que permearam o Brasil entre 1960 e 1999. O Capítulo 4 mostra quais lugares acolheram as atividades teatrais na cidade, entrelaçando as transformações das regiões administrativas do DF com os resultados encontrados nas notícias do CB e do JBr, junto a mapas e infográficos que favorecem a visualização da ocupação dos espaços na cidade, ao longo do século XX – a contar da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960.

Por fim, na dimensão da pesquisa acadêmica, torna-se importante identificar e esclarecer significados e caminhos que embasam o exercício de contar histórias sobre teatro-DF, mesmo que, em certa medida, essa dimensão se distancie da beleza poética da epígrafe que abriu esta introdução. E também evidencie métodos de áreas distintas pelos quais, nas palavras de Antonio Candido (2018, p. 485), possivelmente, “não faltará quem me censure por ecletismo sem que isso me assuste, porque, se for, pior é o torniquete dos dogmatismos”, que, em geral, fixam os sentidos numa única direção

do pensar. Sendo assim, o exercício de explicar, justificar e recortar será realizado nos próximos quatro capítulos deste trabalho. Que os compartilhamentos sobre os processos e os episódios selecionados estimulem novas questões e muitas outras futuras investigações sobre o tema.

## CAPÍTULO 1 – ENTRE PALCOS, CONTEXTOS E SENTIDOS

O objetivo de construir uma história sobre o teatro no Distrito Federal a partir do *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília*, publicados entre 1960 e 1999, traz para este capítulo o propósito de apresentar algumas possíveis relações entre os sentidos de teatro e a cidade; os pressupostos da comunicação, do jornalismo e da história junto aos contextos históricos dos jornais CB e JBr. e dos *corpora* da pesquisa. Trata-se também de registrar e articular os resultados da Etapa 1 dos procedimentos metodológicos (detalhado no Capítulo 2), no que tange investigar as produções acadêmicas das áreas de comunicação, artes cênicas e história (DF e Geral), mantendo a atenção sobre os trabalhos a respeito de narrativas, imprensa, jornalismo cultural, documentos, acervos e memórias teatrais fora do eixo RJ-SP.

### 1.1 Teatro

Identificar o teatro como objeto de estudo não favorece a compreensão geral dos objetivos da investigação. A palavra *teatro* evoca polissemias que vão desde as áreas artísticas da dramaturgia, iluminação, cenografia, figurinos, trilha sonora, interpretação etc. (PATRIOTA, 2004) até algumas outras apontadas no *Dicionário de Teatro*:

1) Expressão estética, a arte específica transmitida de um alço para uma platéia, por um ator ou atriz, a arte de representar. 2) Como expressão arquitetônica, é o edifício com características específicas, dotado basicamente de um palco, de onde são representadas para uma platéia obras dramáticas – óperas, comédias, balés, revistas musicais, dramas e etc. 3) O conjunto das obras dramáticas de uma época (o teatro elisabetano), de um país (o teatro brasileiro), de uma corrente estética (o teatro romântico) de um ator (o teatro de Nelson Rodrigues). Entendido como drama, o teatro pressupõe uma síntese de vários elementos estéticos, pois se vale da contribuição de outras artes, tais como arquitetura e as artes plásticas, na cenografia e na iluminação, ademais da musica, da dança e da literatura. (TEIXEIRA, 2005, p. 254)

Diante dessas tantas possibilidades, excluí os sentidos das obras e textos dramáticos para centrar esforços nos significados de *teatro* que se mostram como “uma prática de cena e um rito social, um modo de expressão coletiva, uma cerimônia pública

complexa que ajunta fatores distintos para sua emergência e consecução” (MOSTAÇO, 2018, p. 195), podendo, nesse conjunto, mencionar títulos de textos encenados, nome de pessoas, grupos e lugares que tenham feito parte da movimentação.

Esse delineamento conceitual tão importante para favorecer a compreensão da pesquisa nem sempre esteve evidenciado nas produções das histórias do teatro.<sup>19</sup> Inclusive, Thompson (1998, p. 70) explica que “toda sociedade tem seu próprio tipo de teatro”, quando, por exemplo, referiu-se à sociedade inglesa do século XVIII, que identificava teatro como prática vinculada à política, ao domínio, ao controle e à hegemonia nas relações estabelecidas entre patrícios e plebeus, algo não necessariamente presente nos sentidos de teatro das obras que mostram a trajetória dessa arte em outros tempos e lugares. Três séculos depois, essa explicação pode parecer um tanto óbvia, mas ainda hoje nem sempre os tipos de teatro estão sinalizados nas produções, e as afirmações das reflexões generalizam significados de teatro no mundo.

Quem lê as histórias do teatro brasileiro nota a predominância das generalizações em que afirmações sobre o nacional são estabelecidas com base nas cenas que acontecem no Rio e em São Paulo. Não raro, muitos autores concentram-se nesses dois estados e deixam de lado outros fatos, personagens e cenários existentes nas demais unidades da Federação, comprometendo-se

*com a busca dos primórdios e o estabelecimento dos marcos de origem de uma dramaturgia genuinamente nacional, [que] constituíram uma narrativa assentada no encadeamento cronológico dos gêneros dramáticos. (MACIEL, 2016, p. 9 – destaques do autor).*

Assim posto, nessa historiografia há predominância da parte em nome do todo e, no geral, uma desvalorização das pluralidades e das lutas existentes nas cinco regiões geográficas que compõem o Brasil, como bem elucidam as reflexões de João Roberto Faria (2012), Ângela de Castro Reis (2016), José Denis de Oliveira Bezerra (2016) e Leidson Ferraz (2018), dentre outros pesquisadores que buscam dar crédito aos

---

<sup>19</sup> Sobre os clássicos da produção do Brasil, vale conferir: *O teatro brasileiro*, de Henrique Marinho (1904); *História do teatro brasileiro*, de Carlos Süsskind de Mendonça (1926); *O teatro no Brasil*, de Múcio da Paixão (1936); *História do teatro brasileiro*, de Lafayette Silva (1938); *O teatro no Brasil*, de Galante de Souza (1960); *Panorama do teatro brasileiro*, de Sábato Magaldi (2001); *Teatro de Anchieta a Alencar*, de Décio de Almeida Prado (1993) e *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*, de Fernando Peixoto (2004).

processos de aprendizado, experiência, criatividade e trabalho dos artistas cênicos viventes nas pequenas e nas grandes cidades do país.

Essa denúncia e defesa não diminui em nada a importância da literatura clássica construída sobre o teatro no Brasil, independentemente se essas obras repetem ocorridos por meio de fontes documentais escassas, ou se privilegiam recortes e sentidos de um tempo. Existe, antes de qualquer crítica, o reconhecimento do valor dessas produções. Elas são registros importantes de ações possíveis, seja nas escolhas particulares, seja nas obrigações institucionais de quem as publicou. Também não há, nessas análises, sugestão de que as obras clássicas sobre teatro sejam homogêneas em seus recortes e pontos ideológicos. As pesquisas de Iná Costa (2016), dentre outras, são exemplos de ângulos divergentes ao trazer aos leitores histórias sobre os fazeres cênicos do país, com artistas que se assumem na categoria de trabalhadores comuns e sofrem dificuldades financeiras quando não limitações de apoios para os projetos culturais, sem, contudo, deixarem de ocupar espaços de reflexões e de atividades comprometidas com as transformações dos contextos, das políticas e até das mediações com as lutas sociais.

Cada livro sobre as histórias do teatro no Brasil carrega em si potências que merecem ser desbravadas. Apresenta autores e autoras que muitas vezes são forçados a driblar as dificuldades de pesquisar as memórias das artes cênicas num país em que acervos e cultura nem sempre são percebidos, ofertados ou acessados de modo amplo e democrático. Com isso, as obras de referência sobre teatro merecem respeito e nos sugerem observar lacunas de informações como quem é convidado a somar esforços para construção de novas produções, num exercício sem fim – tendo em vista que histórias são (re)escritas, (re)interpretações e (re)construções relacionadas às experiências e aos múltiplos sentidos de cultura, numa noção de ser “sempre um desafio proposto às sucessivas gerações de estudiosos. Ou seja, a História do Teatro Brasileiro permanece por ser escrita” (BRANDÃO, 2010, p. 338-339), mesmo quando finalizada qualquer publicação.

## **1.2 Distrito Federal**

O território do Distrito Federal (DF), numa espécie de sinédoque, muitas vezes surge como Brasília. Todavia, o DF abriga a capital do Brasil que, aliás, graças ao seu conjunto arquitetônico e urbanístico, desde 7 de dezembro de 1987, é também

considerada Patrimônio Cultural da Humanidade, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). De modo mais preciso, o DF está localizado

[...] entre os paralelos de 15°30' e 16°03' de latitude sul e os meridianos de 47°25' e 48°12' de longitude oeste, na Região Centro-Oeste, ocupando o centro do Brasil e o centro leste do Estado de Goiás. Com uma área de 5.783 km<sup>2</sup>, representa 0,06% da área do território nacional. Limita-se a leste com o município de Cabeceira Grande, pertencente ao Estado de Minas Gerais e com os seguintes municípios do Estado de Goiás: Ao norte: Planaltina de Goiás, Padre Bernardo e Formosa; Ao sul: Luziânia, Cristalina, Santo Antônio do Descoberto, Cidade Ocidental, Valparaíso e Novo Gama; A leste: Formosa; A oeste: Santo Antônio do Descoberto, Padre Bernardo e Águas Lindas. O Distrito Federal é o menor território autônomo do Brasil que, por determinação constitucional, não pode ser dividido em municípios. É formado pela Capital Federal Brasília e suas Regiões Administrativas. Em 21 de abril de 1960, Brasília tornou-se Capital Federal da República Federativa do Brasil que até então era na cidade do Rio de Janeiro. (CODEPLAN, 2017, p. 12)<sup>20</sup>

A Região Centro-Oeste do Brasil tem 16.297.074 habitantes,<sup>21</sup> segundo dados do IBGE<sup>22</sup> (2019). Desse todo, 3.015.268 vivem espalhadas nas 31 Regiões Administrativas do DF.

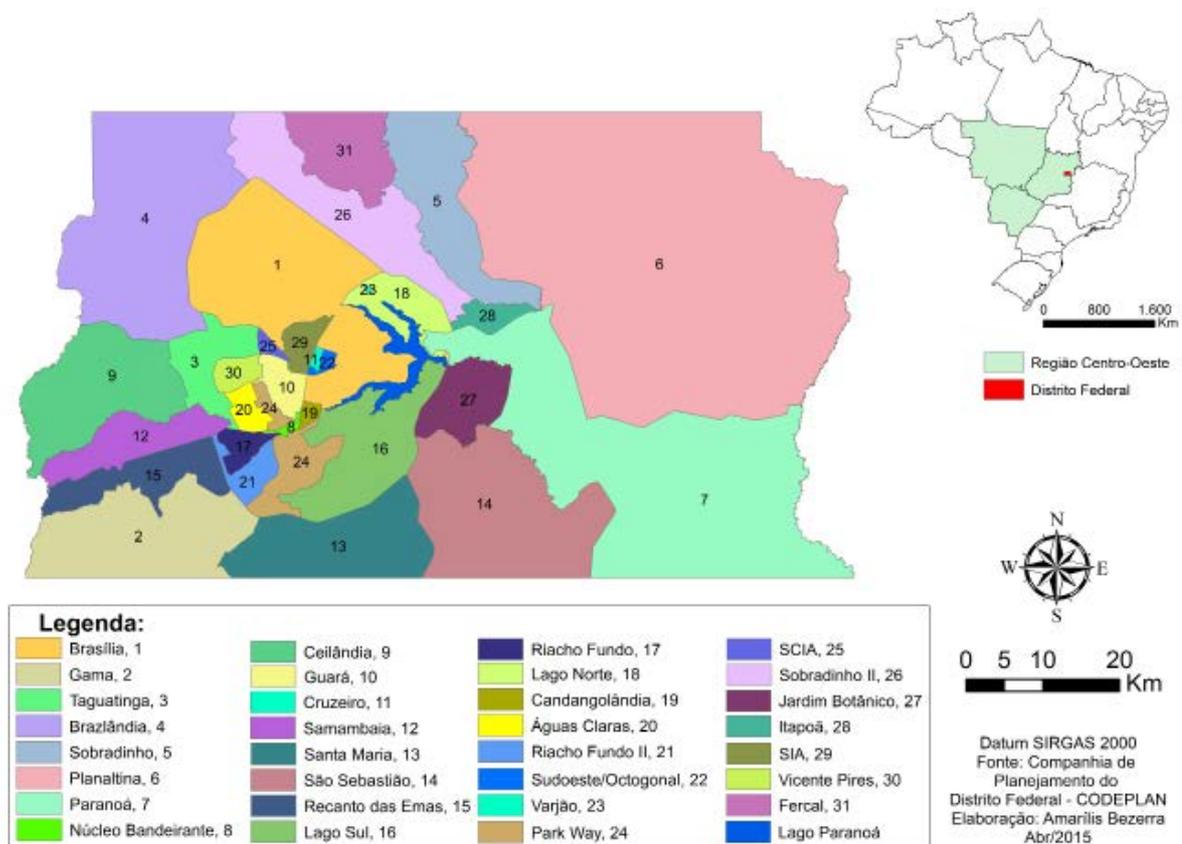
---

<sup>20</sup> Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN), “criada em 1964, pela Lei Federal nº 4.545, de 10.12.1964, inicialmente com a denominação de Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central, a Codeplan iniciou suas atividades em 05 de dezembro de 1966 e manteve essa denominação até 02 de março de 2007, quando passou a denominar-se Companhia de Planejamento do Distrito Federal. Inicialmente dedicada à produção e tratamento de informação de natureza socioeconômica, em 1979 agregou às suas funções atividades na área de processamento de dados para o Governo do Distrito Federal, com a inauguração de seu Centro de Processamento de Dados”. (CODEPLAN, disponível em <http://www.codeplan.df.gov.br/historico/>, acesso em: 15 jan. 2020)

<sup>21</sup> Dados do IBGE. Estimativas da população residente no Brasil e unidades da Federação com data de referência em 1º de julho de 2019. Disponível em: [ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas\\_de\\_Populacao/Estimativas\\_2019/estimativa\\_dou\\_2019.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2019/estimativa_dou_2019.pdf). Acesso em: 22 dez. 2019.

<sup>22</sup> O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, criado em 1871, se constitui no principal provedor de dados e informações do País, que atendem às necessidades dos mais diversos segmentos da sociedade civil, bem como dos órgãos das esferas governamentais federal, estadual e municipal. (IBGE, disponível em <https://www.ibge.gov.br/institucional/o-ibge.html>, acesso em: 15 jan. 2020)

## Mapa 1 – Distrito Federal 2019



Em destaque, o DF revela a localização das 31 Regiões Administrativas (RA). Ao lado direito, o mapa do Brasil destaca o DF na Região Centro-Oeste.

Fonte: CODEPLAN, 2015. Disponível em [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Mapa-de-Localizacao-das-Regioes-Administrativas-do-DF-Fonte-Companhia-de\\_fig1\\_303462707](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Mapa-de-Localizacao-das-Regioes-Administrativas-do-DF-Fonte-Companhia-de_fig1_303462707). Acesso em: 23 dez. 2019.

Até aqui, as informações dão contornos ao território do DF, naquilo que representam as relações do Estado com os recortes da natureza e as negociações políticas e administrativas concernentes à geografia. Estão de fora os complexos sentidos de cidade, como as pessoas, o tempo, a cultura e as relações econômicas e sociais na constituição do significado de espaço que extrapola linhas e demarcações de mapas oficiais.

Nisso, essa identificação primeira do DF, nas palavras de Santos (1978), equivale à forma, às características concretas, enquanto o aspecto relacional da geografia, com a história, os grupos diversos, as tensões das estruturas sociais, as contradições internas, as produções artísticas e as temporalidades das gerações são os elementos que constituirão os rumos deste trabalho em significados espaciais, e

[...] o espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida [...] o espaço deve ser

considerado como um conjunto de funções e formas que se apresentam por processos do passado e do presente [...] o espaço se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções. (SANTOS, 1978, p. 122)

Assim, ao diferenciar território de espaço, na perspectiva de Santos (1978),

[...] a área hoje pertencente ao DF era ponto de encontro da tribo Jê, os caiapó, procedentes do sul do país e Xavante, Xerente e Xacriabá, do norte, segundo os historiadores. Pesquisadores encontraram restos de cerâmica e instrumentos de caça no DF e Entorno e indicam que a vida dos Jê mudou rapidamente quando os portugueses aportaram ao país. Conforme registros oficiais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, há catalogados 626 sítios arqueológicos pré-coloniais no estado de Goiás, 97 em Tocantins e 22 no Distrito Federal. Lenora Barbo afirma que a história do povoamento do Planalto Central está ligada à abertura das rotas terrestres e a conquista de vias fluviais a partir do século XVI, com a expansão das bandeiras, a partir de 1700. Destacam-se: Estrada Geral do Sertão, Picada da Bahia, Picada de Goiás, Estrada Real dos Goyazes, Estrada dos Currais, Estrada do Sal, Caminho das Minas dos Goyazes, Estrada dos Couros e Estrada de Contagem de São João. No trecho em que cruzava o atual DF, as estradas praticamente se sobrepunham na direção norte, de onde partiam duas picadas que se encontravam em Santa Luzia (Luziânia), ao sul do DF. (CODEPLAN, 2012, p.17)

Essas presenças e movimentações promovem sentidos de espaço ao DF e trazem os impulsos que, tempos depois, desdobraram-se nas buscas e nos desejos da interiorização do Brasil para se distanciar do litoral, assunto que, segundo alguns historiadores, encontra-se sinalizado desde o Marquês de Pombal, no século XVIII, mas com significativas provas e evidências só a partir da Constituição de 1891, da Comissão Cruls de 1883 e, por certo, a partir das complexidades políticas, econômicas e sociais que envolveram na prática a construção de Brasília (1956-1960), conforme detalham várias pesquisas<sup>23</sup> e relatórios oficiais condensados e publicados pela Codeplan

---

<sup>23</sup> Cf.: VESENTINI, 1982; SOUSA, 1983; PAVIANI, 1985; MELLO, 1987; RODRIGUES, 1990; HOLSTON, 1993; NEIVA, 2008, dentre outros.

(2012).<sup>24</sup> Portanto, é com Juscelino Kubitschek de Oliveira,<sup>25</sup> também conhecido como JK, então presidente da República, que o espaço DF toma relevantes proporções quando, em 1956,

Israel Pinheiro tornou-se presidente da Companhia e o arquiteto Oscar Niemeyer assumiu a chefia do Departamento de Urbanismo e Arquitetura. No dia 16 de março de 1957, um júri internacional selecionou o projeto do urbanista Lucio Costa, entre outros 26 concorrentes brasileiros. Em outubro de 1957, Juscelino sancionou a Lei que marcava, para o dia 21 de abril de 1960, a transferência da Capital da União para o novo Distrito Federal. Com a entrega das chaves da cidade pelo presidente da NOVACAP, Israel Pinheiro, a Juscelino Kubitschek, na Praça dos Três Poderes, às 16h do dia 20 de abril de 1960, iniciaram as solenidades de inauguração de Brasília com a presença de autoridades da República, representantes estrangeiros credenciados e visitantes de toda parte do país. Durante os 41 meses de construção que antecederam a mudança, foram levantados os principais edifícios públicos, 3.500 unidades habitacionais, hotéis, hospitais, escolas, estrutura básica de outros prédios, além do Eixo Rodoviário e a implantação dos serviços de água, esgoto, energia elétrica e telefonia. No mesmo período, a cachoeira do Paranoá desapareceu para que fosse construída a barragem e formado o lago artificial da cidade. (CODEPLAN, 2012, p. 19)

Com tantos contextos e acontecimentos, o DF não pode ser compreendido sem as movimentações das articulações políticas, os interesses econômicos, os discursos desenvolvimentistas, a chegada da capital, tensões de territórios, campanhas publicitárias, idas e vindas de candangos<sup>26</sup> e demais linhagens subsequentes que

---

<sup>24</sup> A transferência da capital para o interior transformou-se em preceito legal. Com a aprovação, pela primeira Assembleia Constituinte Republicana, de emenda apresentada pelo deputado Lauro Muller e publicada na Constituição de 1891, conforme art. 3º: “Fica pertencendo à União, no Planalto Central da República, uma área de 14.400 Km<sup>2</sup> que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura Capital Federal”. Em 1893, a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, a Comissão Cruls, chefiada por Luiz Cruls, fez a primeira demarcação da área do futuro Distrito Federal, com 14.400 Km<sup>2</sup>, entre os paralelos 15 e 16 graus de latitude sul. Desse projeto, resultou a edição, em 1894, do Relatório Cruls, estudo que inclui topografia, clima, geologia fauna e flora da região. Contém ainda fotografias, tabelas, cálculos e croquis, além de um atlas com 83 caminhamentos (mapas) da região percorrida, somando 4.000 quilômetros. Em setembro de 1922, como parte das comemorações do centenário da independência do Brasil, foi lançada a pedra fundamental da nova capital no Morro do Centenário, na cidade de Planaltina, Goiás” (CODEPLAN, 2012, p. 18 – destaques do documento). Planaltina, antes de Goiás, passou a ser região administrativa (VI) do DF a partir da Lei de Criação No 4.545, em 10 de dezembro de 1964.

<sup>25</sup> O nome “Brasília” [...] já havia surgido pela primeira vez em 1822, num folheto publicado no Rio de Janeiro, sem indicação de autor, que defendia a mudança da capital e intitulava: “Aditamento ao Projeto de Constituição para fazê-la aplicável ao Reino do Brasil”. O presidente Juscelino Kubitschek, em 18 de abril de 1956, encaminhou ao Congresso Nacional a histórica “Mensagem de Anápolis”, propondo, entre outras medidas, o nome de Brasília para a nova capital e a criação da Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap (CODEPLAN, 2012, p. 17-18 – destaque do documento).

<sup>26</sup> “Antes da construção de Brasília, [a palavra candango] foi durante séculos uma palavra geral de

tornaram esse espaço o resultado de sonhos, projetos e forças produtivas que, num exercício sem fim, transformam a vida das pessoas no espaço e, ao mesmo tempo, modificam o lugar junto delas e por elas, recriando constantemente os sentidos de cultura, artes, intenções, afetos e ações enredadas nas múltiplas temporalidades que envolvem as várias gerações da cidade. Assim, reforço que essas modulações gerais revelam o DF naquilo que Santos (1979) ensina como sendo espaço e

[...] o espaço é o resultado dessa associação que se desfaz e se renova continuamente, entre uma sociedade em movimento permanente e uma paisagem em evolução permanente. [...] Somente a partir da unidade do espaço e do tempo, das formas e do seu conteúdo, é que se podem interpretar as diversas modalidades de organização espacial. (SANTOS, 1979, p. 42-43)

### 1.3 Teatro *no* Distrito Federal, teatro *do* Distrito Federal

A esse diálogo sobre territórios e espaços, nas propostas do geógrafo Milton Santos (1978; 1979), soma-se, ainda, espécie de contorno virtual que observa o DF também por dois outros sentidos: epistemologia do Sul e fronteiras, propagados pelo sociólogo Boaventura Santos (2010).

Explica o sociólogo que “uma epistemologia do Sul assenta em três orientações: aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender a partir do Sul e com o Sul” (SANTOS, 2010). Nisso, o termo “epistemologia do Sul” foi cunhado com o fim de compreender as razões que levaram, nos últimos séculos, uma epistemologia dominante a eliminar a potência e/ou a diminuir o crescimento de outras formas de pensar advindas de lugares e/ou de grupos comumente alijados dos poderes econômicos e/ou simbólicos. Para esse autor, as possíveis razões dessa prática acabariam reforçando nas pesquisas reproduções de saberes estabelecidos em detrimento do não surgimento de novas possibilidades para se entenderem, por outras vias, os contextos, as culturas, as políticas e as produções específicas dos lugares e/ou das comunidades localizadas fora dos eixos dominantes.

---

depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção de *candongo*, uma palavra da língua *quimbundo* ou quilombo, dos bantos do sudoeste de Angola. Era o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses. Como tal, veio ao Novo Mundo com os escravos angolanos. [...] A palavra tornou-se o termo geral para as pessoas do interior em oposição às do litoral, e especialmente, para os trabalhadores itinerantes pobres que o interior produziu em grande quantidade. Com esses trabalhadores o termo chegou a Brasília (HOLSTON, 1993, p. 209-210 – destaques do autor).

Nesse ponto, é preciso enfatizar que as considerações do sociólogo português estão ancoradas nos debates sobre decolonialidade,<sup>27</sup> assunto e aporte teórico não abarcados por este trabalho. Contudo é por meio dessa provocação de Boaventura Santos (2010) que acontece a evidência de outro comprometimento que esta tese busca desenvolver: pensar o âmbito teatral *do e no* Distrito Federal (cidade fora das relações artísticas do eixo Rio-São Paulo), valorizando artistas, jornalistas, pesquisadores e pensadores locais e, em analogia, fazer nesta investigação algo que chame atenção para três orientações: aprender que existe teatro no Distrito Federal, aprender a pensar sobre o teatro desse quadrilátero e aprender a partir desse teatro e com esse teatro novas formas de interpretá-lo.

Essa consciência epistemológica sobre a localização do DF, segundo Milton Santos (1978;1979), serve como instrumento para analisar os documentos e encontrar as informações com as movimentações cênica nas regiões administrativas (RA) sem considerá-las fronteiras (SANTOS, 2010), ameaças, muros ou limites que impediriam relacionar os dados sobre o teatro local com as produções do mapa movente das memórias cênicas do país.

Nessa lógica, menos ainda o recorte espacial da pesquisa – DF – serve para alimentar e/ou fortalecer as considerações sobre *identidades* como derivações essenciais, únicas, originais e fixas que buscariam, no caso, encontrar e/ou justificar fatos que seriam ou não validados por discursos que buscam legitimar critérios e/ou características de um único e verdadeiro teatro *do* DF. Ao contrário, a perspectiva assumida nesta investigação concorda com as defesas de Stuart Hall (2000, p. 18) de que “as identidades não são nunca unificadas”. Mais ainda,

[...] são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando

---

<sup>27</sup> “O uso de epistemologias advindas majoritariamente de autores europeus passou a ser visto como uma traição ao objetivo principal dos estudos subalternos de rompimento com a tradição eurocêntrica de pensamento. É nesse sentido que surge a crítica decolonial (o uso do termo ‘decolonial’, em vez de ‘descolonial’ é uma indicação de Walter Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos), trazendo a necessidade de decolonizar a epistemologia latino-americana e os seus cânones, na maior parte de origem ocidental. [...] Enquanto os pós-coloniais se aproximavam das correntes pós-modernas e pós-estruturalistas, os decoloniais voltaram-se para um projeto semelhante aos dos teóricos críticos de esquerda. Isso significa que, assim como os teóricos críticos de esquerda, os decoloniais buscam a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão, em um diálogo interdisciplinar entre a economia, a política e a cultura” (ROSEVICS, 2017, p. 189 – destaques da autora).

constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2000, p. 108)

Nesse sentido, o termo *teatro-DF* relaciona saberes e fazeres daqueles que vivem e trabalham *na* cidade, independentemente das RA, sem negar as fronteiras desse espaço e suas ambivalências. Equivale também a delinear o *estar dentro* do quadrilátero para alcançar os objetivos da pesquisa sem, por isso, excluir, ignorar ou desvalorizar as movimentações cênicas contextualizadas *fora do DF*. Mesmo porque, na prática do teatro, essas forças coexistem e constituem as experiências dos artistas que moram na cidade e que, nas idas e vindas das apresentações dos espetáculos e das oportunidades da vida, trocam, dialogam, repelem, pesquisam, trazem e levam experiências múltiplas quando circulam pelo mundo afora.

A proposta, portanto, é construir as narrativas sobre o teatro-DF, a partir das notícias dos jornais (CB e JBr.), transitando pelos sentidos de espaço para perceber e conhecer o que há dentro, mas, sempre que necessário, atravessar as fronteiras com análises que valorizam a movimentação de outras unidades federativas do Brasil e até do mundo. Assim, nessas relações entre os que estão dentro e os que estão fora, percebemos os intercâmbios e as mesclas que surpreendem e superam expectativas, como sugere de modo poético o relato do escritor Mia Couto,

[...] a própria palavra fronteira nasceu como um conceito militar. Vem da linguagem bélica francesa e do modo como se designava a frente de batalha. Nesse mesmo berço aconteceu um fato curioso: um oficial do exército francês inventou um código de gravação de mensagens em alto-relevo. Esse código servia para que, nas noites de combate, os soldados pudessem se comunicar em silêncio e no escuro. Essa pequena invenção viria a ter enormes consequências que superavam aquele lugar e aquele tempo. Porque foi a partir desse código que se inventou o Sistema de Leitura Braille. Para milhões de pessoas venceu-se uma pesada fronteira entre o desejo da luz e a condenação da sombra. No mesmo lugar em que nasceu a palavra fronteira sucedeu um episódio que negava o sentido limitador da palavra. [...] Aprendemos a demarcarmo-nos do Outro e do Estranho como se fossem ameaças à nossa integridade, mesmo que ninguém saiba em que consiste essa integridade. Temos medo da mudança, medo da desordem, medo da complexidade. Precisamos de modelos para entender um universo (que é, afinal, um pluriverso ou um multiverso) e que foi construído em permanente mudança, no meio do caos e do imprevisível. Esses modelos simplificam o que só pode ser entendido como entidade complexa e complicam o que só em simplicidade pode ser apreendido. [...] Temos medo dos que pensam diferente e mais medo ainda daqueles que são tão diferentes, que achamos que não pensam. Vivemos em estado de guerra com a

alteridade que mora dentro e fora de nós. Esse é o defeito original das fronteiras que fabricamos. (COUTO, 2012, *on-line*).

#### 1.4 Comunicação, jornalismo e história

É sabido que teatro, comunicação e jornalismo têm elo social e relevância histórica. Não são, no entanto, esses elementos suficientes para justificar esta pesquisa no âmbito da comunicação. Basta informar que, quando apresentava as propostas da investigação, ao longo do período de doutoramento, comumente escutava duas perguntas: (i) o fato de ter jornais como base documental do projeto justifica pesquisar as histórias do teatro-DF no âmbito do jornalismo?; (ii) teatro nem sempre aparece como objeto de estudo da comunicação e do jornalismo – isso já não prova o quão distinto o teatro é de fotografia, cinema, música e outras linguagens artísticas que, sim, com mais frequência, são objetos de pesquisa e até, em muitos casos, temas de aulas, produções e até linhas nos programas de pós-graduação da comunicação?

Para alguns comunicólogos e jornalistas que lançavam essas dúvidas, ao escolher o teatro-DF como objeto de reflexão, enquanto história e não na perspectiva da dramaturgia e/ou da crítica de arte, eu estava quase que automaticamente excluindo ou distanciando a proposta da pesquisa da comunicação e do jornalismo. Os argumentos desses profissionais,<sup>28</sup> em geral, se amparavam no fato de as histórias do teatro (do DF ou não) serem comumente construídas nas disciplinas da História, das Artes Cênicas ou das Letras, conforme comprovam as tradições das produções (dissertações e teses) desses campos.<sup>29</sup>

Contudo o fator quantitativo das tradições (no sentido de uma área ter maior ou menor número de produções) não deve servir de argumento para desvalorizar e/ou eliminar qualquer exercício de pesquisa nas áreas do conhecimento. Se assim for, como explicar o fortalecimento epistemológico que ocorre quando acadêmicos se abrem para entrecruzar teóricos de outras áreas e/ou perceber elementos e objetos antes não considerados?

Por certo, as preocupações dessas críticas, muitas vezes, se mostraram louváveis no intuito de proteger a credibilidade da comunicação e do jornalismo, tal qual produzir

---

<sup>28</sup> Os debates ao longo da Escola de Verão-ALAIC (2018) e em algumas aulas da pós-graduação da Faculdade de Comunicação da UnB forneceram subsídios para essa afirmação.

<sup>29</sup> Cf.: repositórios institucionais das universidades e/ou bibliotecas digitais com base de dados de dissertações e teses como a BDTD do IBCT: <http://bdttd.ibict.br/vufind/>.

amadurecimento sobre os possíveis resultados advindos do cruzamento de sentidos entre teatro e as teorias da comunicação. Nesse caso, diante de possíveis comunicólogos zelosos, o projeto, em nenhum momento, se ancorou e/ou se desdobrou na direção de ferir a área. As histórias do teatro-DF, nesta pesquisa, não buscam as áreas da comunicação e do jornalismo para transformar paradigmas, criar consensos de aceites e/ou produzir hegemonias nas narrativas que envolvem cultura e arte. Nada disso. A escolha por desenvolver a investigação nesses âmbitos está diretamente relacionada às aberturas conceituais e metodológicas que elas ofertam e demonstram em suas produções.

Vale também considerar que as negações para a aproximação teatro-comunicação-jornalismo apresentadas em forma de questionamentos eram, em geral, defesa de a comunicação consistir num saber específico, quando não puro e sem atravessamento de outros saberes. Nem por isso deixei de perceber quando também as perguntas não expressavam desejo de marcar a história do teatro num lugar sem trânsito ou sem diálogo. Esses são dois pontos contraditórios no que toca às áreas que envolvem esta pesquisa, embora

[...] afirmar que a Comunicação é um campo atravessado por saberes diverso é, no fundo, afirmar muito pouco. [...] Definitivamente, não há *reserva de mercado* nos assuntos do intelecto, a identidade e a diversidade das disciplinas repousam no potencial de gerar uma interpretação irreduzível a qualquer outra. [...] Todo objetivo empírico é passível de ser abordado por inúmeros pontos de vista, cada um tocando certa parcela da realidade (posição kantiana), ou, como que a posição construtivista, construindo esta realidade enquanto realidade simbólica, que aliás, como sabemos, é a única a que o homem tem acesso. Independente da posição que adotarmos, é importante salientar que o objeto empírico é uma construção tanto quanto o objeto teórico. Construção cultural que nos remete a um primeiro saber (senso comum) que serve de condição ou de base para o saber científico, mas que a rigor não é, e, de certo modo, se opõe a este. (MARTINO, 2017, p. 114-115 – destaque do autor)

Seguindo essas considerações de Martino (2017), os motivos para imputar lugar fixo às histórias do teatro podem ser vários. Talvez perpassem o difuso, quando não estereotipado *capital simbólico*<sup>30</sup> das memórias e das histórias das artes cênicas, ou até

---

<sup>30</sup> “Capital ‘econômico’ denegado, ou seja, em outro polo da lógica ‘econômica’ comercial de lucros financeiros, mas reconhecido e, portanto, legítimo, verdadeiro crédito capaz de garantir, em certas condições e a longo prazo, lucros também econômicos.” (BOURDIEU, 1996, p. 169 – destaque do autor).

revelam desconhecimento e/ou desconsideração do lugar social do teatro no tecido histórico. Pouco importa. Fato é que a pesquisa está distante desses debates. Mais que tudo, está aberta às críticas e disposta a enfrentar os desafios que envolvem a construção de novos conhecimentos em meio às áreas entrelaçadas.

De modo enfático, a investigação está compromissada com o exercício de analisar as relações que modulam a temática central nos sentidos de *cultura* que vão além dos padrões gerais para abarcar os específicos (GEERTZ, 1989) em singularidades e tensões, naquilo que Thompson (1981) afirma ser a direta relação das pessoas vivenciando suas experiências na vida, nos tempos e nos espaços, compondo sentidos culturais atrelados a consciência afetiva e moral, numa espécie de oportunidade de pensar as narrativas do teatro *escovando a contrapelo* (BENJAMIN, 1994) e ressignificando observações que conjugam rigor epistemológico, métodos, abordagens e também contradições, conflitos e subjetividades.

De qualquer modo, independentemente das concordâncias, as perguntas que abriram este tópico ajudaram a fortalecer a direção da pesquisa, a aproximar ainda mais o teatro da comunicação e encontrar ressonância nos textos de Barros *et al.* (2006), França (2010), Moura, Pereira e Adghirni (2012), Piza (2013), Charron e Bonville (2016), Martino (2017), Santos, Moraes e Silva Júnior (2019), Em especial, ao distinguir

[...] *objeto de estudo de uma disciplina e objeto de investigação* referente a uma pesquisa. O primeiro é algo mais geral, articula as pesquisas de uma área de conhecimento e funda sua epistemologia. Diz respeito, portanto, a uma unidade abstrata e hipotética, ao modo como objetos de diferentes pesquisas podem ser interligados em uma disciplina do conhecimento. O segundo se encontra no plano da teoria, a relação desta com a matéria investigada em uma pesquisa. A noção de objeto muda de sentido conforme o plano epistemológico ou teórico. (MARTINO, 2017, p. 44 – destaque do autor)

Com esses argumentos, fica evidente que a pesquisa não propõe o teatro-DF como objeto de estudo *das disciplinas* Comunicação e Jornalismo, embora saiba que cinema, fotografia, imagens e música tenham recebido considerações e validações nesse sentido, desde o início do século XX, na via dos estudos sobre *meios de comunicação*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> “É nos Estados Unidos, conhecidos como *mass communication research*, que teriam inaugurado – ou marcado o ‘nascimento’ da teoria da comunicação (Estudos da Escola de Chicago são anteriores; mas

Neste trabalho, o teatro vem com as reflexões da comunicação e do jornalismo enquanto objeto *de investigação*, não precisando, portanto, aprofundar sobre as postulações e as tradições dessas áreas, muito embora não possamos deixar de aproveitar a pauta para destacar que os avanços no bojo de ambas são contínuos e plurais. Elas se ampliam, enquanto conhecimento científico, à medida que se construíram e ainda se constroem no enfrentamento dos embates que as delineiam no cenário do mundo acadêmico, porque

[...] o objeto da comunicação não são os objetos “comunicativos” do mundo, mas uma forma de identificá-los, de falar deles – ou de por nossa indagação: quando se pergunta pelo objeto da comunicação, não nos referimos a objetos disponíveis no mundo, mas àqueles que a comunicação, enquanto conceito, constrói, aponta, deixa ver. Essa é a natureza de um “objeto de conhecimento”: construções edificadas pelo próprio processo de conhecimento, a partir de ferramentas e do seu “estoque cognitivo” disponível (o conhecimento com o qual se conta para poder conhecer mais). (FRANÇA, 2010, p. 42 – destaques da autora)

De igual forma, o jornalismo é aqui considerado exercício de

[...] *uma prática social*. [E] a prática jornalística não pode ser pensada como uma entidade transcendente, que independe da realidade na qual está imersa. O jornalismo emerge em condições sociais, históricas e tecnológicas específicas, que explicam as modalidades de produção e consumo das notícias e também a maneira como ele é aprendido – objetivado e interiorizado – pelos atores sociais. Nesse sentido, consideramos o jornalismo como um espaço constantemente reconstruído. Historicamente, a palavra “jornalismo” tem sido utilizada para descrever práticas distintas, definidas a partir de relações específicas estabelecidas com a sociedade. As diferentes formas de apropriação dessa prática em contextos locais e nacionais nos autorizam acreditar na existência de vários “jornalisms”, que convivem e interagem com os espaços sociais nos quais estão imersos. Enquanto prática social, o jornalismo resulta de uma relação dialética que indivíduos, grupos e organizações estabelecem entre si no plano simbólico (das “palavras”) e no plano concreto da vida social (das “coisas”). Por isso, as análises sobre os processos de constituição, conservação e mudança no jornalismo devem estar centradas em observações simultâneas da produção jornalística e nos

---

apenas recentemente são contabilizados na esfera dos estudos da comunicação). Esse nascimento teve paternidade reconhecida: quatro pesquisadores são apontados como ‘pais fundadores’ da pesquisa em comunicação. São eles: Paul Lazarsfeld, Harold Lasswell, Kurt Lewin e Carl Hovland. Esse período assiste à criação de vários institutos e centros de pesquisa, com o desenvolvimento de projetos abrangentes e ambiciosos, a montagem de experimentos, possibilitando a formulação das primeiras teorizações sobre o papel dos meios e o processo de influência” (FRANÇA, 2010, p. 53-54 – destaques da autora).

discursos produzidos sobre essa atividade. *A produção jornalística como o resultado de interações sociais*. (PEREIRA *et al.*, 2012, p. 9-10 – destaques dos autores)

Sendo uma área dialética e espaço de constante reconstrução, o jornalismo também não escapa dos combates e

[...] um dos desafios da pesquisa sobre o jornalismo consiste em destrinchar as relações complexas entre as condições sociais de produção do discurso jornalístico e as características desse discurso, cujos objetos, formas e intenções de comunicação variam no tempo e no espaço. (CHARRON; BONVILLE, 2016, p. 27)

Conforme explicam Charron e Bonville (2016), as considerações a esse respeito são desafiantes para quem estuda e atua no campo. Vários autores e autoras buscam, há tempos, compreender a natureza, as permanências e as transformações do jornalismo enquanto área de estudo. Para isso, criam problemas teóricos e metodológicos capazes de analisar e distinguir práticas culturais e jornalísticas no Brasil e no exterior, segundo mostram, por exemplo, análises realizadas por grupos de estudos que trabalham em parcerias nas universidades do Canadá (Quebec) e do Brasil (MOURA; PEREIRA; ADGHIRNI, 2012 e CHARRON; BONVILLE, 2016).

Há mais de quarenta anos os conceitos e as formas segundo os quais a cultura é percebida e relacionada nessas áreas são temas de debates – independentemente de nessas conversas o teatro aparecer como *objeto de pesquisa* ou *das disciplinas*. De modo específico, as pesquisas se desenvolvem desde a década de 1970, quando os estudos culturais (EC) se aproximaram da comunicação e, de modo mais fortalecido, dos estudos de jornalismo (EJ). Na perspectiva histórica, vemos que

[...] os EC constituem-se em uma abordagem interdisciplinar com repercussão na América Latina e no Brasil, particularmente a partir dos anos 1980, quando também a dimensão da cultura, associada ao campo da política na perspectiva gramsciana, surge como elemento-chave nos estudos da região. Ao mesmo tempo, os EC, na tradição de Williams, Hoggart e Thompson, e depois Hall, que criaram e atuaram no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), enfocam as práticas sociais cotidianas que constituem a cultura e as relações de poder como processos iminentes nas mediações “que articulam processos tanto subjetivos como objetivos, tanto de natureza micro (o ambiente imediato controlado pelo sujeito) como macro (a estrutura social que escapa a esse controle)” (LOPES, 2014, p. 67). Neste sentido, investigamos a interlocução entre EC e EJ, para constatar que esse diálogo já se fazia presente da conceituação teórica

às análises fundantes dos *cultural studies* britânicos. A definição de *cultura* como um “sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada”, de acordo com Williams (1992, p. 13) incluía “todas as *práticas significativas* – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso”. Já o jornalismo como objeto de análise, no âmbito dos EC, segundo Escosteguy (2010), se dá mais efetivamente nos anos 1970. (SANTOS; MORAES; SILVA JÚNIOR, 2019, p. 4-5 – destaques dos autores)

Esse texto de Santos, Moraes e Silva Júnior (2019) apresenta a trajetória dos autores e os impactos das produções no debate EC e EJ, desde 1970 até 2019, tendo por base as produções das pós-graduações que publicam em revistas avaliadas pelas regras acadêmicas. Segundo esse estudo, as artes e a cultura, em seus múltiplos sentidos, tomaram força na comunicação e no jornalismo,<sup>32</sup> mais um ponto que reforça os motivos e as necessidades de as histórias do teatro-DF merecerem ser debatidas nesses âmbitos, em especial no chamado jornalismo cultural.

Daniel Piza, em sua clássica obra *Jornalismo cultural* (2004), apresenta cronologia, nomes de jornais e de escritores que foram, desde a década de 1930 e de modo mais enfático a partir dos anos 1980, construindo no país as práticas de um jornalismo disposto a trabalhar com as artes e a cultura em suas narrativas. Jornalismo cultural pode ser considerado prática jornalística relacionada à cultura e suas manifestações, conforme também defende Rosseti (2015). Nesse entendimento e a partir desse contexto histórico, os profissionais do jornalismo passaram a escrever sobre filmes, moda, pintura, gastronomia, teatro etc. para suplementos culturais e cadernos específicos dos jornais, das revistas e até das páginas virtuais e das redes sociais, com a intenção de veicular programações dos espetáculos, agendas das instituições artísticas, mote das exposições museais e/ou produzir opiniões e críticas culturais.

---

<sup>32</sup> Esse conteúdo foi apresentado no Grupo de Trabalho (GT) Comunicação e Cultura, do XXVIII Encontro Anual Compós, mostrando gráficos e tabelas com as referências bibliográficas mais usadas nas pesquisas que relacionam EC com EJ. Evidencia o quanto ainda é forte a presença de autores estrangeiros ligados aos EC, como autoridades científicas. Indica que os autores brasileiros e de jornalismo acabam tendo um papel mais secundário nesses trabalhos, sinalizando talvez certa pulverização de referenciais e/ou escassez na oferta de pesquisas brasileiras. Ressalto que a amostragem apresentada neste trabalho é significativa e tem por base publicações científicas, distribuídas em 21 programas de pós-graduação e cinco associações (COMPOS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação; INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; SBPJOR – Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo; ALAIC – Associação de Latino-Americana de Investigadores da Comunicação e ABRAPCORP – Associação Brasileira de Pesquisadores de Comunicação Organizacional e Relações Públicas). Cf.: SANTOS, MORAES e JÚNIOR, 2019.

Entretanto a carga semântica que envolve o nome “jornalismo cultural” traz consigo os debates das áreas que se destinam a estudar a comunicação e a cultura, tornando o conceito complexo e impreciso ou declarando que toda e qualquer produção jornalística é por si mesma cultural a partir do instante em que é produzida e consumida em um meio permeado por culturas. Por isso há quem defenda que “jornalismo cultural, a rigor, é uma contradição em termos” (NESTROVSKI, 2000, on-line), expressando de modo direto uma tensão “entre o contingente (o efêmero e cotidiano, próprio do jornalismo) e o permanente (mais duradouro, próprio ou geralmente associado ao universo da cultura)” (GADINI, 2005, p. 103-104) que acaba por levar vários pesquisadores/as a discutir os diferentes papéis e possibilidades desse conceito, abordagem e tematização.

Piza (2004) explica que a revista *The Spectator*, de 1711, em Londres, pode ser considerada marco inicial dessa prática jornalística, uma vez que se ocupava de escrever sobre livros, óperas, costumes, festivais de música, teatro e até mesmo política. Anos mais tarde, na primeira metade do século XIX, com o avanço da indústria europeia, o ensaísmo e a crítica cultural se ampliaram, chegando o jornalismo cultural aos Estados Unidos, com as críticas de Edgar Allan Poe (PIZA, 2004).

Nesse mesmo instante, essa prática jornalística ganhava força no Brasil, no final do século XIX, por meio de Machado de Assis – que iniciava sua carreira como crítico de teatro e polemista literário, escrevendo no *Instinto de Nacionalidade* e publicando pela primeira vez em 1873 – e de José Veríssimo, o que permitiu que esses autores encontrassem no jornalismo a possibilidade de serem lidos e que a imprensa brasileira se tornasse disseminadora da literatura nacional, com Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, Lima Barreto e Mario de Andrade.

A história do jornalismo cultural brasileiro não deve ser enxergada de forma independente. Nos séculos XIX e XX, enquanto o segmento traçava o seu caminho – influenciado pelos rumos do gênero na Europa e nos Estados Unidos – a história do Brasil e da imprensa brasileira também decorria. Situações políticas, econômicas e sociais do país e da atividade profissional interferiram na trajetória e nas alterações sofridas pela especialidade. [...] Com a ditadura militar imposta no Brasil e parte da arte mostrando-se contrária ao regime, o jornalismo cultural foi altamente censurado, o que prejudicou o segmento e o adaptou a uma série de regras ditadas pelo governo. E, já no final do século, com o capitalismo e nova configuração da área, o atual passou a predominar e tornou-se exigência a busca por novidades, em predominância a análises e interpretações. A partir da ideia que o leitor moderno estaria mais ocupado com outras

atividades, modificou-se a produção jornalística cultural, tornando-a mais sucinta e objetiva, e menos reflexiva. (ROSSETI, 2015, p. 14)

Segundo as explicações de Rosseti (2015), é longa a trajetória desses debates que envolvem e unem jornalismo e cultura. E por se mostrar ainda hoje solo propício para receber e gerar novos trabalhos é que defendemos a importância de estudar as histórias do teatro-DF na comunicação e no jornalismo e, no caso do PPG-FAC da UnB, em comunhão com a Linha de Pesquisa Poder e Processos Comunicacionais, por concentrar em sua ementa a disponibilidade para investigar o campo da comunicação, da cultura e do jornalismo.<sup>33</sup>

Além desses enquadramentos dados ao termo *teatro-DF* e às áreas de comunicação e jornalismo, a palavra *história* aparece várias vezes ao longo do trabalho, por razões que atravessam os fatos, porque

[...] os fatos não existem isoladamente, nesse sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de trama, de uma mistura muito humana e muito pouco *científica* de causas materiais, de fins e de acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços e sua importância relativa [...]. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance. (VEYNE, 1992, p. 28)

Esse significado de história proposto por Veyne (1992) está relacionado ao de jornalismo, conforme exposto anteriormente. As duas áreas mostram-se próximas nas perspectivas que integram o exercício dinâmico de apresentar, em narrativas, a vida das pessoas com suas movimentações, criações e lutas. Demonstram-se distantes no tempo de existência e nas regras que editam e abordam as demandas sociais, políticas e econômicas. Nisso, a história é secular no campo de produção, enquanto o jornalismo, legitimado desde os anos 1970 como área de conhecimento, reconhecido como interdisciplinar, embora sem estatuto de ciência, é área disputada por ênfase profissional ou técnica, conforme explica Berger (2002).

---

<sup>33</sup> Em 2016, no início do doutorado, o projeto fazia parte da linha Jornalismo e Sociedade, sob orientação do professor David Renault da Silva. Após reestruturação interna do PPG-FAC, cumprindo alinhamentos exigidos pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação (CAPES/MEC), desde o primeiro semestre de 2019, a pesquisa foi acolhida pela linha Pesquisa Poder e Processos Comunicacionais, sob orientação da professora Dione Oliveira Moura. Ver ementa completa da linha na página do PPG/FAC/UnB, disponível em: <http://ppgcom.fac.unb.br/poder-e-processos-comunicacionais/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

Independentemente do tempo de atuação desses campos, conforme sinalizado por Berger, história e jornalismo são tangentes, “campos do saber, áreas que se entrecruzam” (RENAULT-SILVA, 2006, p. VII). A historiografia demonstra que há tempos historiadores usam jornais como fonte documental em suas análises, tal qual comunicólogos recorrem ao conhecimento histórico para pensar suas pesquisas, como sugerem algumas das reflexões de Barbosa (2007). As articulações teóricas e metodológicas trazem várias tensões e, ao mesmo tempo, várias possibilidades entre e nos dois campos. O jornalista Alberto Dines (2009) defende que o

[...] culto da *circunstância circunstanciada*, isto é, o mergulho vertical em busca dos pequenos elementos que compõem a realidade, foi a tônica da escola de historiadores agrupada, desde 1922, em torno dos *Annales*, na França, que trocou a aflição determinista e factualista pelo ato de debruçar-se sobre situações cotidianas e insignificantes, mas tão minuciosamente devassadas que tornam-se lapidares sobre a época e as próprias forças da história. Jornalismo e historiografia são primos – quando se pratica um deles com proficiência, chega-se, inevitavelmente, ao outro. (DINES, 2009, p. 25 – destaques do autor)

Desse modo, seguindo a reflexão de Dines (2009), compreendemos as proximidades e os distanciamento entre as duas áreas. Assim, optamos por caminhar na relação e na tensão que medeia os acontecimentos e descreve parte da realidade humana naquilo que é observado nos jornais e narrados a partir deles.

Esse exercício de rastrear fatos, personagens e fenômenos de um período do teatro-DF, tendo como fonte a mídia impressa, permite pensar que certos fatos são mais importantes que outros, embora a própria importância seja decorrência dos critérios escolhidos, explica Veyne (1992). Pode-se também pensar que as partes narradas são neutras e resultam das aplicações objetivas dos métodos, mas não são, visto que, para o jornalismo, “apurar, selecionar, redigir e editar uma notícia carrega um significativo grau de subjetividade de quem atua nessas várias etapas de produção” (RENAULT-SILVA, 2006, p. 23). Tais são elementos existentes no trabalho do/a historiador/a e de quem conta uma história, sendo que histórias são narrativas, e estas, longe de serem expressão ingênua, ou

[...] obra fechada sobre si mesma, mas um sentido em construção [...] narrativas transitam, por natureza ou por vontade de seus narradores, no pantanoso terreno entre a objetividade e a subjetividade, a fantasia e a realidade objetiva, espaço de eterna querela filosófica. (MOTTA, 2013, p. 12-14)

Contar história é também exercício de idas e vindas, com aproximações e distanciamentos, que pode ser entendido, inclusive, num sentido mais amplo, conforme explica Motta (2013):

[...] nossas vidas são as nossas narrativas. [...] Narrar é uma forma de dar sentido à vida. Na verdade, as narrativas são mais que representações: são estruturas que preenchem de sentido a experiência e instituem significação à vida humana. (MOTTA, 2013, p. 18)

Nisso, teatro é também narrativa. Sob o olhar de quem narra, é também campo de pesquisa, estudo e experiências de diferentes sujeitos. É prática capaz de revelar formas, tensões, interpretações e processos na história, na preparação das peças, na apresentação dos espetáculos ou nos documentos gerados. Constitui, assim, fluxos que tangenciam e formam sentidos de narrativas com espaços de experiências formais e informais múltiplas.

No caso do teatro-DF registrado na mídia impressa, a narrativa provoca e exige a capacidade de interpretação ou, na perspectiva de Michel de Certeau (1994), abre um *teatro* de legitimidade a *ações* efetivas, cria um campo que autoriza práticas sociais arriscadas e contingentes, dado que, por um lado, as narrativas criam ações, mas, por outro, criam *fronteiras* e *pontes*. E essas imagens bem se adéquam ao que se revela num encontro entre quem narra, quem pesquisa e quem é narrado. A existência de *fronteiras* e *pontes* é indicativo de que há espaços e tempos interligados, nos quais ocorrem momentos de interpretação e de articulação entre informações levantadas.

Motta (2005) ensina que esses debates sobre interpretação de narrativas perpassam as produções de teóricos da cultura há muito e cita, entre historiadores, Thompson e Eric Hobsbawm; entre cientistas políticos, Hannah Arendt e Jürgen Habermas; e entre teóricos dos estudos culturais ingleses, Raymond Williams, Stuart Hall e Alan Swinglewood, tal qual, no Brasil, as ideias do educador Paulo Freire, com a valorização e os sentidos de cultura popular. Esses autores situam a pesquisa nas fronteiras e nas possibilidades dos sentidos de comunicação, jornalismo, narrativas, teatro, história e documentos – espécie de teia que obriga atenção às nuances dos *corpora* e abriga os respeitos exigidos e delineados por cada área.

Assim, acaba sendo a pesquisa um exercício de sensibilidade para saber quando usar o jornal como documento aliado que registra a chamada realidade e quando ser

crítica com esse fragmento, tendo em vista suas lacunas, condições de produção e/ou subjugações, porque, ao manter essa postura e compartilhar os percursos com o leitor, as histórias sobre o teatro-DF surgirão e, ao mesmo tempo, reforçarão a importância do jornalismo cultural na cidade.

## 1.5 História dos jornais na cidade

Antes da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, vários periódicos circulavam no DF. Vitor D’Almeida (1968) conseguiu mapear, no período de 1957 a 1967, a existência de 126 publicações de tipos distintos, variando entre boletins, revistas e jornais editados por empresas, sindicatos de classe, grêmios estudantis e órgãos públicos que imprimiam o conteúdo em gráficas do Estado de Goiás, nas cidades próximas à então nova capital. Paulo Fona (1993) completa que

Foi o jornal *A Tribuna* que ganhou a primazia histórica de ser a primeira publicação local a trazer ao candango informações da cidade que construíam. Editado em 1958, impresso em Araguari, Minas Gerais, a 400 quilômetros de Brasília, o semanário começou sua curta existência com a inauguração do Palácio da Alvorada, em 30 de junho. Seu primeiro e talvez único furo foi dar aos isolados brasilienses informações sobre a conquista do primeiro campeonato mundial de futebol, na Suécia, com relatos captados em emissoras de rádio. Seus idealizadores, José Emiliano da Silva e Norton Passos, não conseguiram mantê-lo por muito tempo, mas a iniciativa ficou registrada nos anais da imprensa brasiliense. (FONA, 1993, p. 69)

De qualquer forma, independentemente dessa centena de periódicos em circulação no DF, ao *Correio Braziliense* (CB) é atribuído o título de primeiro jornal da cidade. Esse nome, inclusive, marca pioneirismo não só em Brasília, mas também na história da imprensa brasileira. Não por acaso, 1º de junho é a data em que se celebra o Dia da Imprensa<sup>34</sup> devido ao dia de circulação do primeiro jornal no país, no caso, a

---

<sup>34</sup> O reconhecimento oficial desse fato gerou a Lei nº 9.831, de 13 de setembro de 1999, definindo a mudança do Dia da Imprensa para 1º de junho. Antes dessa lei, a data era celebrada em 10 de setembro, devido à primeira circulação de *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808. Mario Messagi Jr. (2009) explica que: “a data atribuída ao Correio é uma impossibilidade histórica, oriunda de uma leitura voluntariosa e, involuntariamente, anacrônica. Na primeira edição do Correio, a notícia mais atual é de 15 de junho de 1808. [...] [Portanto], é razoável concluir que o mês que Hipólito põe na capa, ao contrário do que era usual e da prática contemporânea, se refere ao mês de cobertura ainda que ele publique notícias de meses anteriores, sobretudo as que chegam de longe e, pelo grau de desenvolvimento dos transportes na época, chegam atrasadas. A capa da primeira edição deve ser lida como “documentos, acontecimentos e textos doutrinários de junho” ou “até junho”. [...] O mês mais provável para a

primeira edição do *Correio*, em 1808, produzida por Hipólito José da Costa Pereira Furtado, em Londres.

Esses dados cronológicos do CB tomam melhor sentido se compreendermos a história do jornal dividida em duas fases: “na primeira, que vai de 1808 a 1822, era impresso em Londres e defendia a causa da independência do Brasil. Na segunda, teve o título resgatado por Assis Chateaubriand” (SQUARISI, 2005, p. 308), quando então passou a fazer parte dos Diários Associados<sup>35</sup> e a circular em Brasília, a partir da inauguração da cidade.

O próprio CB conta que, meses antes da inauguração da cidade, em 12 de setembro, aniversário do então presidente Juscelino Kubitschek (JK), houve cerimônia simbólica para demarcar o local onde o prédio do jornal seria construído e onde está até hoje, em 2020:

[...] às margens do Eixo Monumental, onde ficaria o Setor de Indústrias Gráficas (SIG) –, para acompanhar o lançamento da pedra fundamental do impresso. Juscelino Kubitschek chega à cerimônia de helicóptero, acompanhado, dentre outras pessoas, da mulher, Sarah; da filha Márcia; e do então presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), Israel Pinheiro. Chatô não participou da solenidade, pois tinha compromissos no Rio de Janeiro. Em uma urna no chão, a primeira-dama coloca alguns exemplares do dia de jornais dos Diários Associados e uma ata. Em seguida, Juscelino despeja uma pá com cimento sobre a pedra fundamental. Impressos do grupo por todo o país noticiam o evento, além dos discursos de JK e do então diretor-geral do conglomerado, João Calmon. (EUFRÁSIO, 2019, *on-line*)

---

chegada de imprensa no Brasil é setembro. E a única data precisa confiável é o 10 de setembro, dia em que começou a circular a Gazeta” (MESSAGI JR., 2009, p. 8 e 13 – destaques do autor).

<sup>35</sup> “Os Diários Associados, também conhecidos como Condomínio Acionário dos Diários e Emissoras Associados, são o sexto maior conglomerado de empresas de mídia do Brasil [até meados dos anos 2000]. A corporação já foi a maior da história da imprensa no país. [...] O império de Chateaubriand, também conhecido como Chatô, teve início com a aquisição, em 1924, de *O Jornal*. Com o tempo outras empresas de mídia impressa, rádio e televisão foram sendo incorporadas, além de laboratórios farmacêuticos, fábrica de chocolates, fazendas, entre outros. No auge, os Diários Associados reuniam em todo o Brasil 36 jornais, 18 revistas, 36 rádios e 18 emissoras de televisão, além de bater recordes de tiragem com *O Cruzeiro*. Com a morte de Chateaubriand em 1968 as empresas entraram em decadência, culminando, em 1980, com o fechamento da TV Tupi. O grupo foi deixado para um condomínio de acionistas, mas nos anos 80 se recuperou. Em 1999, o grupo passou a usar a marca Associados, que continuou em uso até 2008, quando voltou o nome Diários Associados” (DIÁRIOS ASSOCIADOS, *on-line*. Disponível em: <https://ahistoriadodiariosassociados.wordpress.com>. Acesso em: 27 dez. 2019).

**Figura 1 – Prédio do CB em 1960**



Prédio do *Correio*, no SIG, Asa Sul, Brasília-DF, em 21 de abril de 1960.  
Foto: Acervo *on-line* no site Adirson Vasconcelos. Acesso em: 29 dez. 2019.

Outras empresas de comunicação, por meio de sucursais de suas matrizes, chegaram com a inauguração da capital – *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *Cruzeiro*, *Manchete*, *O Estado de S. Paulo*, *Diário Carioca* e outros (BRANCO, 1993) –, vindas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e se instalavam de modo improvisado em casas populares da Quadra 507 da W3 Sul, conforme detalha Castello Branco (1993):

A vida nossa, jornalistas, era por ali, pelo bar Caravelle, pelo restaurante do GTB, fazendo horas para as sessões do Congresso ou descansando do trabalho. Aos poucos fomos nos dispersando. O JB instalou-se no Edifício Central, no Setor Comercial, o “Estadão” no Edifício JK, a Editora Abril foi também para o Central e “O Globo”, mais tarde, para o Oscar Niemeyer, vindo da rua da Igrejinha. A “Folha” permaneceu na SQS 104. (BRANCO, 1993, p. 13 – destaques do autor)

Ao contrário dos jornais acima listados, em situação de matriz ou de sucursais, que chegaram ao DF motivados pela inauguração da capital, o *Jornal de Brasília* (JBr.), J. Câmara & Irmãos S.A.,<sup>36</sup> fundado pela Organização Jaime Câmara,<sup>37</sup> começou a

---

<sup>36</sup> Jaime Câmara Júnior e Vagner Tavares de Góis formaram a primeira direção do jornal. O seu diretor-fundador, Jaime Câmara, faleceu em 29 de outubro de 1989, deixando a presidência da organização para seu filho. Cf.: DICIONÁRIO VERBETE TEMÁTICO, FGV, *on-line*, acesso em: 27 de dez. 2019.

<sup>37</sup> Organização Jaime Câmara, maior grupo empresarial da área de comunicações do Centro-Oeste e o quinto maior do país, o jornal buscou desde o início priorizar a atenção para assuntos referentes à cidade de Brasília. Em 1998, [era] também um complexo de comunicação que englobava um sistema de rádio, televisão e jornal. Além do *Jornal de Brasília*, eram editados mais dois jornais: *O Popular* em Goiânia e o *Jornal de Tocantins* na cidade de Palmas. O sistema de televisão dessa organização, afiliado da Rede Globo, era, então, composto por nove geradoras localizadas em cidades estratégicas de Goiás e Tocantins, que abrangiam regiões de agropecuária forte, industrialização emergente e intensas atividades nos setores comerciais e de serviços. Do seu sistema de rádio faziam parte nove emissoras. Cf.: DICIONÁRIO VERBETE TEMÁTICO, FGV, *on-line*, acesso em: 27 de dez. 2019.

circular em Brasília doze anos depois, em pleno período da ditadura militar, no lançamento em 10 de dezembro de 1972, e com vistas a ser concorrência direta ao CB. Nessa direção, o jornalista Hélio Doyle (1993) comenta que

*O Jornal de Brasília* começou a dar certo quando Gutemberg foi para lá para tentar uma melhorada, e levou com ele, inicialmente num esquema de meio tempo de muita improvisação, alguns jornalistas de qualidade, como eu me lembro, o Geraldo Costa Manso, o Fernando Luz, o André Gustavo, o Jânio Freitas Mota, o Teixeirainha [Antônio Teixeira Junior], o [Clóvis] Sena, num processo inicial meio traumático. Essa equipe inicial trabalhava numa sala à parte: havia uma salinha e nela ficava toda a nova equipe, fazendo a parte política do jornal e a primeira página, enquanto o restante do jornal era tocado normalmente na redação pelo pessoal que já estava. (DOYLE, 1993, p. 119)

**Figura 2 – Prédio do JBr. em 2017**



Fachada de entrada do prédio do JBr. no SIG, Asa Sul, Brasília-DF, em 2017.  
Foto: ECarrijo, 3 ago. 2017.

O próprio Luís Gutemberg, mencionado por Doyle no relato acima, detalha a trajetória inicial do JBr.:

[...] era o fim do governo Médici. [...] O jornal era órfão de um projeto jornalístico de grande estilo. Tinha sido um projeto formal – projeto de forma gráfica audaciosa, feito pelo Reynaldo Jardim, e vazio de espírito. No fundo, no fundo, era uma casa grande, com boas máquinas modernas e nenhum espírito. Não havia espírito. E esse espírito foi que eu soprei. Me permitiram soprar. Havia nesse conceito um pouco de gozação, algo do espírito de Artur Azevedo, o espírito carioca. Num certo momento, o Rio de Janeiro deixou de ser Corte do Império e da Colônia ou do Reino de Portugal, e assumiu o papel de capital federal. Nesse momento os humoristas e intelectuais cariocas conseguiram fazer uma História do Rio como capital. [...] Eu imaginei que a gente pudesse em Brasília fazer isso. E usar uma experiência muito rica, que é a experiência de Washington.

Washington, no Distrito de Columbia, é uma experiência, guardada as proporções, muito parecida com a de Brasília. [...] O jornal, em primeiro lugar, tinha essa matiz de capital federal, onde era baseado. Isso é o que achava ser o espírito de Artur Azevedo. O jornal tinha coisas do Artur: cenas do País focalizadas quase dramaticamente – expostas como espírito de humor, com inteligência, com espírito não provinciano, de verdadeira capital federal. E, para surpresa nossa, era revelador. Aquelas coisas que a gente fazia usando um pequeno espaço de concessão da censura funcionava. Aqueles apanhados para a ditadura eram coisas inócuas, aparentemente superficiais, mas as pessoas recebiam aquilo como mensagens fortes e a gente podia viver tranquilamente: podíamos conviver com o regime, ninguém aporrinhava a gente porque estávamos aparentemente fazendo coisas superficiais. E foi assim que por diante a gente cobriu os meses de preparação para o governo de Geisel. (GUTEMBERG, 1993, p. 125-127)

A julgar pela análise de José Salomão D’Amorim (1993), o JBr. alcançou o propósito de concorrência com o CB e causou dor de cabeça pela qualidade do conteúdo e pela criatividade na condução e nos resultados expressos nas páginas diárias do jornal. Segundo ele,

Até a metade dos anos 70, o *Correio Braziliense* embora gozasse de boa situação financeira tinha uma pequena equipe na redação e características provincianas. Era lido apenas por uma parte dos leitores de Brasília, onde grande número de pessoas continuava a manter vínculos com suas regiões e origem e a ler jornais de fora. Em 1974, o jornal começou a sentir na carne a concorrência do *Jornal de Brasília*. Segundo o jornalista Oliveira Bastos, “passou a amargar uma rejeição pela elite social e cultural na cidade em face da melhor qualidade dos textos e do conteúdo de seu concorrente”. A direção do CB provavelmente nunca imaginara que outro jornal chegasse a ameaçá-lo. Com uma equipe de jornalistas competentes, o *Jornal de Brasília* estava fazendo um jornalismo “desafiador até mesmo em termos de Brasil, dando ênfase ao noticiário político e juntando erudição e humor nas colunas e no noticiário”, diz Oliveira Bastos [...] A candidatura de Geisel era o sinal esperado para Oliveira Bastos voltar ao jornalismo. [...] O trabalho no *Diário de Brasília* chamou a atenção de Ari Cunha, diretor do *Correio Braziliense*, que quis saber quem era o responsável. [...] O convite para assumir o comando da redação viria em seguida. A gota d’água teria sido uma enorme foto do general Geisel segurando o *Jornal de Brasília* publicado no próprio jornal. O *Correio Braziliense* sentiu que se não reagisse, seu futuro estaria comprometido. O Ambiente encontrado não foi animador. Predominava o pessimismo expresso no desabafo de um jornalista na primeira reunião da equipe sob o novo comando: “se a gente pede uma entrevista a uma autoridade e diz que é do *Correio*, não consegue. Para ser atendido é preciso mentir que é do *Jornal de Brasília*”. O *Correio Braziliense* sofria de alguns males profundos como o pouco profissionalismo e a instabilidade geral das editorias, que tinham seu material publicado cada dia num lugar diferente.

Pouco valorizado, os membros da equipe eram obrigados a buscar em outro emprego a renda necessária à sobrevivência. (D'AMORIM, 1993, p. 93-97)

Em meio as trajetórias desses dois jornais – CB e JBr. –, despontam questões sobre a formação profissional daqueles que ocupavam as cadeiras das duas redações. Mesmo não sendo foco desta pesquisa, ao estudar as histórias desses veículos de comunicação na cidade, não foi possível deixar de notar a presença e a importância das instituições acadêmicas que formaram os jornalistas locais. Ao ler os relatos dos jornalistas,<sup>38</sup> não raro surgiam comentários sobre o número de formandos não suprir as demandas que cresciam com a cidade e/ou sobre o fato de estudantes e estagiários ofertarem ideias criativas para o desenvolvimento dos projetos editoriais das duas empresas de jornal. Daí por que vale saber, no caso de Brasília, que o primeiro curso de Comunicação foi ofertado pela Universidade de Brasília (UnB),<sup>39</sup> e o segundo, pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (CEUB).<sup>40</sup> Conforme ensina Luis Martins (1993),

---

<sup>38</sup> O Sindicato dos Jornalistas Profissionais do DF (SJPDF), localizado atualmente no Setor de Indústrias Gráficas (SIG), surgiu em 1962, foi dispersado pela polícia do regime militar em 1964 e só retomou fôlego a partir da década de 1990. Em julho de 1992, o sindicato completou 30 anos e resolveu celebrar a data com histórias da imprensa local lançadas num livro (1993) com coletânea de artigos e relatos de vários profissionais que trabalharam na cidade desde 1960. O projeto foi idealizado pela administração de Bartolomeu Rodrigues e levado a cabo por Francisco Sant'Anna na presidência do sindicato, junto ao então Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UnB. E embora até 2019 o coordenador administrativo do SJPDF, Gésio Tássio da Silva Passos, garanta (via ligação telefônica no dia 8 de agosto de 2019, às 15h) que o acervo do sindicato não esteja organizado o suficiente para proporcionar pesquisas acadêmicas, é fato que essa publicação comemorativa dos 30 anos muito ainda contribui com quem busca conhecer as memórias sobre o jornalismo construído na capital da República. Cf.: SINDICATO..., 1993, 284p. Também aproveite esse assunto sindicalismo para comentar que, quanto aos estudos do tema, “em Brasília, o pioneirismo nesta área cabe à professora de Jornalismo Arcelina Helena Públio Dias, que criou, na Universidade de Brasília, o curso de Imprensa Sindical, em 1990. [...] Curso aberto aos diretores de sindicatos, além dos jornalistas” (LADEIRA, 1993, p. 208-209).

<sup>39</sup> A UnB, embora tenha sido criada pela Lei nº 3.998, de 15 de dezembro de 1961, sancionada por João Goulart, só realizou o seu primeiro vestibular em fevereiro de 1962 e só teve os seus dois primeiros prédios inaugurados no dia 22 de abril seguinte. O projeto da Faculdade de Comunicação da UnB surge praticamente com ela, já que o seu fundador, o jornalista e ex-senador Pompeu de Sousa (1916-1991), fazia parte do grupo de intelectuais que, liderado pelo antropólogo Darcy Ribeiro, criou a UnB. Entre eles se encontravam o educador Anísio Teixeira e o arquiteto Oscar Niemeyer (MARTINS, 1993, p. 58-59).

<sup>40</sup> “Centro de Ensino Unificado de Brasília (Ceub), um estabelecimento particular fundado em 1968 pelo ex-deputado João Herculino (MDB-MG) e pelo professor Alberto Peres. O Departamento de Comunicação Social do Ceub, criado em 1970, no âmbito da Faculdade de Ciências Contábeis, Administrativas e Comerciais (Facecac), oferece três habilitações profissionais: Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. O curso de Jornalismo do Ceub mantém um jornal-laboratório, o Esquina, e um curso de curta duração em Fotografia bastante procurado” (MARTINS, 1993, p. 62). Na década de 1990 CEUB transforma sua sigla para UniCEUB, Centro Universitário de Brasília (UniCEUB), essa instituição também é conhecida na cidade por ter sido a primeira a ofertar o

[...] quando foi elaborado, o projeto da Faculdade de Comunicação de Massa da UnB era de tal forma revolucionário, que em todo o mundo não havia nada igual. A Faculdade teria como objetivo o estudo e o ensino – nos níveis de graduação e pós-graduação, das ciências, técnicas e artes relativas aos meios e atividade comunicação de massa. Para isso, seriam criadas três escolas: de Jornalismo, de TV-Rádio-Cinema e de Publicidade e Propaganda. Integrado à Faculdade, seria criado um Centro de Teledifusão Educativa da UnB (CETUnB) para assegurar o funcionamento dos laboratórios: um jornal, uma revista, uma agência de publicidade, uma emissora de rádio e televisão e um centro de produção cinematográfica. O Golpe militar de 1964 se abateu com toda fúria sobre o projeto de vanguarda da UnB e da sua Faculdade de Comunicação de Massa, cuja expressão “de Massa” seria suprimida pelos interventores, como se o termo tivesse uma conotação política e não meramente técnica. De qualquer maneira, dos veículos massivos programados, somente um deles vingou até o momento e, mesmo assim, apenas como um arremedo do jornal diário que Pompeu e Sousa intencionava. Trata-se do Campus, o jornal-laboratório do atual Departamento de Jornalismo, um tablóide de 28 páginas, tiragem de 3 mil exemplares e circulação quinzenal (durante os períodos letivos). [...] A Faculdade de Comunicação da UnB, é necessário que se diga, só há cerca de três anos recuperou suas prerrogativas, pois na maior parte desses 30 anos esteve rebaixada a departamento. Graças ao empenho e a tenacidade do professor José Luiz Braga, o curso de Comunicação da UnB voltou à estrutura de Faculdade. [...] O Programa de Mestrado em Comunicação existe na UnB desde 1974 e já produziu cerca de 60 teses. (MARTINS, 1993, p. 58-62)

No clima das experiências criativas para produção dos jornais, surgiam debates sobre teorias e práticas do jornalismo, somados ao crescimento da cidade e às tensões do período militar:

A primeira reforma importante do *Correio Braziliense* aconteceu em 1976 e foi conduzida pelo jornalista Evandro de Oliveira Bastos, que assumia a chefia da redação em substituição a Ari Cunha. A reforma de 1976 foi motivada pelo crescimento do *Jornal de Brasília*, principal concorrente do *Correio* na capital. Foi também a partir desse momento que a divisão das tarefas na redação se acentuou, orientada por uma especialização maior dos assuntos e uma delimitação mais clara entre as editorias, acompanhando mudanças que ocorriam no jornalismo brasileiro. (DICIONÁRIO VERBETE TEMÁTICO, *on-line*)

---

curso de Comunicação no período noturno. Cf.: *site* institucional, disponível em: <https://www.uniceub.br/a-instituicao>. Acesso em: 29 dez. 2019).

Em resposta a essa reforma do CB que, no geral, privilegiava a cobertura de política e economia, o JBr. continuou apostando nas coberturas sobre fatos do cotidiano da cidade, cultura e arte do DF e esportes nas regiões administrativas. Conta Clovis Sena (1993) que,

[...] quando foi em 78 – se não me engano em 78 –, aí recebi de novo convite do Wagner de Góes. Então, sim, deixei a *IstoÉ* e fui para o *Jornal de Brasília*. Organizei uma equipe muito boa. Estava o Armando Rollemberg, o Pedreira, o Luís Fernando Martins, Marcelo Neto, o Carlos Conde, Luiz Recena. Foi a época em que a gente criou o Caderno de Cidade, que se distinguia do Segundo Caderno, que era tudo junto. E foi a época que a gente ganhou também um Prêmio Esso – o trabalho que fiz com Merval Pereira – hoje editor de *O Globo*. Foi uma época muito gostosa, embora também difícil. Foi a época do governo Geisel. (SENA, 1993, p. 112)

Essa aposta na cobertura da vida cultural do DF, para cativar leitores, pode explicar o motivo de o JBr. ter produzido quantidade expressivamente mais volumosa de textos sobre teatro-DF que o CB – conforme detalharemos adiante. Mais ainda, revela diferença conceitual sobre os sentidos de cultura e de cidade, porque,

[...] segundo Oliveira Bastos [chefe de Redação do CB], faltava em Brasília a matéria-prima em cima da qual o jornal constrói a notícia. A vida cultural aqui era pobre, a criminalidade baixa, o futebol (como ainda hoje) não mobilizava multidões, a cidade não oferecia atividades de lazer e a política local não existia. Era preciso suprir com grande dose de imaginação que faltava na realidade. (D'AMORIM, 1993, p. 96-97)

Não por acaso, a atitude tomada pelo CB na área cultural, nos finais dos anos 1970 e parte dos 1980, ainda sob avaliação de Bastos, foi entregar o comando para a

[...] jornalista Maria do Rosário Caetano que deu ao segundo caderno uma de suas melhores fases, cobrindo os assuntos atuais e polêmicos do cinema, teatro, música, literatura, artes e espetáculos em geral. Grandes nomes foram chamados a colaborar, alguns amigos de Oliveira Bastos, como o poeta Ferreira Gullar, os poetas e críticos Haroldo e Augusto de Campos e o cineasta Glauber Rocha. Atrás deles vieram outros. O *Correio* passou a ser um ponto de referência para os intelectuais do Rio e São Paulo. “E isso era absolutamente necessário para dobrar a espinha do *Jornal de Brasília*, tido como o jornal dos intelectuais”, diz Oliveira Bastos. (D'AMORIM, 1993, p. 97)

Mesmo com essa defesa elitista sobre os significados de arte e de cultura e ainda privilegiando os assuntos fora do DF, o CB seguiu e segue (até dezembro de 2019)<sup>41</sup> líder de vendas na cidade. D’Amorim (1993, p. 101) afirma que, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, “dentro dos limites modestos de circulação no Distrito Federal, o *Correio Braziliense* é de longe o jornal mais vendido”. Qual é a explicação para isso? Por que o JBr. – que produz mais notícias sobre o DF, a cultura e as artes locais – não superou a liderança? “O jornalista Sócrates Arantes, chefe do Departamento de Documentação do jornal [JBr.], afirma que não há explicação para o fato: se houvesse, o *Jornal de Brasília* saberia e lhe faria concorrência” (D’AMORIM, 1993, p. 101). Ao longo do texto, hipóteses são lançadas para tentar compreender a realidade ambígua, o simbolismo do dado, os equívocos de cada empresa, as misturas de perfis e de interesses dos leitores (classes A, B, C e D), as origens financeiras para manter esses jornais e outros dados que, ao final das análises de D’Amorim (1993), não ofertam certezas, mas dúvidas e possibilidades de reflexões. Independentemente dos possíveis motivos de o público proporcionar ao CB a constante liderança na cidade, é fato que ele, ao longo de sua trajetória, depois da década de 1980, passou a investir mais no visual das folhas, nos maquinários da empresa e nas reformas gráficas, de tal forma que a

[...] década de 1980 seria marcada pela troca da direção do jornalismo. [...] As reformas gráficas e editoriais realizadas a partir da década de 1990, com destaque para a de 1996, renderam visibilidade *Correio Braziliense* e o principal prêmio da Society for News Design, o World’s Best Designed Paper, no ano de 1998. A reforma de 1996 introduziu novos cadernos, como os de Esportes, Veículos, Informática e Turismo, e modificou a identidade visual do jornal. Desde então, o *Correio* passou por mais três reformas. A de 2000, como a de 1996, foi feita por Ricardo Noblat. As duas últimas, de 2003 e 2009, foram coordenadas por Josemar Gimenez, que substituiu Noblat na direção de redação. A reforma de 2009 apresentou uma série de modificações, entre as quais se destacam a ampliação do caderno Cidades (que circula no jornal desde 1990). (DICIONÁRIO VERBETE TEMÁTICO, CB, *on-line*).

---

<sup>41</sup> Numa pesquisa sobre a perda da tiragem na imprensa e a venda digital dos jornais brasileiros, o Poder360 buscou dados de dez dos jornais diários mais relevantes. Em dezembro de 2014, tinham uma tiragem somada de 1,2 milhão de exemplares impressos. Em outubro de 2019, o número foi de 588,6 mil. Isso equivale a uma redução de 51,7%. O cenário nacional aponta que, em 2019, a queda foi de 10% para versão impressa e crescimento de 11% para versão *on-line*. Entre os jornais pesquisados, o *Correio Braziliense* aparece em sétimo lugar (atrás do *Valor* (6º), do *Zero Hora* (5º), da *Folha* (4º), do *Estado* (3º), do *Globo* (2º) e do *Super Notícia* (1º)). Por sua vez, o *Jornal de Brasília* não aparece em nenhum dos quadros comparativos entre periódicos considerados relevantes pelo IVC (Instituto Verificador de Comunicação), tendo a tiragem média diária (impressos) como base de referência para mensuração e cruzamento dos gráficos. Cf.: PODER360: 26.11.2019, *on-line*, 5h50, acesso em: 30 dez. 2019.

Essa situação de aparente sucesso e conforto do CB se mostra completamente contrária à imagem do JBr., sobretudo no final da década de 1990 e no início do século XXI, quando um período de dificuldades financeiras mostrou-se constante para empresa:

Ao final de 2006 e começos de 2007, eram constantes os atrasos de pagamento de salários dos jornalistas, inclusive o 13º de fim de ano. Diante da reclamação do sindicato da categoria, a direção do jornal se comprometia a resolver a situação, alegando, porém, que os atrasos eram devidos ao fato de que seus anunciantes não estariam cumprindo seus compromissos para com a empresa. Depois de quarenta anos integralmente nas mãos da família Câmara, o *Jornal de Brasília* foi adquirido pelo empresário Marcos Pereira Lombardi, proprietário de postos de gasolina e de empreendimentos na construção civil no Distrito Federal. Com a transação, porém, Fernando Câmara permanecia no comando do parque gráfico do jornal, que seria totalmente remodelado. As dificuldades não pareciam, contudo, superadas. No dia 12 de fevereiro de 2008, quarenta e três funcionários da redação, entre jornalistas e pessoal de apoio, foram demitidos. O Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal (SJPDF) afirmou ter havido também demissões em outras áreas da empresa. (DICIONÁRIO VERBETE TEMÁTICO, *on-line*)

De qualquer forma, entre idas e vindas das crises do setor de jornais impressos,<sup>42</sup> as duas empresas, CB e JBr., ainda neste ano de 2020, mantêm seus respectivos acervos de fotografias e de coleções das publicações originais. Ambas também ainda permitem acesso ao público, mesmo que em condições, estruturas e regras diferentes. E graças a essa existência dos acervos e à permissão das empresas, o levantamento das matérias sobre teatro-DF foi realizado e gerados, tempos depois, os *corpora* desta tese, conforme detalhado a seguir.

---

<sup>42</sup> Esse setor tem sido alvo de pesquisas e, inclusive, diante dos avanços eletrônicos e tecnológicos surge a inquietação: “qual será o futuro dos jornais impressos? Se depender da consultoria americana *Future Exploration Network*, o ano de 2027 será marcado pelo fim dos diários impressos no Brasil. Segundo o levantamento, o fim dos jornais chegará primeiro aos Estados Unidos, que não deverá mais trabalhar com a mídia em 2027. Já a Argentina resistirá mais ao fim, que deve acontecer em 2039. A história pode comprovar o contrário.” (SILVA, 2014, p. 16)



Figura 3 – Capa do CB



Figura 4 – Capa do JBr.

Capa do jornal – lançamento CB, 21 abril 1960.  
E.Carrijo em reprodução de tela, via *site* da  
Hemeroteca Digital, acesso 30 dez. 2019.

Capa do jornal – lançamento JBr., 10 dez. 1972.  
Foto: E.Carrijo, jornal original do acervo JBr.,  
9 jan. 2020.

## 1.6 Corpora da pesquisa: CB e JBr.

A memória teatral brasileira é frágil. Provas que confirmam essa sentença estão nos conteúdos debatidos no 1º Seminário de Preservação de Acervos Teatrais (USP, 2012),<sup>43</sup> no Simpósio Nacional de História (Brasília, 2017 e Recife, 2019)<sup>44</sup>, no 1º Colóquio Teatro & História (USP, 2017),<sup>45</sup> e no 1º Seminário de História e Historiografia do Teatro (UFRJ, 2019)<sup>46</sup>. Esses debates acadêmicos dos últimos dez anos conseguiram reunir pesquisadores e profissionais de todas as regiões do país e apontaram as lacunas das publicações e das investigações sobre histórias e memórias cênicas, bem como condições de precariedade e de ineficiência das políticas públicas culturais em face dos acervos e documentos da área.

<sup>43</sup> 1º Seminário de Preservação de Acervos Teatrais. São Paulo: Laboratório de Informação e Memória (LIM), do Departamento de Artes Cênicas (CAC), da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 8 a 10 de agosto de 2012. Ver AZEVEDO, 2012.

<sup>44</sup> XXIX Simpósio Nacional de História. Brasília: ANPUH e Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, 24 e 28 de julho de 2017; Recife: ANPUH e Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco, julho de 2019.

<sup>45</sup> 1º Colóquio Teatro e História: Diálogos Possíveis. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), 9 e 10 de novembro de 2017.

<sup>46</sup> I Seminário de História e Historiografia do Teatro. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, abril de 2019.

Então, ainda em 2020, acessar fontes e promover pesquisas a esse respeito podem ser atos que colaboram com a formação da noção de respeito que se deve ter pelo teatro e pelas profissões nele envolvidas, razão por que esta pesquisa tem a franca intenção de colaborar. Em especial, porque o contexto de precariedade dos documentos e das informações no âmbito teatral brasileiro se repete no Distrito Federal (DF). Basta tentar investigar qualquer faceta do teatro local para enfrentar o desafio de encontrar material. Em geral, a busca de documentos se resume a pesquisar em acervos particulares de alguns artistas, recortes de periódicos, entrevistas por meio de contatos de amigos e quase duas dezenas de obras.

É nesse cenário que as matérias jornalísticas sobre cultura recebem luzes da ribalta na atenção daqueles que prestigiam as artes cênicas, sobretudo quando essas notícias são feitas e publicadas numa cidade onde o poder público é tímido diante dos processos de produção, preservação, organização e disseminação de documentos sobre a cultura local e/ou numa cidade onde os artistas não encontram facilidades nas estruturas institucionais públicas. Assim, os jornais da capital da República tornam-se possíveis espaços de comunicação e de registro das atividades do fazer teatral, formando, ao longo da sua produção, conteúdos que narram parte das memórias dessa área.

Conforme explicado na introdução desta tese, diante do cenário de dificuldade para acessar acervos sobre teatro-DF (Etapa 2 – metodologia), selecionei os jornais de dois veículos de comunicação como *corpora* de análises: os 7.823 registros sobre teatro-DF publicados no CB (1960-1999) e os 27.641 resumos das notícias sobre teatro-DF oriundos do JBr. (1972-1999). A base da pesquisa é, portanto, um amplo conjunto documental. O adjetivo “amplo” aplica-se porque os documentos somam 35.464 registros jornalísticos, são datados com corte longitudinal de quase quatro décadas (1960-1999) e unem conteúdos desses dois veículos de comunicação ainda em circulação na cidade, em 2020.

Antes de explicar os caminhos metodológicos percorridos diante das informações jornalísticas, preciso apresentar os contextos de produção desses documentos. Ou, em outras palavras, historicizar as fontes. E “historicizar a fonte requer ter em conta [...] as condições técnicas de produção vigentes e a averiguação, dentre tudo que se dispunha, do que foi escolhido e por quê” (LUCA, 2008, p.132). Nesse sentido, o conjunto de documentos sobre teatro-DF é resultado dos trabalhos realizados nos acervos hemerográficos das empresas mencionadas, de cuja construção

participei ativamente para alcançar os resultados em formato de levantamento: no Cedoc-CB, o processo aconteceu entre 2005 e 2008, quando liderei equipe de profissionais enquanto, ao mesmo tempo, era funcionária da empresa; no Cedoc-JBr., as atividades concentraram-se entre 2016 e 2018, quando liderei o projeto com a professora Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UnB), contando com financiamento da FAP/DF (Edital nº 08/2016). Essa participação ativa do início ao fim dos dois levantamentos explica a origem das informações que descrevem a seguir as composições, os aspectos e os contextos de produção desses documentos (Etapa 3 da metodologia).

#### A) *Corpus 1 – Levantamento do Correio Braziliense (CB)*

##### – O que é?

O Levantamento-CB tem ao todo 7.823 registros de notícias sobre artistas, espetáculos, publicidades, reclamações e várias outras atividades que envolvem o teatro do DF. Esses registros são resumos dos textos publicados entre 21 de abril de 1960 e 31 de dezembro de 1999, ordenados numa cronologia linear crescente (de 1960 em diante). Cada registro do levantamento é composto pelos seguintes dados: ano, dia, mês, caderno e página da publicação, acrescidos de título, autoria do texto (quando assinado), resumo da notícia, local do evento e até possíveis observações sobre imagens diagramadas nas matérias.

##### – Como foi feito?

O Levantamento-CB foi realizado por uma equipe de pesquisadores da própria empresa de comunicação, acessando o acervo e a coleção impressa (tamanho padrão *standard* – dimensões: 600 x 750 mm – encadernada e organizada na vertical em estantes de metal). A equipe folheou cada uma das 423.400 páginas dos 39 anos (1960-1999) de produção jornalística (LEVANTAMENTO, 2008) e encontrou cada ocorrência das 7.823 notícias sobre teatro-DF. As informações localizadas eram coletadas em forma de textos resumidos, escritas manualmente e dispostas em tabelas. As tabelas foram digitadas no software Microsoft Excel, organizadas por ordem cronológica linear, impressas em folhas A4 e encadernadas em formato apostila, somando o total de 318 páginas. Não está publicado até o momento, mas pode ser consultado na biblioteca do CB.

– Quem?

A equipe do então Núcleo de Pesquisa do Centro de Documentação (Cedoc) do CB realizou o Levantamento-CB. Essa equipe era composta por 15 pessoas de diversas áreas de conhecimento: história, jornalismo, arquivologia, biblioteconomia, técnicos e estagiários em administração e tecnologia da informação. Os nomes de todos os envolvidos podem ser vistos no próprio Levantamento (2008).

– Quando?

A pesquisa que resultou no Levantamento-CB foi realizada ao longo de cinco anos, entre 13 de junho de 2005 e 27 de março de 2008.

– Por quê?

Inicialmente, o Levantamento-CB era só um projeto piloto da empresa. Visava criar um instrumento para agilizar as atividades do Cedoc ao atender jornalistas com coberturas locais e, ao mesmo tempo, produzir dossiê temático sobre o teatro-DF que pudesse no futuro ser comercializado pela empresa. A proposta era, depois de avaliar o piloto, desenvolver outros projetos com temas variados que abarcassem músicas, pinturas, literaturas, museus e demais atividades culturais do DF. Entretanto, em 2008, após a conclusão do piloto, a equipe do Cedoc e a organização administrativa da empresa foram modificadas e o planejamento geral não foi levado adiante.

– Onde?

O Levantamento-CB foi realizado no espaço físico do próprio Cedoc do CB (Endereço: subsolo do prédio Diários Associados, Setor de Indústria Gráfica (SIG), Quadra 2, nº 340, Asa Sul, Brasília-DF), manipulando a coleção impressa (embora ela também exista microfilmada) página por página. O processo resultou em dois modos de versões finais: um catálogo impresso espiralado e um arquivo virtual com as planilhas de Excel. Esses produtos ficaram guardados na biblioteca desse acervo. Até o momento (2020), nenhuma dessas versões foi publicada, mas qualquer pessoa pode acessá-las indo até o acervo e respeitando os critérios e os custos definidos pela instituição. É preciso entrar em contato com a empresa para saber mais a respeito.

– Sobre o acervo

Na época do levantamento, o Cedoc do CB era liderado por uma arquivista e composto por uma equipe de quase vinte pessoas com formação variada (arquivologia, biblioteconomia, ciência da informação, história, comunicação, administração, tecnologia da informação e outras). O espaço dedicado aos documentos era monitorado por equipamentos que mantinham estáveis temperatura, iluminação e umidade. Os padrões técnicos de conservação e segurança do patrimônio não eram seguidos à risca como exigem os manuais das áreas de documentação, mas a preocupação e a consciência da importância do zelo por jornais, fotografias, vídeos e demais suportes de informação do lugar eram evidentes nos processos administrativos e no comportamento dos integrantes da equipe. Nesse sentido, a coleção do CB estava em bom estado e, por causa disso, fazendo uso de equipamentos de proteção individual (luvas, máscaras, óculos e jalecos) e mantendo atenção e cuidado ao manipular o material, era possível folhear as páginas amareladas desses jornais.

– É possível acessar os textos completos dos jornais?

É possível acessar os originais impressos e/ou microfilmados e as páginas digitalizadas. Para os dois primeiros tipos de suportes, é preciso ir até o acervo do CB, obedecendo a regras, horários e valores da empresa. Para acessar o jornal em formato digital, basta acessar a página da Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> “A Fundação Biblioteca Nacional oferece aos seus usuários a Hemeroteca Digital Brasileira, portal de periódicos nacionais que proporciona ampla consulta, pela internet, ao seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas. Na Hemeroteca Digital Brasileira pesquisadores de qualquer parte do mundo passam a ter acesso, inteiramente livre e sem qualquer ônus, a títulos que incluem desde os primeiros jornais criados no país – como o Correio Braziliense e a Gazeta do Rio de Janeiro, ambos fundados em 1808 – a jornais extintos no século XX, como o Diário Carioca e Correio da Manhã, ou que não circulam mais na forma impressa, caso do Jornal do Brasil”. Texto completo e conteúdo digitalizado disponíveis em Base de Dados BND. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>, acesso em 26 dez. 2019.

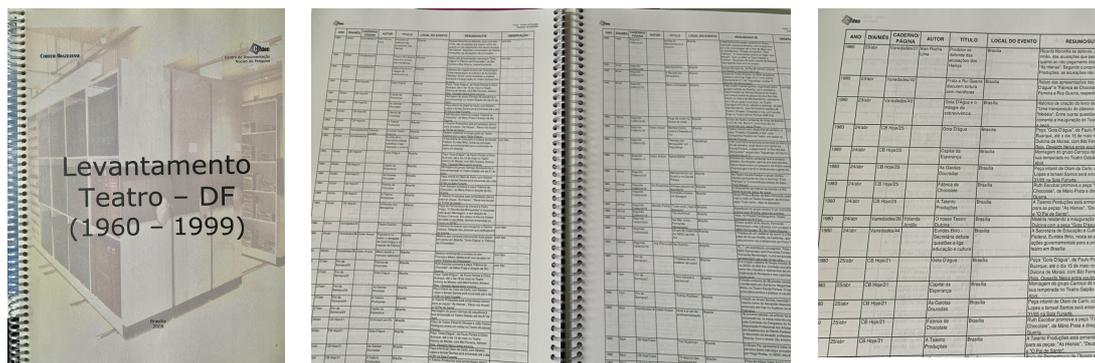


Figura 5 – Levantamento-CB, *corpus 1* da pesquisa

Capa do Levantamento-CB

Apostila aberta do Levantamento-CB

Detalhe de uma das tabelas impressas do Levantamento-CB

## B) *Corpus 2* – Levantamento do *Jornal de Brasília* (JBr.)

– O que é?

Chamado também de Projeto Inventários de Cena, o Levantamento-JBr. tem 27.641 resumos de notícias sobre artistas, espetáculos, publicidades, reclamações e várias outras atividades que envolvem o teatro do DF, publicadas entre 10 de dezembro de 1972 e 31 de dezembro de 1999. Os dados desse levantamento estão organizados de modo cronológico e linear, sendo cada resumo composto por: ano, mês, dia, caderno, página, título do texto e autoria (quando informada) de cada matéria. Sinaliza, ainda, quando a matéria é acompanhada por fotografia. Os resultados estão publicados (Cf.: GOMES; CARRIJO, 2018).

– Como foi feito?

Inspirados no projeto do CB, professoras da UnB desenvolveram pesquisa via Programa de Iniciação Científica (ProIC/CNPq/UnB) e conseguiram financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa do DF (FAP/DF – Edital nº 08/2016). Nessas condições, universitários acessaram o acervo e a coleção impressa do JBr. (tamanho padrão *standard* – dimensões: 600 x 750 mm – encadernada e organizada na vertical em estantes de metal) para realizar o levantamento com métodos parecidos com aqueles

adotados pelo CB. Ou seja, os pesquisadores folhearam página por página dos 27 anos (1972-1999) de produção jornalística e encontraram 27.641 notícias sobre teatro-DF. Essas informações localizadas foram coletadas em forma de textos resumidos e dispostos cronologicamente em tabelas. Depois, essas tabelas foram digitadas no software Microsoft Excel, tratadas tecnicamente e publicadas em duas versões: impressa (via catálogo com 1.025 páginas) e virtual (base de dado disponibilizada na internet – [www.necoim.com.br](http://www.necoim.com.br)).

– Quem?

O Levantamento-JBr. foi realizado por professores e pesquisadores da UnB, numa equipe composta por 30 pessoas com diversificada composição disciplinar: artes cênicas, museologia, arquivologia, história, letras, jornalismo, ciências sociais e áreas correlatas. Os nomes dos envolvidos podem ser lidos nos próprios resultados publicados (GOMES; CARRIJO, 2018).

– Quando?

O processo de coleta de dados aconteceu ao longo de quatro anos (2012, 2013, 2014 e 2017), depois precisou de quatro meses de tratamento técnico da informação e mais dois outros para ser concluído e levado ao público em 14 de maio de 2018.

– Por quê?

O projeto surgiu para criar um instrumento de busca e favorecer a produção de pesquisas na área das histórias e das memórias sobre o teatro-DF. Desde o início, teve como objetivo viabilizar, de modo gratuito e democrático, o acesso da sociedade à informação sistematizada sobre parte das artes cênicas do DF.

– Onde?

A parte da coleta de dados do projeto foi feita manipulando as coleções originais e impressas do jornal, guardadas no acervo do próprio JBr. (Endereço: Prédio Jornal de Brasília, no Setor de Indústria Gráfica [SIG], Trecho 1, Lote 765, Asa Sul, Brasília-DF), e a parte de tratamento técnico das informações coletadas foi realizada em laboratórios, núcleo de pesquisa e outras dependências da UnB, *campus* Darcy Ribeiro. Os resultados finais do levantamento estão disponíveis desde 2018, quando catálogos

(dois volumes que somam 1.025 páginas impressas) foram doados a várias bibliotecas públicas do DF, acervos universitários e artísticos espalhados pelo Brasil, e as versões virtuais (PDF dos catálogos e a base de dados) foram publicadas na internet, na página: [www.necoim.com.br](http://www.necoim.com.br).

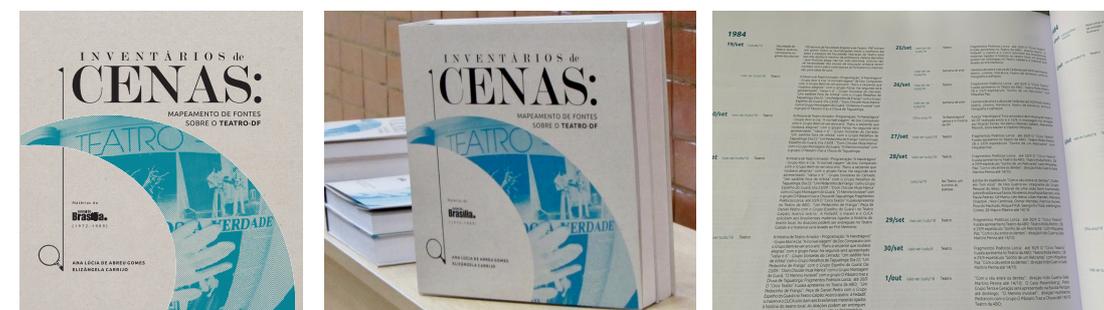
– Sobre o acervo

Na época do levantamento, o acervo do JBr. estava reduzido no que tange a tamanho físico e equipe de trabalho. O acesso às coleções impressas era possível por meio da secretária da redação, que também acumulava a função de porteira da empresa. O espaço dedicado à coleção hemerográfica era repartido com os jornalistas em ações diárias e não recebiam monitoramento, cuidado técnico ou segurança específica. A guarda de fotografias, vídeos e outros suportes de informação estava apartada do prédio central e em local destituído de higiene e controle de temperatura e/ou demais itens técnicos específicos. De qualquer modo, graças ao período em que a empresa manteve um centro de documentação (com funcionários dedicados às rotinas da área), a coleção impressa ficou bem preservada e, ao longo da pesquisa de levantamento, demonstrava estar em boas condições. Portanto era possível consultar e folhear as páginas amareladas da coleção dos jornais, por certo, fazendo uso de equipamentos de proteção individual (luvas, máscaras, óculos e jalecos) e mantendo atenção e cuidado ao manipular o material.

– É possível acessar os textos completos dos jornais?

É possível acessar os originais impressos. Para isso, é preciso ir pessoalmente até o acervo do JBr., obedecendo a regras, horários e valores da empresa.

**Figura 6 – Levantamento-JBr., corpus 2 da pesquisa**



Capa do livro com conteúdo do Levantamento-JBr.  
Foto: E.Carrijo, 30.12.2019

Dois volumes do livro publicado – conteúdo do Levantamento-JBr  
Foto: E.Carrijo, 30.12.2019

Detalhe de uma das páginas impressas – conteúdo do Levantamento-JBr.  
Foto: E.Carrijo, 30.12.2019

Embora os contextos de produção dos *corpora* (CB e JBr.) sejam distintos, os métodos e resultados finais dos dois levantamentos são semelhantes. Uma das semelhanças que vale a pena destacar é o fato de a coleta de dados dos dois ir até 31 de dezembro de 1999. O motivo desse limite cronológico está atrelado à entrada de tecnologia eletrônica nas empresas CB e JBr. – a partir de janeiro de 2000, esses veículos começaram a disponibilizar ao leitor-assinante acesso às matérias dos jornais (em arquivos virtuais, formato PDF) via internet.<sup>48</sup>

Desse modo, se, até as publicações datadas de 31 de dezembro de 1999 o acesso às informações estava limitado ao suporte físico do documento, obrigando o/a interessado/a a ir pessoalmente buscar o acervo para conseguir o conteúdo do jornal, então os projetos dos levantamentos das notícias sobre teatro-DF surgiram para favorecer esse processo de pesquisa, com a intenção de ampliar as possibilidades de encontrar esse conteúdo ao unir os resultados condensados pelos projetos realizados com as páginas disponibilizadas pela tecnologia da web.

Outro elemento de semelhança que chama atenção é a disposição homogênea e linear com que foi organizado o conteúdo final. Nos dois levantamentos, os resumos estão tratados e dispostos em ordem cronológica linear, começando na primeira matéria encontrada, em 1960, e indo até a última publicada em dezembro de 1999, para facilitar a busca. Diante desse fato, é necessário enfatizar que a tese conta as décadas<sup>49</sup> dos *corpora* a partir do ano 1960 e ao longo da construção da narrativa sobre o teatro-DF não tem obrigação de seguir a lógica cronológica dos levantamentos. Em especial porque os autores e as teorias apresentadas nas páginas anteriores não corroboram essa direção. O próprio Walter Benjamin (1994) defende a compreensão sobre o tempo como uma constituição de *agoras*, e vários outros citados demonstram as linhas tênues

---

<sup>48</sup> Página para acessar as matérias do CB, Base de Dados Busca-CB, disponível em: <http://www.cbdigital.com.br>. Acesso em: 26 dez. 2019; página para acessar as matérias do JBr. Jornal de Brasília. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>49</sup> Embora década seja o conjunto de dez anos, esse esclarecimento acontece por causa do conceito de década comumente estabelecido em narrativas históricas. Tendo em vista que sociedades regidas pelo calendário gregoriano, estabelecido pelo Papa Gregório XIII em 1582, tem por convenção adotar “o nascimento de Jesus Cristo como o ano 1 e não o ano 0. Com o fim do ano 1, vem o segundo ano, e assim por diante até chegar no 10. Dessa forma, as décadas sempre começariam no início dos anos 1 e terminariam no fim dos anos 10. [...] Essa é a mesma lógica seguida na contagem dos séculos e milênios. O século XXI começou no início do ano 2001, o século XX foi do início de 1901 ao fim de 2000, e assim será no próximo”. (RIBEIRO, 2019, on-line)

e sinuosas que compõem o tecido histórico e as tramas das narrativas, tendo em vista que “essa trama não se organiza, necessariamente, em uma sequência cronológica: como um drama interior, ela pode passar de um plano para outro” (VEYNE, 1992, p. 28).

Nessa proposta de Veyne (1992), a história é um intercambiar de narrativas cujas linhas de temporalidades formam teias de complexidades, convite aceito nesta pesquisa em que o passado é percebido por alguém no tempo presente que lida com documentos construídos em tempo passado, provocando cruzamento de temporalidades, de concepções subjetivas, de contextos culturais, de fragmentos e descontinuidades complexas. Conjunto de elementos que serão retomados no capítulo seguinte ao desbravar os desafios metodológicos para alcançar os objetivos do trabalho.

## CAPÍTULO 2 – ATOS, CENAS E CAMINHOS ESCOLHIDOS

Dois aspectos são inéditos neste trabalho: o conjunto documental que o embasa – *corpora* – e a análise exploratória desse material. Ambos estão reunidos na busca por responder a pergunta-guia da tese: como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do CB e do JBr. entre 1960 e 1999?. Para alcançar essas vertentes, em termos metodológicos, a tese foi se construindo com abordagens quantitativas e qualitativas, seguindo técnicas de métodos mistos,<sup>50</sup> procedimentos e etapas que resultaram da mescla da análise documental, análise de conteúdo e narratologia.

Ancorado nas compreensões teóricas e epistemológicas expostas nas páginas anteriores, este capítulo expõe as etapas da pesquisa, os resultados da revisão de literatura e os dados revelados nos *corpora* enquanto também compartilha as dúvidas, os limites, as escolhas e os contextos vivenciados ao longo do processo de triangulação de métodos com os respectivos resultados.

### 2.1 Etapas

No exercício de aprender a lidar com os *corpora*, surgiu a necessidade de seguir os conselhos de Michel Beaud (2014) quanto à importância de as buscas bibliográficas andarem juntas com a sistematização dos resultados. Assim, o trabalho está dividido em quatro etapas:

- **Etapa 1:** pesquisa e leitura nas áreas de comunicação, artes cênicas e história (DF e Geral), mantendo a atenção sobre os trabalhos a respeito de narrativas, imprensa, jornalismo cultural, documentos, acervos e memórias teatrais fora do eixo RJ-SP;
- **Etapa 2:** revisão de literatura e exploração dos acervos sobre teatro-DF;
- **Etapa 3:** descrição dos *corpora*; explicação sobre as buscas nos *corpora*; geração de indicadores, criação de tabelas e gráficos; aprofundamento das leituras sobre análise documental, análise de conteúdo e narratologia; aplicação dos testes, elaboração de

---

<sup>50</sup> “Técnica de métodos mistos é aquela em que o pesquisador tende a basear as alegações de conhecimento em elementos pragmáticos (por exemplo, orientado para consequência, centrado no problema e pluralista). Essa técnica emprega estratégias de investigação que envolvem coleta de dados simultânea ou sequencial para melhor entender os problemas de pesquisa. A coleta de dados também envolve a obtenção tanto de informações numéricas (por exemplo, em instrumentos) como de informações de texto (por exemplo, em entrevistas), de forma que o banco de dados final represente tanto informações quantitativas como qualitativas.” (CRESWELL, 2007, p. 35).

instrumento de coleta e triangulação dos métodos.

– **Etapa 4:** exploração do material de modo qualitativo, dialogando os *corpora* com as inferências e teorias selecionadas ao longo da escrita da tese. Nesta etapa a escrita da história revela os personagens, os cenários e a cartografia constituinte do enredo teatro-DF.

Todas essas etapas são detalhadas ao longo dos quatro capítulos deste trabalho. Conforme apontamos na introdução do Capítulo 1, a efetivação da Etapa 1. As demais etapas aparecerão adiante.

## 2.2 Revisão de literatura e exploração dos acervos sobre teatro-DF

A revisão de literatura<sup>51</sup>, um dos resultados da Etapa 2 da pesquisa, trouxe autores e publicações (em ordem cronológica – do mais antigo ao mais recente) daquilo que foi produzido sobre o teatro-DF sem, no entanto, analisar as perspectivas conceituais ou metodológicas desse material. Para facilitar a compreensão, as obras estão divididas em dois grupos: produção avaliada por pares acadêmicos e as que se apresentam como projetos institucionais e/ou particulares desenvolvidos fora dos âmbitos universitários.

O primeiro agrupamento, produções acadêmicas, oferta: Duarte (1983); Teixeira (2000; 2007); Brochado (2001); Villar e Carvalho (2004); Carrijo (2006); Souza (2009); Mota (2010); Wilker (2014); Branco (2016) e Inventário de Cenas (2018). O segundo grupo, o das produções consideradas não acadêmicas, traz: Anuário Brasileiro (1976-1981); Kühner (1987); Lúcio e Guerra (1989); Wilker (2007); Levantamento-CB (2008); Entrelinhas e Concretos (2009); Ribonde (2012); Coradesqui (2012); Araujo (2012); Coleção Brasiliense (2012); Perfil dos Trabalhadores da Cultura do DF (2016); Cultura de Classe (2016) e Petrillo (2019).

Boa parte desse conjunto de publicações foi localizada presencialmente em bibliotecas universitárias, especializadas e/ou por meio das bases de dados científicas:<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Revisão da literatura, entre vários conceitos elaborados a respeito, é a seção do texto acadêmico em que se apresentam e se analisam criticamente os trabalhos já desenvolvidos sobre um tema de pesquisa. Os objetivos são verificar as perspectivas de abordagem do tema, identificar as constantes presentes no debate e circunscrever a ótica pela qual o tema será explorado nas seções seguintes. Em outras palavras, revisar a literatura significa traçar um mapa de autores e ideias sobre uma questão de pesquisa (CRESWELL, 2007).

<sup>52</sup> Cf. Respectivamente: 1) Periódico Capes - <https://www.periodicos.capes.gov.br/>; 2) Repositório da UnB - <http://repositorio.unb.br/>; 3) Base de Dados BDTD - <http://bdtd.ibict.br/vufind/>; 4) CDT – Centro de Documentação Teatral - <http://www2.eca.usp.br/cdt/pesquisa>; 5) Portal da Compós -

(i) Periódico Capes; (ii) Repositório da UnB; (iii) Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações do IBICT; (iv) Base de Dados do CDT-ECA-USP (predominantemente sobre teatro paulista); (v) Compós; (vi) Portal da Intercom; e (vii) Portal da Funarte.

O resultado encontrado nos acervos arquivísticos particulares e públicos merece explicação detalhada, representa também resultado da Etapa 2 da pesquisa. Não raros atores, atrizes, diretores/as, produtores/as, técnicos/as e vários outros personagens do mundo cênico guardam documentos das próprias atuações. Alguns até agregam ao conjunto informações sobre outros artistas e/ou eventos da programação local. Ao guardar esses papéis, fotos e/ou outros tipos de suportes informacionais, essas pessoas podem não pensar sobre a importância do ato isolado, contudo, no coletivo, esses atos constroem e espalham pela cidade pequenos arquivos sobre o teatro.

Esses acervos cultivados em casa podem surgir, num primeiro momento, para comprovar currículo, atividades administrativas e/ou recordar trabalhos, mas, no longo prazo e junto aos movimentos de outras pessoas, o tecido social se transforma, e a ação de guarda, antes isolada, pode ser vista como espécie de resistência social contra o esquecimento das histórias das artes. Não à toa

[...] é preciso reparar que, no Brasil, no âmbito da produção privada, são os arquivos pessoais aqueles que formam uma parte considerável do patrimônio documental do teatro do século XX. Neles estão presentes registros das atividades de grupos ou companhias expoentes no cenário cultural de suas épocas. (FONTANA, 2017, p. 20)

Ao acompanhar essa reflexão de Fontana (2017), mesmo que muitas vezes as documentações estejam em caixas de papelão empilhadas nos cômodos de pouco uso, não importa, o conteúdo guardado tende a ser rico e merece atenção. Às vezes, são baús empoeirados cheios de pérolas. No DF, existem nessas condições de acomodação doméstica as documentações de Carlos Augusto (Cacá), Manoel Benevides Filho (Bené Setenta), Iara Pietricovsky, Hugo Rodas e Esquadrão da Vida, para citar alguns. Há também artistas que conseguem contratar arquivistas, museólogos e/ou bibliotecários para tratar tecnicamente o material ou, ao menos, parte dele, como é o caso dos arquivos

---

<http://www.compos.org.br/publicacoes.php>; 6) Portal da Intercom - <http://www.portalintercom.org.br>;  
7) Funarte - <http://www.funarte.gov.br/category/teatro/> e Base de Dados Funarte - [http://cedoc.funarte.gov.br/sophia\\_web/](http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/), páginas acessadas em 25 nov. 2019.

de João Antonio de Lima Esteves, B. de Paiva<sup>53</sup> e grupo Teatro do Concreto,<sup>54</sup> por exemplo.

Independentemente do estado de organização, higiene e armazenamento desses acervos particulares e/ou pessoais, eles estão repletos de informações de interesse público no que se refere às memórias e às histórias da cidade. Infelizmente, até 2020, o DF, sob o ponto de vista das suas instituições oficiais da área cultural, não oferta listagem pública ou mapeamento adensado sobre essas documentações, embora esse assunto há tempos seja debatido em outras partes do Brasil e do mundo.

[...] na década de 1930 com o surgimento da Escola dos Annales, os documentos privados começaram a ganhar importância como fonte de pesquisa histórica, principalmente no que se refere aos acervos pessoais, como os diários e a correspondência e os demais documentos acumulados por um indivíduo. Nesse mesmo período, no Brasil, no ano de 1937, Getúlio Vargas assina o Decreto Lei nº 25, que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. A partir daí, diversos atos legais foram elaborados no intuito de guardar e preservar a memória nacional. A Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências, institucionaliza tais arquivos como integrantes da identidade nacional brasileira. Desse modo, até este início do ano de 2010, vários arquivos privados foram considerados de interesse público para a memória da nação brasileira. (CAMARGO; MOLINA, 2010, p. 2)

Na linha dos arquivos privados e institucionais que trazem informações sobre o teatro-DF, existem os dois que deram origem aos *corpora* desta pesquisa: *Correio Braziliense* (1960) e *Jornal de Brasília* (1972), ambos privados e com conteúdos de interesse público sobre vários temas que compõem as memórias da cidade. Os arquivos dessas duas empresas não são pontos centralizadores da investigação, embora não possam ser ignorados nessa caminhada de descobertas, em especial por terem nascido num momento de consonância com os debates do contexto nacional.

---

<sup>53</sup> Vale explicar que o acervo de B. de Paiva ficou organizado por muitos anos na casa dele. Depois de ter adoecido e precisado mudar-se de cidade (deixou Brasília e retornou ao estado natal, Ceará), o acervo ficou no DF e, segundo o professor Graça Veloso (IdA/Cênicas/UnB), esse material (com mais de 5 quilômetros lineares de documentação) ainda está guardado em uma chácara de amigo da família. Desconheço, no entanto, a localização exata e informações sobre condições e estruturas físicas de armazenamento do material.

<sup>54</sup> Em 2018, o grupo contratou os trabalhos da museóloga Talita A. Lucena e da arquivista Samantha S. Soares para mapeamento e avaliação inicial do acervo. Os resultados dessa experiência podem ser acessados com o próprio grupo Concreto, ainda vigente na cidade. Cf.: Dados para contato disponíveis em: <https://www.teatrodoconcreto.com.br/nova-acervo>. Acesso em: 15 dez. 2019.

Isso porque, é bom recordar aqui, duas das mais importantes instituições de guarda de arquivos privados no Brasil também se constituíram nos anos 1970: o CPDOC, na FGV, e o Arquivo Edgard Leuenroth, na Unicamp, o primeiro destinado a guardar os papéis privados de homens públicos da política brasileira do pós-1930, e o segundo a documentação de expressivas lideranças do movimento sindical. Logo, se o Brasil não se adiantou ao mundo, como a megalomania de nossa cultura política gosta de propagar, também não andamos à velocidade de carroça de boi, como o não menos forte sentimento de atraso e inferioridade colonial também gosta de assinalar. (GOMES, 1998, p. 124)

A partir dessas considerações de Gomes (1998), vale enfatizar que arquivos particulares, sejam institucionais ou pessoais, são importantes para quem pesquisa. No DF, fora do circuito oficial e dentro da temática teatro, existem dezenas de possíveis pequenos acervos espalhados nas 31 regiões administrativa<sup>55</sup> ou até centenas, se considerarmos o hábito da guarda documental entre algumas das cerca de 4.000 pessoas registradas no Cadastro de Entes e Agentes Culturais (Ceac) da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (Secult/GDF), segundo apontam os dados do Perfil dos Trabalhadores da Cultura do DF (FUENZALIDA; COSTA; PALHARES, 2016, p. 24).<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Tendo em vista a falta de dados oficiais sobre grupos teatrais, artistas, acervos e agentes culturais da cidade, em 2016, a Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal (SECULT/GDF) criou uma plataforma chamada Mapa nas Nuvens. A intenção era registrar pontos culturais relacionados a programas do governo, como aqueles que recebessem financiamento do Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Os artistas eram convidados a identificar e descrever atividades e/ou conjuntos materiais do trabalho dentro de uma plataforma virtual – <http://mapa.cultura.df.gov.br>. Em 2020 a plataforma demonstra atividade mas com constância flutuante. A navegabilidade pela página nem sempre favorece o encontro e/ou a análise dos dados por lá expostos. De qualquer modo, a plataforma sugere a existência de, no mínimo, 30 acervos espalhados pelo DF. O projeto Mapa nas Nuvens foi desenvolvido em parceria: GDF, Observatório de Economia Criativa da UnB e Instituto TIM. Plataforma disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/mapa-nas-nuvens-2/>. Acesso em: 6 jan. 2020.

<sup>56</sup> Essa pesquisa aborda o perfil geral de todos os artistas do DF, sem nenhuma exclusividade para o meio teatral. De qualquer forma, o conteúdo dela revela panorama sobre o contexto cultural oficial e sobre a possibilidade de existência de documentação de arte espalhada na cidade. Especificamente entre os anos de 2014 e 2015. Segundo a obra, “o maior desafio ao executar a pesquisa Perfil dos Trabalhadores da Cultura do DF foi a escassez de dados sobre esse segmento profissional. [...] Assim, a intenção desta pesquisa foi levantar dados desse setor, tanto socioeconômicos quanto artísticos e de atividades não artísticas que esse segmento realiza. De forma a viabilizar um recorte para a pesquisa, a ideia inicial foi buscar uma amostra dentro do Cadastro de Entes e Agentes Culturais (CEAC) da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal (SECULT). Essa possibilidade se mostrou pela grande quantidade de artistas, produtores e entidades culturais possuírem esse cadastro para concorrerem aos editais de apoio financeiro do Fundo de Apoio à Cultura (FAC). À época dos levantamentos preliminares para o campo da pesquisa, estimou-se que havia cerca de 4.000 entes e agentes culturais cadastrados no CEAC. O FAC, criado em 1991, possui em seu arquivo todos os cadastros efetuados desde então, ativos ou não. [...] Mesmo com a execução desse refinamento, notou-se que o banco de dados do CEAC apresentava algumas lacunas. Decidiu-se, então, por traçar o universo da pesquisa a partir da Pesquisa de Emprego no Distrito Federal (PED-DF), resultado anual do mercado de trabalho no Distrito Federal em 2012. [...] Por essa se tratar de pesquisa acerca do Perfil dos Trabalhadores da Cultura do DF, utilizamos como universo da pesquisa a população

Esses números chamam atenção para a potência de exploração desse campo dos documentos da área teatral e, por que não, convidam os artistas a se unirem em torno desse assunto e até servem para pressionar ações dos órgãos competentes no sentido de comprovar essa vertente, mapear a cidade, criar estratégias de zelo patrimonial e ofertar orientação e/ou ajuda especializada para quem comprovadamente guardar documentação da área cultural da cidade. É preciso pensar a respeito dos limites desses acervos e do valor dessas documentações se a ideia for encontrar vias de acesso para esses conteúdos e fortalecer a democracia entre nós. Junto aos donos desses arquivos, dos profissionais especializados e dos representantes do poder público, um dia, quem sabe, a cidade usufruirá de espaços físicos, sistemas eletrônicos, leis e normativas que efetivem os caminhos da preservação, disseminação e acesso a esses documentos com a compreensão geral sobre a importância deles para as artes, as memórias e o tecido social histórico.

Nesse sentido, embora esta pesquisa tenha foco sobre o teatro, está intrínseca a necessidade de ampliar a reflexão sobre os acervos particulares e públicos que abarquem conteúdo de todas as artes no DF, independentemente da linguagem e/ou via de expressão. Conforme afirma Angélica Madeira (2013), ao mapear e pesquisar o campo das artes visuais em Brasília, entre 1958 e 2008,

[...] a arte evidencia materialidades, exhibe o que pode se tornar visível e dizível em um tempo histórico, suas questões mais candentes, as ideologias e crenças em conflitos, as tecnologias predominantes. Somente essas funções já a tornariam necessária e garantiriam seu lugar como documento, como fonte histórica, tal a velocidade com que as tendências se sucedem, se superpõem, se fundem. (MADEIRA, 2013, p. 252)

Em face dessa defesa de Madeira (2013) e dos dados sobre as documentações do teatro no DF, podemos perceber o quão necessário é promover encontros e debates a respeito desse assunto para amadurecer a cidade e, num outro instante, inserir e aprofundar os setores do DF nos complexos diálogos que o Brasil realiza há anos, desde quando tentou, de modo específico, em 1958, criar o museu do Serviço Nacional do

---

economicamente ativa do DF. [...] Apesar disso, a aplicação de questionários encerrou-se em 408 respostas de pessoas físicas e contou com as informações do CEAC como forma de localizar os trabalhadores da cultura. [...] Todos os entrevistados declararam sua Região Administrativa de moradia; e o grupo que agregou o maior número de respostas (16%) foi da Região Administrativa de Brasília (RA I), seguido de Ceilândia (11%) (RA IX) e Gama (8%) (RA II)” (FUENZALIDA; COSTA; PALHARES, 2016, p. 23-28).

Teatro (SNT) e, em 1978, promover a campanha de Doação do Projeto Memória do Teatro Brasileiro, com trajetórias cheias de erros e acertos, que, segundo a pesquisa de doutorado de Caroline Cantanhede Lopes (2015), foram desenhando a

[...] constituição de um acervo voltado para as artes, mais precisamente para as artes cênicas, o qual já transitou por diferentes instituições ao longo de seu percurso (Serviço Nacional do Teatro – SNT, Instituto Nacional das Artes Cênicas – Inacen, Fundação Nacional das Artes Cênicas – Fundacen, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC) e que hoje se encontra sob a custódia do Centro de Documentação e Informação em Arte da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). (LOPES, 2015, p. 1)

Por certo, além dessas considerações de Lopes (2015), é preciso evidenciar que os processos que envolvem arquivos, guardas, custódias, acessos, direitos autorais e documentações (em todos os suportes: papéis, microfilmes, multimídia, tecidos, objetos tridimensionais etc.) exigem dinheiro, especialistas e afimco por parte dos setores públicos e da sociedade em geral. Sem movimentação civil, pressionando políticos, órgãos competentes, mídia e representantes de coletivos culturais, será difícil diminuir os obstáculos da área arquivística e qualificar as ações que venham a promover os acervos, as fontes, as memórias e as artes no Brasil.

Em Brasília, esses elementos e cenários não são diferentes, nem no que tange às dificuldades de os artistas construir e manterem seus pequenos acervos em casa, nem no tocante aos problemas que abarcam políticas públicas e dinheiro de fundos institucionais de médio ou grande porte. É o caso dos materiais guardados no acervo da Diretoria de Arte e Cultura (DEA) da UnB<sup>57</sup> e do Acervo Teatro Dulcina de Moraes – Fundação Brasileira de Teatro, localizado em salas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), no Setor de Diversões Sul, do prédio Conic (Asa Sul/DF), que se mostra composto por “quase três metros de documentos em papel (cartas, diários, planos de aula...) e 4.478 unidades de objetos tridimensionais guardados no Acervo (figurinos, objetos de cena, móveis...)” (LUCENA, 2015, p. iii), sem receber tratamento

---

<sup>57</sup> O acervo existe há mais de uma década sob responsabilidade do servidor da UnB Magno Assis – que também é artista da cidade e um dos criadores do projeto Tubo de Ensaio, com intuito de estimular a existência das apresentações cênicas pelo *campus* Darcy Ribeiro. Esse conjunto documental, até 2018, estava localizado no subsolo do Instituto Central de Ciências (ICC), ala Sul, UnB.

de profissionais especializados e sem recursos para conseguir transformar esse cenário.<sup>58</sup>

Nesse contexto complexo, optamos por consultar os arquivos institucionais e públicos da cidade para acessar informações sobre o teatro que estivessem no Arquivo Público do DF (ArPDF), no Arquivo Nacional (AN), em Brasília, e na Fundação Nacional das Artes (Funarte), no Rio de Janeiro. De modo amplo, esses três lugares conservam documentos sobre o tema, mas o encontro de fontes exatas é dependente do cruzamento de vários elementos que vão desde nomes completos de artistas, grupos, peças, projetos, locais, datas exatas até a possibilidade de o material existir no acervo e estar tratado o suficiente para manipulação e/ou consulta do usuário. Isso porque achar documentos em grandes acervos nem sempre é tarefa simples ou ágil, embora, no caso desses que foram citados, existam estruturas mínimas e profissionais disponíveis para auxiliar os usuários que chegam até lá.

Assim, nesses três acervos encontrei prioritariamente referências e/ou recortes dos jornais CB e JBr. compondo pastas ou partes de dossiês e, de maneira específica, também visualizei:

- no ArPDF: há centenas de cartazes de peças apresentadas no DF, ao longo dos anos 1970 e 1980, todos digitalizados. Há também vários documentos administrativos e fotos que, embora não estejam detalhadas, estão classificadas de modo geral dentro da pasta Fundação Cultural do DF;
- no AN/DF: há relação de 26 textos de peças censuradas no DF entre 1970 e 1971, muitas com nomes dos autores e algumas com indicações de nomes de artistas e dos lugares por onde teriam passado. Exemplos de autores e de possíveis dramaturgos da cidade encontrados no AN/DF: Otani Di Carlo, Silvia Ortof, Diniz Félix, Rachel Ribas, Caetano Ribas, Octacílio Plentz, José Gomes da Silva, Carl Orff, Linne Fiuza Lima, Álvaro Heleno Barra Muniz, Leila Assumpção, Donato Donati e vários outros;<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ao menos esse, ao contrário dos demais arquivos particulares de artistas da cidade, foi mapeado pela museóloga Talita Ávila Lucena, trazendo importante retrato sobre a existência, a trajetória e a situação da documentação armazenada. Cf.: LUCENA, 2015.

<sup>59</sup> O foco da pesquisa exclui os textos dramáticos produzidos na cidade. De qualquer forma, o conteúdo desse acervo é importante. A listagem completa com os nomes das peças e/ou autores censurados em todo Brasil reúne 239 páginas. Somente uma parte dos anos de 1970 e 1971 está explicitamente identificada como “Brasília/DF”, gerando ao todo 26 unidades. Possivelmente, há outros além desses 26 textos de peças e de autores especificados na lista, mas para ter certeza desse dado é preciso realizar pesquisa e entrecruzar com outras informações. Para acessar esse conteúdo, basta consultar a listagem da Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP), Seção Censura Prévia,

- na Funarte/RJ: o maior acervo sobre teatro do Brasil, e o conteúdo geral está disponível no sistema de busca *on-line* da instituição, sobretudo no que diz respeito aos trabalhos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Quanto ao DF, há alguns documentos administrativos e/ou eventos ocorridos em Brasília/DF – em especial, parte da programação que envolve o teatro amador e as colaborações de Paschoal Carlos Magno na cidade. A depender do recorte da pesquisa e das possibilidades dos atendentes, cópias dos documentos são enviadas aos usuários.

A etapa da revisão de literatura em bibliotecas, bases de dados e arquivos em parte nunca termina numa pesquisa, porque, geralmente, até o último instante, surge conteúdo que pode constar e/ou ser considerado para amadurecer o texto final. Algumas obras e certos acervos e documentos citados extrapolam o recorte temporal da tese, mas ajudam a compreender o universo de publicações sobre o teatro-DF. Outras obras, ao contrário, mesmo muitas vezes produzidas em universidades e sobre as práticas cênicas em Brasília, ficaram de fora da revisão para não fugir do foco. É, por exemplo, o caso de monografias de conclusão de curso, relatórios de iniciação científica, conteúdos voltados para análises de textos dramaturgicos e/ou de críticas teatrais<sup>60</sup> e até os conteúdos norteados exclusivamente no aprofundamento dos clássicos das histórias e historiografias do teatro brasileiro.<sup>61</sup>

Os termos *teatro* e *artes cênicas*, quando usados nas bases de dados e acervos, não favoreceram a busca com resultados significativos, mesmo quando acrescidos do recorte espacial (DF, Brasília, capital, cidade) e menos ainda quando conjugados com as palavras *jornal*, *jornalismo* e *imprensa*. Em parte, porque as produções são escassas, mas também porque teatro engloba desde as construções físicas dos prédios até espetáculos, linguagens, artistas, cartazes, fotografias, documentos e vários outros sentidos. Normalmente, esse fato indica a necessidade de conceituação do termo de

---

Série Teatro, Subpasta Peças Teatrais. O acervo é aberto para consulta pública e gratuita, com necessidade somente de agendamento prévio. Cf.: Informações sobre o funcionamento do Arquivo Nacional de Brasília estão disponíveis em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/932-conheca-o-arquivo-nacional-em-brasilia>. Acesso em: 29 nov. 2019.

<sup>60</sup> Nessa situação e a título de exemplo, cito respectivamente os autores e as obras: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Embates e “aberturas”*: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras – do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo, 2004; LEON, Diego C. P. de. *O Metateatro de Renato Russo: dramaturgo solitário* (2018); e SANTOS, Sérgio Luís Maggio Souza. *A crítica flâneur: os caminhos livres da análise teatral contemporânea* (2014), dentre outras.

<sup>61</sup> Cf.: Prado (1999), Magaldi (2001), Peixoto (2004) e outros.

modo a redesenhar novas buscas para, quem sabe, os resultados serem mais expressivos. Contudo, no caso desta pesquisa, aconteceu o contrário: a não restrição semântica de teatro favoreceu a exploração do objeto de pesquisa e ampliou as possibilidades de compreensão do campo. Isso, muitas vezes, acontece nas pesquisas, e foi o caso desta.

Conforme detalhado acima, as buscas foram norteadas pelo problema de pesquisa e feitas no Portal de Periódicos Capes, em bases de dados diversas, bibliotecas, arquivos especializados e domésticos. Os resultados apresentados na parte dos dois grupos bibliográficos (acadêmicos e não acadêmicos) somam 23 trabalhos e/ou autores que estudam a área cênica da cidade. Desses, dez conteúdos são acadêmicos e representam um número baixo para abarcar as memórias e as histórias da capital do Brasil, que, em abril de 2020, completará 60 anos de idade. A parte dos acervos particulares e públicos sinaliza a potência da área e, ao mesmo tempo, a necessidade de a cidade mapear, organizar, debater e normatizar os debates e as ações diante das documentações do teatro-DF.

Desse modo, a partir dessas especificações, é possível afirmar que há escassez de informações sistematizadas e de produções com exercícios plurais e críticos sobre o âmbito cênico do DF. Esse quadro confirma a importância dos registros jornalísticos como *corpora* do trabalho para quem deseja investigar o tema – mesmo quando esses textos jornalísticos, usados como fontes documentais, não sejam problematizados e/ou resultem em publicações fora da academia. A baixa quantidade de produção, de documentação sistematizada e/ou de informações disponibilizadas à sociedade sugere necessidade de fomentar pesquisas e eventos que tornem as memórias e as histórias cênicas da cidade e o jornalismo cultural produzido no DF pontos a serem conversados pelas empresas jornalísticas, cursos de formação das universidades, associações e fóruns de artistas, entre pesquisadores acadêmicos e leitores em geral.

Por fim, esta revisão de literatura revela que a falta de pesquisas e eventos em abundância para pensar os processos do teatro-DF acaba por reforçar o ciclo da escassez, no sentido de que não se pesquisam as memórias e as histórias do teatro-DF porque é difícil encontrar material; e não se encontra material porque não há quantidade expressiva de demanda para órgãos e instituições se transformarem nessa direção. Como consequência, fica evidente a necessidade de divulgarmos os poucos materiais existentes e, claro, provocar reflexões sobre esses temas a fim de rompermos o ciclo e possibilitarmos futuras e efetivas transformações nessa realidade.

### 2.3 Revelação dos *corpora* (CB e JBr.)

Os contextos, as produções e as características dos *corpora* foram detalhados no Capítulo 1. Igual a esta parte, efetiva os passos da Etapa 3 da pesquisa. Para isso, importante lembrar os dados principais resultantes da união dos dois levantamentos (CB e JBr.). Dentre eles, a soma de 35.464 notícias sobre teatro-DF publicadas entre 1960 e 1999. Essa quantidade final de registros encontrados não é equânime nos dois jornais, sendo o número de notícias encontradas no CB nitidamente desproporcional ao do JBr. e, sobretudo, inverso quando levado em consideração o tamanho do recorte cronológico pesquisado. Isso significa que, em números exatos, o Levantamento-CB localizou 7.823 registros nos 39 anos de publicações mapeadas (1960-1999), enquanto o Levantamento-JBr. apresentou 27.641 registros nos 27 anos de produções observadas (1972-1999).

De modo quantitativo, implica reconhecer que, quanto à vida cênica da cidade, com 12 anos a menos de publicação (no tocante ao recorte dos levantamentos), o JBr. ofertou à sociedade 19.818 mais notícias que o CB. Ou, em equivalências percentuais, notar que o JBr., com 30,8% a menos de tempo de produção, conseguiu publicar quantidade de notícias 353,33% superior ao CB.

**Tabela 1 – Tempo de circulação e quantidade de notícias**

CB e JBr. & Notícias sobre teatro-DF (1960-1999)	
Tempo de circulação do jornal	Qtd. de notícias sobre teatro-DF
39 anos CB (1960-1999)	7.823 CB
27 anos JBr. (1972-1999)	27.641 JBr.

Soma: 35.464 registros sobre Teatro-DF nos dois jornais.

Diferença: JBr. tem 12 anos a menos de circulação e 19.818 registros a mais que o CB

Autora: E.Carrijo, 2019.

Esses dados gerais são inéditos e reveladores sobre a cobertura jornalística cultural da cidade. Eles surgiram enquanto acontecia a manipulação dos *corpora*, embora em nenhum momento tenham sido foco da pesquisa no sentido de buscar exatidão e quantitativos sobre o teatro local. Esse bônus da soma de notícias sobre teatro-DF nos dois jornais proporcionou outro em detalhes, porque o fato de os resumos das notícias (nos levantamentos do CB e do JBr.) estarem organizados em tabelas do

Excel favoreceu revelação sobre a cobertura jornalística cultural da cidade: a quantidade de notícias publicadas sobre teatro-DF ano a ano, ao longo do século XX, conforme mostram abaixo a *Tabela 2* e o *Gráfico 1*.

**Tabela 2 – Lista comparativa – Quantidade de notícias sobre teatro-DF**

Ano de publicação	Qtd. registros – teatro-DF no CB	Qtd. registros – teatro-DF no JBr.	Somatória da qtd. de registros – teatro-DF CB + JBr.
1960	21	Jornal não circulava	21
1961	7	Jornal não circulava	7
1962	6	Jornal não circulava	6
1963	9	Jornal não circulava	9
1964	5	Jornal não circulava	5
1965	9	Jornal não circulava	9
1966	22	Jornal não circulava	22
1967	24	Jornal não circulava	24
1968	65	Jornal não circulava	65
1969	113	Jornal não circulava	113
<b>Década de 1960</b>	<b>281</b>	<b>Jornal não circulava</b>	<b>281</b>
1970	78	Jornal não circulava	78
1971	73	Jornal não circulava	73
1972	61	7	68
1973	82	156	238
1974	62	63	125
1975	38	267	305
1976	149	162	311
1977	145	178	323
1978	185	415	600
1979	255	301	556
<b>Década de 1970</b>	<b>1.128</b>	<b>1.549</b>	<b>2.677</b>
1980	406	352	758
1981	294	306	600
1982	325	306	631
1983	354	900	1254
1984	223	319	542
1985	282	1428	1710
1986	158	1427	1585
1987	312	1049	1361
1988	282	965	1247

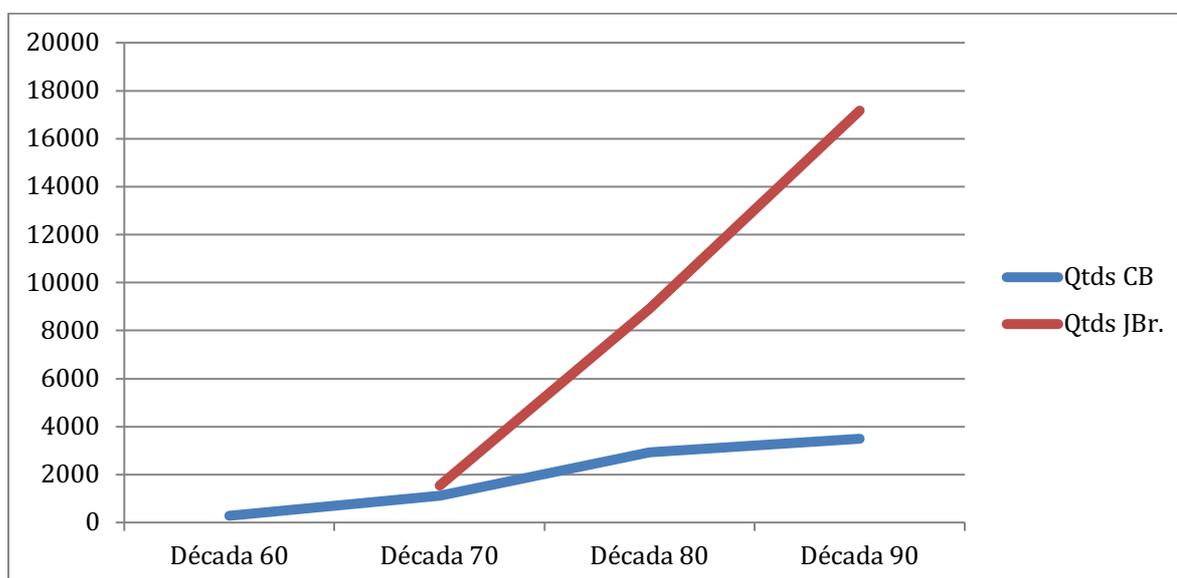
1989	286	1871	2157
<b>Década de 1980</b>	<b>2.922</b>	<b>8.923</b>	<b>11.845</b>
1990	259	1017	1276
1991	377	2589	2966
1992	386	586	972
1993	385	3679	4064
1994	376	689	1065
1995	329	3125	3454
1996	373	2219	2592
1997	272	712	984
1998	275	1773	2048
1999	460	789	1249
<b>Década de 1990</b>	<b>3.492</b>	<b>17.169</b>	<b>20.661</b>

**Somatória dos registros/ notícias sobre teatro-DF nos jornais CB e JBr.**

<b>Somatória de registros Jornais DF – Século XX</b>	<b>7.823</b>	<b>27.641</b>	<b>35.464</b>
Entre 21 de Abril de 1960 (inauguração de Brasília) e 31 de dezembro de 1999.	39 anos de cobertura sobre teatro-DF no CB	27 anos de cobertura sobre teatro-DF no JBr.	Cobertura jornalística – Século XX – teatro-DF (CB + JBr.).

Fonte: Elaboração própria a partir dos dois levantamentos (CB e JBr.). E.Carijo, 2019.

**Gráfico 1 – Fluxo comparativo dos números de notícias sobre teatro-DF**



Fonte: Elaboração a partir dos dois levantamentos (CB e JBr.). E.Carijo, 2019.

Ao observar a Tabela 2 e o Gráfico 1, num comparativo entre o *corpus*-CB (cor azul) e o *corpus*-JBr. (cor vermelha), a cobertura jornalística sobre teatro-DF revela que as mais evidentes semelhanças entre os dois veículos de comunicação são: (i) a

frequência contínua; e (ii) os números crescentes de notícias sobre o assunto. Há também duas diferenças visíveis: (i) o CB se destaca no tempo de cobertura sobre teatro-DF: 39 anos; e (ii) o JBr. supera o número de cobertura desse assunto, mesmo tendo menos tempo de circulação na cidade: 27 anos. De modo explícito, o CB sinaliza mais tempo e menos cobertura, e o JBr., menos tempo e mais cobertura.

A Tabela 2 mostra de modo bem detalhado que a inexistência do JBr., na década de 1960, transforma o CB em veículo de cobertura exclusiva com suas 281 notícias sobre teatro-DF. Com a chegada do JBr. à cidade (a partir de 10 de dezembro de 1972), a década de 1970 proporciona comparação. Pontualmente, em 1974, enquanto o CB produziu 62 textos, o JBr. publicou 63, ou seja, praticamente a mesma coisa e, quatro anos depois, em 1978, a diferença é mais do que o dobro: 185 para o CB e 415 para o JBr. No geral, ao longo dos anos 1970, há maior número de registros sobre teatro-DF no JBr., embora os resultados quantitativos entre os dois jornais sejam próximos: CB com 1.128 e JBr. com 1.549 registros.

A grande diferença numérica surge entre os dois jornais após a década de 1980 e, sobretudo, a partir de 1985 (ano da redemocratização política do Brasil, com o fim da ditadura militar, quando o CB apresenta somente 282 notícias e o JBr., 1.428). É alarmante o fato de o CB somar 2.922 registros diante dos 8.923 do JBr., em dez anos de publicação. Na década de 1990, os números são ainda mais díspares: o CB produziu 3.492, enquanto o JBr. fechou o período com 17.169 registros.

Em resumo, o JBr. foi o protagonista da cobertura jornalística no que se refere à quantidade de notícias sobre teatro-DF desde o início da sua circulação (1972) até o ano de 1999. Também é notável que os dois jornais, juntos, ao longo de 39 anos do século XX (1960-1999), não deixaram de produzir notícias sobre o tema nem mesmo no período da ditadura militar. Ao contrário, *Correio Braziliense* e *Jornal de Brasília* mantiveram, sob o ponto de vista numérico, frequência contínua e crescente para cobertura jornalística do teatro na cidade. Diante desses dados, surge a dúvida: por que existe essa diferença entre os dois jornais? Na seção Análise documental, adiante, e ainda dentro deste capítulo, a pergunta retornará.

## 2.4 Como buscar informação nos *corpora* (CB e JBr.)

Conforme explicado no Capítulo 1, os dois levantamentos manipularam as coleções impressas dos jornais e usaram procedimentos e instrumentos de coleta semelhantes. Para seguir nos passos da Etapa 3, relevante explicar que a aproximação metodológica resultou em um conteúdo que dispôs as informações localizadas de duas formas: (i) em ordem cronológica linear; e (ii) classificadas em oito colunas diferentes, segundo a Figura 7.

**Figura 7 – Trecho da planilha Levantamento-CB sobre Teatro-DF**

TEATRO NO DF - DÉCADA DE 1960							
ANO	DIA/MÊS	CADERNO/ PÁGINA	AUTOR	TÍTULO	LOCAL DO EVENTO	RESUMO/SUTIÃ	OBSERVAÇÃO
1960	24/abr	Primeiro/8		Alegoria das Três Capitais	Brasília	Uma iluminação nos céus de Brasília encerrou os festejos da Inauguração. A representação teatral, Alegoria das Três Capitais, escritas por José Montello, música de Villa Lobos e Heikal Tavares, direção de Chianca de Garcia, teve grande público e foi consagrada como um dos maiores espetáculos já vistos. Grupo Della Costa nega ter passado privações. Satisfatos com a sua produção em Dada e Libas	

Fonte: Levantamento-CB (2008). Imagem: reprodução de tela, E.Carijo, 2017.

- Ano (publicação do texto);
- Dia/Mês (publicação do texto);
- Caderno/Página (local onde o texto se encontra dentro do jornal);
- Autor (nome de quem assina o texto);
- Título (título do texto – quando houver);
- Local do evento (cidade ou local específico onde a peça e/ou o evento foi apresentado ao público);
- Resumo/Sutiã (resumo do texto e/ou chamada central. Sutiã é um jargão usado para indicar informações que sustentam a chamada da notícia);
- Observação (espaço para indicar a existência de fotografias na matéria e/ou comentar algo que chamou a atenção do pesquisador).

A forma e a disposição das informações são pistas importantes. Nesta tese, não buscamos detalhar as técnicas da produção do jornal ou esmiuçar o desenho das fontes, menos ainda o tamanho dos papéis, o local das chamadas, a padronização (ou falta dela) dos textos e dos cadernos, as transformações dos projetos gráficos, o poder das ilustrações, a estrutura do *lead*, o estilo de escrita dos jornalistas e todos os demais elementos que podem ser vistos quando se lida com jornais impressos e documentos

oriundos deles. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de perceber a nítida estrutura linear do tempo nessa documentação dos *corpora* e as classificações das colunas das tabelas, porque essas duas características interferem na leitura do conteúdo.

Assim, se isolarmos as colunas e as lermos de modo direto e independente, teremos sugestões distintas para abordar e contar as histórias sobre o teatro-DF, pensando nos autores que assinaram as matérias jornalísticas, ou nas notícias dadas num caderno e numa página e não em outras, ou por meio da circulação desses periódicos, levando em conta os perfis dos leitores-receptores da época, os preços cobrados, os locais de acesso, o impacto das fotografias e de vários outros exemplos possíveis. Embora não seja foco do trabalho, mais uma vez, é praticamente impossível folhear esse material e não pensar na cobertura jornalística sobre teatro e, por que não dizer, nas facetas do jornalismo cultural realizado na cidade.

Nesse sentido, observar a disposição da informação nos jornais e nos *corpora* da pesquisa é entender que cada detalhe remete a categorias, modos e elementos que distribuem e relacionam organicidade para múltiplas leituras e compreensões sobre o teatro-DF e sobre essa documentação no geral, obrigando, por certo, recortes e escolhas dessa narrativa em construção.

Para encontrar qualquer informação no levantamento-CB, é preciso folhear as tabelas impressas ou em Excel – ambas ordenadas cronologicamente –, acostumando-se com as classificações das colunas nesse material. As informações precisam ser buscadas dentro da lógica das tabelas, e não com palavras-chave aleatórias. No levantamento-JBr., existem, além dessas maneiras iguais às do CB, duas outras: folhear o livro publicado e consultar a base de dados eletrônica.

O livro publicado sobre o conteúdo JBr. traz diagramação diferente das tabelas originais do Excel. Embora os dados sejam os mesmos e sigam dispostos em ordem cronológica, a forma do conteúdo se mostra em texto corrido. Isso favorece a leitura contínua, mas não a localização rápida dos termos, das frases, dos nomes e/ou das expressões, porque essa disposição exige noção de quando a notícia foi publicada (vale voltar algumas páginas e visualizar as fotos dos *corpora* expostas no Capítulo 1).

A base de dados com o conteúdo do JBr. favorece o encontro de palavras aleatórias, independentemente de o pesquisador saber ou não a data do acontecimento. Esse sistema dificulta a leitura encadeada dos fatos e o possível desvelamento de novidades, ao, concomitantemente, agilizar por completo o encontro de termos e das notícias específicas. Isso porque a base conta com três filtros para busca: data da notícia,

palavras-chave e sinalização para fotos, campos que podem se integrar e resultar em informações mais precisas para o pesquisador – conforme mostra a imagem da Figura 8:

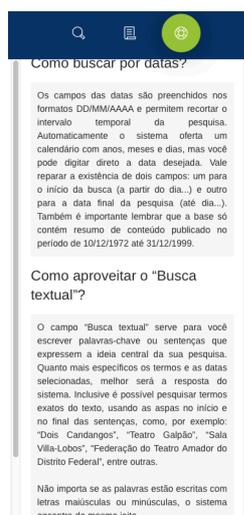
**Figura 8 – Tela da base de dados teatro-DF: matérias do Jornal de Brasília (1972-1999)**



Disponível em: [www.necoim.com.br](http://www.necoim.com.br). Acesso em: 4 de ago. 2019.

A base também traz orientações e dicas para auxiliar a busca, refinando ainda mais os resultados desejados e, ao mesmo tempo, sinalizando as características do conteúdo que são dependentes da grafia e do pesquisador que coletou os dados. A grafia que consta na base respeita o documento original (independentemente de esta corresponder ou não às normativas formais e/ou estar registrada com possíveis erros de datilografia/digitação), e o conjunto informacional dependerá da capacidade de síntese e das observações efetivas realizadas por quem coletou e resumiu o texto original do jornal.

**Figura 9 – Print da tela da base de dados teatro-DF**



Disponível em: [www.necoim.com.br](http://www.necoim.com.br). Acesso em: 4 ago. 2019.

## 2.5 Análise documental

O método da análise documental foi usado para aproximar e apreciar os *corpora* da pesquisa e foi proposto como Etapa 3 da pesquisa. Significa que,

[...] conforme explica a própria designação, a análise documental compreende a identificação, a verificação e a apreciação de documentos para determinado fim. No caso da pesquisa científica, é, ao mesmo tempo, método e técnica. Método porque pressupõe o ângulo escolhido como base de uma investigação. Técnica porque é um recurso que complementa outras formas de obtenção de dados, como a entrevista e o questionário. (MOREIRA, 2006, p. 271-272)

Essa explicação de Moreira (2006) encontra ressonância em André Cellard (2012), quando ele explica que, usada com a abordagem qualitativa, a análise documental pede algumas etapas: (i) análise preliminar do contexto do(s) documento(s); (ii) identificação dos autores; (iii) checagem de autenticidade, confiabilidade e natureza do documento; e, por fim, (iv) observação das possíveis palavras-chave e estruturas gerais que se mostram no texto investigado. Para Cellard (2012), essas etapas não constituem elementos rígidos que validam o método, mas sugestões que estruturam e favorecem o processo do pesquisador.

Nesse sentido, à medida que o conjunto documental da pesquisa foi sendo apresentado, contextualizado e os elementos dele descritos e analisados com minúcia,

os *corpora* foram seguindo os critérios de Cellard (2012) e, por conseguinte, construindo conhecimento sobre o teatro-DF.

Neste ponto da análise, vale repetir: mesmo após tantas informações e diversos detalhes sobre os *corpora*, não podemos considerar que as trajetórias do teatro-DF estejam exatamente espelhadas nos textos do CB e do JBr., pois a chamada realidade escapa e se complementa, a depender do observador, e, em geral, é bem mais ampla que qualquer registro ou documento. Segundo Charron e Bonville (2016),

[...] um dos desafios da pesquisa sobre o jornalismo consiste em destrinchar as relações complexas entre as condições sociais de produção do discurso jornalístico e as características desse discurso, cujos objetos, formas, regras e intenções de comunicação variam no tempo e no espaço. (CHARRON; BONVILLE, 2016, p. 27)

A complexidade do mundo real se torna ainda mais aguda quando se mescla a ideia supracitada com os movimentos artísticos, sendo preciso compreender que as lacunas ou os altos e baixos evidenciados até aqui são elementos que constroem *uma* realidade, e não *a* realidade, e é nesse redimensionamento dos contextos e das complexidades humanas, históricas e sociais que as informações fazem sentido.

Identificar os altos e baixos quantitativos da cobertura jornalística cultural do CB e do JBr. não implica criticar ou cobrar responsabilidade deste ou daquele veículo. Ambos são empresas privadas, com interesses específicos de vendas e livres para criar projetos destinados a público julgado mais adequado para receber e/ou comprar os respectivos serviços e produtos dos dois jornais.<sup>62</sup> De qualquer forma, mesmo quando a missão institucional do jornal se mostra vinculada ao lado social e democrático da história, nem sempre é por falta de desejo ou por incapacidade dos repórteres, editores de cultura e vários outros personagens da redação que os motivos que determinam as quantidades e as qualidades das notícias se distanciam mais ou menos das questões mercadológicas, das intenções do dono, dos interesses políticos, das equipes, das condições materiais, dos avanços tecnológicos e, sobretudo, do projeto editorial, guiando os objetivos das publicações com as consequências diretas para os resultados nas coberturas.

---

<sup>62</sup> É importante lembrar que, mesmo quando as empresas jornalísticas são privadas, nos deveres constitucionais que envolvem os debates da comunicação, é obrigatório priorizar o interesse público, promovendo cidadania, informação com qualidade e acesso amplo.

Ainda que com essa consciência sobre os limites e os contextos, ao observar as características qualitativas e os dados quantitativos revelados pelos *corpora* da pesquisa, dentro da proposta da análise documental, no mínimo, surgem duas perguntas: (i) se a cobertura não é o foco da pesquisa, por que mostrar esses dados?; (ii) por que a quantidade de notícias do JBr. é tão maior que a do CB, sendo este jornal mais antigo (1960)?

Sobre a primeira pergunta, vale reforçar que o foco da investigação está nas narrativas sobre o teatro-DF sem, por isso, deixar de compreender que as narrativas são ofertadas pelas coberturas jornalísticas da cidade. Esse fato obriga o constante tangenciar do assunto e a necessidade de compartilhar informações encontradas.

Quanto à segunda, sobre a discrepância numérica que expõe o JBr. como protagonista da cobertura jornalística do teatro-DF em relação ao CB, não encontrei nenhuma ata nem documento oficial das empresas que pudessem justificar o fato, sendo, no entanto, possível pensar a respeito por meio de relatos e avaliações de jornalistas que trabalharam na cidade entre os anos 1960 e 1999.

Nessa perspectiva estão os jornalistas Hélio Doyle,<sup>63</sup> Vanderlei dos Santos Catalão (mais conhecido como TT Catalão)<sup>64</sup> e o professor David Renault.<sup>65</sup> Os três foram unânimes em considerar a estratégia adotada pelo *Jornal de Brasília* para

---

<sup>63</sup> Conversamos por áudios do WhatsApp no dia 12 de dezembro de 2019, entre 9h54 e 11h24, enquanto ele estava em trânsito entre Lisboa e um campo de refugiados no Saara. Doyle trabalhou no *Jornal de Brasília* na década de 1970, onde foi editor executivo, e conheceu os diretores e jornalistas que desenvolveram o projeto do JBr.

<sup>64</sup> Conversamos por telefone dia 9 de maio de 2018 (às 10h30), quando fez suas considerações sobre a cobertura do CB e do JBr. Aproveito este espaço para também apresentar breve biografia dele devido à sua importante história com a área cultural da cidade: TT Catalão era jornalista e poeta, começou a trabalhar no CB em 1976 – de onde entrou e saiu algumas vezes. Era também próximo dos acontecimentos e propostas do *Jornal de Brasília* porque, segundo ele, os jornalistas das duas redações eram amigos e tomavam café juntos sempre que atravessavam as ruas (em referência ao fato de os prédios do CB e do JBr. serem próximos, separados somente por duas pistas do SIG, Asa Sul/ Brasília). TT também era amigo do ator Ary Pararraios (do grupo teatral-DF Esquadrão da Vida) e de vários outros artistas e políticos. “No Governo do Distrito Federal, assumiu a chefia de gabinete da Fundação Cultural na primeira gestão pós-ditadura. Lançou em 1987 a política de bolsas de estudos culturais e, dois anos depois, fundou e se tornou o primeiro presidente eleito do Conselho de Cultura do Distrito Federal. Em 1993, criou e geriu o Espaço Cultural Renato Russo, na 508 Sul, pela Secretaria de Cultura. À época, mantinha as atividades do local até a meia-noite. Ele permaneceu à frente do espaço até 1997. Entre 2007 e 2008, tornou-se o subsecretário de Políticas Culturais e teve papel fundamental na aprovação da Proposta de Emenda à Lei Orgânica do DF, que vinculou 0,3% da Receita Corrente Líquida do Distrito Federal para o Fundo de Apoio à Cultura (FAC). Em 2010, assumiu a Secretaria de Programas e Políticas Culturais do Ministério da Cultura (MinC), auxiliando a implantação do Programa Cultura Viva como política de Estado em 2014. Em 2 de janeiro de 2020, morreu aos 71 anos, vítima de insuficiência renal e hepatite. Cf.: FRANCISCO, CB: 02/01/2020 e VIEIRA, CB: 03/01/2020.

<sup>65</sup> Professor e coorientador deste trabalho de pesquisa, nas décadas de 1970/1980 era jornalista atuante que circulava pelas redações de Brasília e no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Distrito Federal.

alcançar mais leitores, apostando nas pautas de cultura e de esportes da cidade, elemento diferencial para concorrer de modo frontal com o *Correio Braziliense*, embora, nesses períodos das décadas de 1970 e 1990, o CB prevalecesse nas bancas, proporcionando cobertura na área de política e economia nacional.

Outra análise que favorece essa defesa sobre o *Jornal de Brasília* ser, nessa época, mais engajado com as pautas de cultura da cidade e, por esse motivo, ter produzido 19.818 mais notícias sobre teatro-DF que o *Correio Braziliense*, é a do jornalista José Salomão D’Amorim (1993):

Como se poderia classificar o *Correio Braziliense* do ponto de vista ideológico? Uma de suas características é, sem dúvida, o conservadorismo, observável tanto nos editoriais (onde opina e toma partido) quanto no espaço supostamente neutro das notícias. Claro, o conservadorismo não é linear e ele chega por vias tortas. Como diz a jornalista Maria do Rosário Caetano: “o *Correio* sempre teve grande habilidade para fazer conviver os contrários”. Oliveira Bastos quando comandava a redação dizia que o *Correio* era conservador no primeiro caderno e anarquista no segundo, confirmando algo que ocorre na imprensa em geral. [...] No *Correio*, os assuntos de política e economia são considerados transcendentais para o homem e a sociedade, enquanto a cultura é a esfera do supérfluo. À política e à economia se reserva o espaço nobre do primeiro caderno, à cultura (rubrica na qual se incluem os espetáculos, o lazer e o entretenimento) se reserva o do segundo caderno. Esta diferença de tratamento se reflete também no maior controle da direção sobre as notícias de política e economia, em contraposição à maior liberdade para os assuntos de cultura. De um lado, portanto, a cautela e o controle sobre a forma e o conteúdo. De outro, a descontração e a abertura para a crítica e polêmica. (D’AMORIM, 1993, p. 104-105)

Essa avaliação de D’Amorim (1993) mostra que o *Correio Braziliense* percebia, ao menos nessa época, cultura como assunto distinto e inferior ao conteúdo de política. Essa percepção conduziu os critérios e as atribuições de valores para as notícias que foram selecionadas para compor o jornal de cada dia. Esse entendimento mostra-se diferente no *Jornal de Brasília*, que apostava na cobertura da área cultural como algo estratégico para alcançar aproximação e conquista de leitores da cidade. Hélio Doyle (1993, p. 122), inclusive, avalia o JBr. dessa época como “um jornal respeitado nacionalmente. Os colegas de fora vinham à capital e queriam conhecer o *Jornal de Brasília* e diziam da admiração que tinham pelo que estávamos fazendo”.

Assim, é notável que os fluxos das coberturas jornalísticas e dos movimentos artísticos do teatro-DF estão interligados à ordem das relações humanas, percepção conceitual de cultura e técnicas criativas para explorar possibilidades de expressão,

alcance de dinheiro, espaços, dinâmicas e articulações políticas. Com essa consciência, os conteúdos dos *corpora* foram explorados junto às considerações dos jornalistas, que se somaram às propostas metodológicas da análise documental.

## 2.6 Análise de conteúdo

Do mesmo modo que as perspectivas da análise documental guiaram meu olhar para contextualizar e acessar as informações dos *corpora* – gerando dados mistos (quantitativos e qualitativos) sobre os documentos e a cobertura jornalística do teatro-DF –, as propostas da análise de conteúdo foram o norte para a compreensão das mensagens contidas nos levantamentos (CB e JBr.) e nos próprios jornais originais – acessados várias vezes em seus respectivos acervos. De igual modo, corresponde a Etapa 3 da pesquisa.

Por certo, existem semelhanças de procedimentos entre a análise documental e a análise de conteúdo: a atenção sobre a organização da informação e os critérios para sistematizar conteúdo, a preocupação com o contexto, o modo de classificação, as ações de agrupamentos e de indexações dos textos, dentre outras. Mas é preciso compreender que são distintas e que a análise de conteúdo se debruça, sobretudo, nas mensagens, e não nos debates que envolvem o documento. Bardin (2016) explica:

O que é a análise de conteúdo atualmente? Um conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a “discursos” (conteúdo e continentes) extremamente diversificados. O fator comum dessas técnicas múltiplas e multiplicadas – desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados, até a extração de estruturas traduzíveis em modelos – é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução: a inferência. Enquanto esforço de interpretação, a análise de conteúdo oscila entre os dois polos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade. (BARDIN, 2016, p. 15)

A consideração de Bardin (2016), com franca característica de posicionar a análise de conteúdo como instrumento poliforme e polifuncional que oscila entre os polos da objetividade (com exposição dos critérios e dos modos como aconteceram as observações) e da subjetividade (assumida como fecunda, implícita e explícita no processo), foi fundamental para a escolha do método.

Nessa compreensão, iniciei a chamada leitura flutuante – embora seja uma das atividades sugeridas para a etapa de pré-análise. Trata-se da aproximação com os documentos a serem investigados, feita de maneira livre e com o objetivo de o pesquisador se deixar invadir por impressões e orientações (FONSECA JUNIOR, 2006) a respeito de todo o processo. Em geral, serve para a definição do tema e para a constituição do *corpus* de uma pesquisa. No entanto, aqui essa atividade foi realizada depois de definidos o tema e os *corpora*, mas com o mesmo objetivo do exercício: gerar impressões sobre o conteúdo do material.

Inclusive, vale observar que os *corpora*, embora não tenham sido constituídos sob os rigores desse método, também acabaram por corresponder a outros quatro critérios da etapa de pré-análise de Bardin (2016): (i) exaustividade (reunião de todas as matérias que correspondem ao tema teatro-DF); (ii) representatividade (a amostra deve ser representativa do universo temático, sendo possível a generalização do todo); (iii) homogeneidade (a natureza dos documentos, no caso, é a mesma: matérias de jornais e todas com o mesmo tema); e (iv) pertinência (adequação das fontes de informação para os objetivos da pesquisa, tendo em vista que CB e JBr. são os produtores das notícias sobre teatro-DF).

A leitura flutuante realizada *a posteriori* confirmou a existência de várias narrativas dentro da temática teatro-DF e delineou os desafios epistemológicos e cronológicos (tamanho e linearidade do recorte temporal) que eu enfrentaria ao longo das duas outras etapas da pesquisa: a exploração do material (com as operações de codificação e categorização envolvendo quantidade e qualidade das mensagens) e o tratamento dos resultados obtidos e sua interpretação (por meio da inferência).

Adicionalmente, preciso evidenciar que, se a pesquisa se norteou pelas propostas da análise de conteúdo, isso não significa, contudo, que ela cumpriu todas as etapas e as técnicas sugeridas por Bardin (1970/2016). Ao contrário. Adaptei e criei caminhos fundamentalmente empíricos para explorar os *corpora* e não contei com programas eletrônicos especializados.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Cf.: ATLAS.ti; NVivo – da QSR Internacional - e MAXQDA – da Verbi Software. Esses três nomes são alguns dos programas que observei de modo mais próximo e que poderiam ter sido usados na pesquisa. São citados para registrar um dos processos que foram avaliados no caminho desta tese, mas, em especial, para sugerir alternativas a quem se interessa e/ou precisa dessa via para tratar dos dados quantitativos e qualitativos de pesquisas que estejam conduzindo com (ou sem) cruzamento de técnicas mistas.

Por certo, programas eletrônicos computadorizados teriam trazido exatidão numérica que poderia guiar as observações e a seleção dos trajetos narrativos, mas também fugiriam das concepções teóricas que adotei na pesquisa, em especial no que tange aos sentidos de história, teatro, tempo e narrativas, expostos no capítulo anterior. Embora eu tenha simpatia por dados quantitativos, não os considero sinônimos de verdade absoluta para, sozinhos, promoverem conhecimentos científicos.<sup>67</sup> Ancorados nessas perspectivas, os testes metodológicos foram realizados para conseguir escolher *o quê e como* narrar as histórias do teatro-DF.

## 2.7 Testes metodológicos

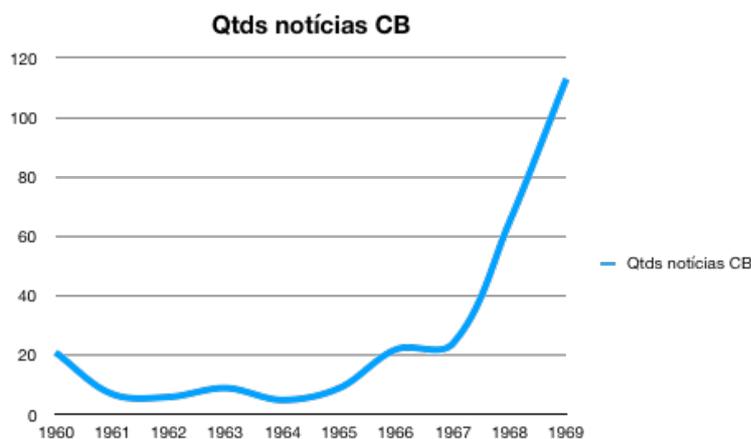
Interessante relembrar que as planilhas dos *corpora* são organizadas por ordem cronológica linear crescente (início em 1960) e compostas por oito colunas (da esquerda para a direita, cada coluna é categorizada por ano, dia/mês, caderno/página, autor, título, local do evento, resumo, observação – revisar “Como buscar informação nos *corpora* (CB e JBr.)”, tópico deste Capítulo 2, ainda Etapa 3 da pesquisa.

Após a leitura flutuante de todo o material, escolhi a década de 1960 do *corpus*-CB para ser a primeira analisada, tendo em vista que ela soma menor quantidade de notícias em comparação às outras três décadas dos *corpora*. De modo específico, entre os anos 1960 e 1969, existem, ao todo, 281 unidades de notícias sobre teatro-DF, espalhadas de modo ascendente ao longo de dez anos (*Tabela 2*), segundo mostra o Gráfico 2:

### Gráfico 2 – Fluxo da quantidade de notícias sobre teatro-DF entre 1960 e 1969

---

<sup>67</sup> “No contexto geral da ciência, a análise de conteúdo é tributária do *positivismo*, corrente de pensamento desenvolvida por Augusto Comte (1798-1857), cuja principal característica é a valorização das ciências exatas como paradigma de cientificidade e como referência do espírito humano em seu estágio mais elevado. [...] Atualmente, embora seja considerada uma técnica híbrida por fazer a ponte entre o formalismo estatístico e a análise qualitativa de materiais (BAUER, 2002), a análise de conteúdo oscila entre esses dois polos, ora valorizando o aspecto quantitativo, ora o qualitativo, dependendo da ideologia e dos interesses do pesquisador” (FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 281 e 285 – destaque e citação do autor)



Fonte: Elaboração própria da autora a partir do Levantamento-CB, 2008. E.Carrijo, 2017

Inúmeras leituras de modo livre e aleatório foram feitas nesse conjunto. Num momento, seguia essa, em outro, aquela coluna; entrelaçava dados sem obedecer à ordem cronológica e depois colocava mais atenção nos dias e nos meses das publicações junto às informações das outras colunas.

Após estar familiarizada com os dados e as disposições das informações, surgiu a etapa da categorização, que, segundo Bardin (2016, p. 147), é “uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenças e, em seguida, por reagrupamento segundo gênero (analogia), com critérios previamente definidos”, criando, assim, possibilidade para o primeiro teste com a compreensão das variáveis e preparando o campo para as inferências.

### 2.7.1 Primeiro teste

Com os conceitos de Bardin (2016) e inspirada por um quadro comparativo que analisava dados do jornal *Zero Hora* com o objetivo de observar a crise de legitimação do jornalismo diante das micromensagens do *Twitter* (BARICHELLO; CARVALHO, 2015), realizei o primeiro teste metodológico com o conteúdo da década de 1960, *corpus-CB*. Assim, considerei apenas a quarta coluna das planilhas (compostas por oito), classificada como Autor(a), em que isolei os dados da coluna e fui categorizando as informações que encontrava ao longo dela. Desse modo, foi possível observar que, das 281 unidades analisadas (matérias de jornais), somente 40 identificavam autoria e, dos 40 textos assinados, apenas 19 nomes surgiam ao todo, conforme mostra a Tabela 3.

**Tabela 3 – Instrumento de coleta para autores/as no CB entre 1960 e 1969**

Total de unidades analisadas (CB/1960-1969)	Categoria	Critério	Total de unidades assinadas	Nomes assinados nas unidades (ordem alfabética)	Qtd. de vezes que aparecem os nomes	Qtd. total de autores assinantes das unidades analisadas	Observação geral
281	Autor(a)/ matéria assinada	Matéria publicada no CB, entre 1960 e 1969, com assinatura do/a autor/a do texto	40	Ari Cunha	2	19	Aparentemente 8 nomes são de mulheres e 11 de homens.
				Arnaldo Paz	1		
				Donalva G. Caixeta	1		
				Elisete Santos	1		
				Esaú de Carvalho	3		
				Edward Albee	1		
				Gian Francisco Guarnieri	1		
				Herry Ghéon	2		
				Ivone Zim	1		
				Jézer de Oliveira	1		
				Katucha	6		
				Nisse Obino	1		
				Plínio Marcos	2		
				Reynaldo Domingos Ferreira	3		
				Robert Tomas	1		
				Sérgio Marcondes	2		
				Silvia Orthoff	2		
Stela Leonardos	1						
Yvonne Jean	8						

Fonte: Elaboração própria a partir do *corpus-CB*. E.Carrijo, 2018.

Esses dados revelam que, por dez anos de cobertura teatral no CB, menos de duas dezenas de jornalistas escreveram sobre o tema na década de 1960. O dado alarma, mas compreendê-lo dentro do contexto traz novas conotações, no sentido de que, naquela época, não era muito comum no jornalismo a assinatura dos textos por seus autores, embora muitos convidados externos e/ou donos de colunas registrassem seus nomes. Tanto era cultura do jornalismo brasileiro que, quando o JBr. passou a assinar suas matérias na década de 1970, o editor-chefe do período, Luis Gutemberg, considerou a iniciativa algo inovador, típico somente do jornalismo produzido nos Estados Unidos:

E outra coisa: todas as matérias do jornal eram assinadas. No ano anterior [1973-1974], eu havia passado um mês no *Washington Post*, onde tinha ficado amigo do Ben Bradlee. [...] E pude ver o intestino do *Washington Post*. Uma das coisas que me fascinaram foi a autoria das matérias publicadas. O repórter, no *Washington Post*, não era um anônimo – era um repórter vivo. E com essa movimentação passei a valorizar o repórter no *Jornal de Brasília*. Todas as matérias do jornal eram assinadas e a gente instituiu ainda: Fulano de Tal, da editoria de Política; Beltrano, da editoria de Cidades. Assim, as notícias do *Jornal de Brasília* passaram a ser personalizadas. [...] E havia o negócio dos pseudônimos. Porque como o jornal tinha pouca gente para fazer, a gente dispunha de vários pseudônimos para dar conta. Um deles era Maria Laura. [...] E o jornal era definido numa reunião sempre às 5 da tarde. Tinha uma mesa de reunião e a gente definia qual o assunto do dia e tal: como seria a manchete. Apurava-se o espírito do dia às 5 horas da tarde. Era isso. (GUTEMBERG, 1993, p.128-135)

Esse contexto apontado por Gutemberg (1993) oferta diferentes sentidos para compreender a cobertura jornalística da cidade e para os resultados do teste. Sem esquecer, claro, que o exercício foi proveitoso, revelou dados inéditos e me ensinou a classificar e estratificar dados numa única coluna do *corpus*-CB. O primeiro teste tornou práticos os conceitos da análise de conteúdo e treinou meu olhar para afinar perguntas e encontrar respostas em meio a tantas informações espalhadas em planilhas. No entanto, esse modelo não pode ser aprovado para pesquisa. Embora permita identificar quem escreve as histórias do teatro-DF no CB, demonstrou que seu limite era não favorecer acesso ao conteúdo no sentido daquilo que se narra sobre o assunto, em especial se aplicado num conjunto com mais de 35 mil notícias de jornais. Por isso, retornar aos conceitos debatidos no capítulo anterior e ajustar a pergunta diante dos *corpora* me ajudaram a refazer o exercício.

### **2.7.2 Segundo teste e a narratologia**

O segundo teste metodológico seguiu com o *corpus*-CB e com o conteúdo dos 281 registros da década de 1960. Dessa vez, das oito colunas que compõem as planilhas, seis foram retiradas da análise direta (ano, dia/mês, caderno/página, autor, título e observação) e a atenção foi mantida nas duas restantes: local do evento e resumo das notícias.

Tendo em mente o tamanho dos *corpora* e a necessidade de criar indicadores e variáveis satisfatórios para gerar as inferências sobre o teatro-DF, enxuguei a estrutura do quadro e me concentrei em perceber palavras-chave e descrever possíveis sentidos para o conjunto das 281 unidades referentes à década de 1960 do *corpus*-CB. Isso porque, em um processo dedutivo de pesquisa, as inferências partem das informações encontradas nos documentos. Ou, em outras palavras, “o que se procura estabelecer quando se realiza uma análise conscientemente ou não é uma correspondência entre as estruturas” (BARDIN, 2016, p. 47).

**Quadro 1 – Instrumento de coleta para temas gerais no CB entre 1960 e 1969**

Origem das unidades analisadas	Período	Categoria	Critério	Palavras-chave	Descrições gerais/sentidos/interpretações
281 unidades (matérias) do CB	De 21 de abril de 1960 a 31 de dezembro de 1969	Local do evento e resumo das matérias	Citar lugar (seja região administrativa ou nome do espaço do evento teatral) e resumir as informações sobre teatro publicadas nos jornais.	Teatro amador	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Movimentação sobre teatro de estudantes (secundaristas e universitários). Festivais realizados em Brasília.</li> <li>• Nome de artistas e de peças apresentadas na cidade com pessoas que viviam no DF.</li> <li>• Teatro de Boneco/ Fantoche – Cultura popular, regionalismo e tradição.</li> </ul>
				Espaços/lugares onde aconteciam os eventos cênicos.	Teatro Nacional (sala Martins Penna), escolas (predominância: escolas parque e Candanguinho), Teatro Oficina do Sesi, Teatro de Bolso Porão 77 da Galeria Bruni, CEMAB – Taguatinga, teatros apresentados na TV Brasília.
				Curiosidades (itens que chamaram a atenção)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anúncio da construção do Teatro Dulcina no SDS;</li> <li>• Peça <i>Pedro Mico</i> com muito destaque em 1969.</li> </ul>

					<ul style="list-style-type: none"> <li>• Peça de Antonio Callado pela Companhia Dirceu de Mattos;</li> <li>• Existência de um autor de teatro brasileiro: Alvaro Heleno;</li> <li>• Peças envolvendo os nomes Nathalia Timberg e Sylvia Orthof.</li> </ul>
--	--	--	--	--	--

Fonte: Elaboração própria a partir do *corpus-CB*. E.Carrijo, 2018

Esse segundo teste com as 281 unidades de análise (matérias das décadas de 1960, CB) se mostrou mais afinado com os propósitos do trabalho. Trouxe a existência do teatro-DF e as peculiaridades das trajetórias com a presença do teatro amador, do teatro de bonecos, dos espaços cênicos do Plano Piloto e de Taguatinga/DF, dos nomes de artistas, das peças e dos sinais de movimentos que buscavam construir lugares e movimentos coletivos dessa arte na cidade, expostos nos capítulos seguintes. Mas ainda pedia ajuste para ser aplicado de modo mais prático nos 35.464 registros dos *corpora*.

Diante dessas dificuldades, retornei aos conceitos de história e narrativa, expostos no Capítulo 1, para ajustar esse *como* coletar os dados nas planilhas. Nas idas e vindas de ajustes conceituais e metodológicos, reencontrei Motta (2013), com suas perspectivas de narratologia:

O que é narratologia? A narratologia é a teoria da narrativa e os métodos e procedimentos empregados na análise das narrativas humanas. É, portanto, um campo de estudo e um método de análise das práticas culturais. A análise da narrativa é uma técnica de pesquisa relativamente nova. [...] Procura entender como os sujeitos sociais constroem intersubjetivamente seus significados apreensão, representação e expressão narrativa da realidade. [...] Cujas qualidades essenciais são o relato de uma sucessão de estados de transformação e cujo princípio organizador do discurso é o contar. (MOTTA, 2013, p. 75-79)

A perspectiva abrangente de Motta (2013), congregando teoria, método e procedimentos, inseriu os resultados do segundo teste e pediu melhor nexo para compreender a importância e os sentidos que envolviam o identificar dos temas que se destacam nas notícias sobre teatro-DF de jornais CB e JBr. entre 1960 e 1999.

## 2.8 Aplicação e triangulação de métodos para encontrar os temas das notícias

A palavra triangulação está sendo usada para identificar o uso de três métodos para construir e resultar a metodologia desta pesquisa: análise documental, análise de conteúdo e narratologia. Ela faz parte da Etapa 3 da pesquisa. Por meio da articulação dessas propostas e dos testes realizados, os objetivos da investigação foram realinhados aos conceitos e ao instrumento de coleta de dados (enxugando as colunas do Quadro 2) para, assim, atuar nos dois *corpora* e responder, após várias tentativas, à questão: quais categorias temáticas se destacam no conjunto dos 35.464 resumos de notícias sobre o teatro-DF entre 1960 e 1999?

A partir do segundo teste, estava evidente que o desafio não era mais identificar as palavras-chave que se repetiam ao longo dos *corpora*, mas perceber quais conjuntos de sentidos abarcavam as narrativas dessas palavras-chave. Estava posta a necessidade de analisar a documentação (CELLARD, 2012), reagrupando a compreensão dos dados para sinalizar os temas das notícias sobre o teatro-DF, sem perder a objetividade dos significados de categorização de Bardin (2016) e assumindo as subjetividades presentes nos resumos que trazem as ações e os dramas vividos pelos sujeitos sociais (MOTTA, 2013), ou, no caso, vividos pelos artistas teatrais na cidade.

As tabelas de Excel foram se multiplicando em muitos resultados à medida que aplicávamos o exercício em cada década dos *corpora*, ajustando as colunas do instrumento (Quadro 2) e reagrupando as informações encontradas. Depois, os assuntos foram se mostrando constantes e mais proeminentes de atenção que as medidas cronológicas. Resultado que, de maneira geral, deixavam as palavras-chave e os sentidos extraídos, ao longo de todas as décadas (1960-1990), circundando três categorias: (i) nomes de pessoas e de grupos; (ii) nomes de lugares (conjugando o nome da região administrativa e o nome do espaço onde aconteceu o evento teatral) e (iii) ações do teatro amador (com maior ênfase entre 1970 e meados de 1980) e do teatro profissional (em destaque após 1985). Sem esquecer de destacar que existiam, nessa categoria *ações*, variações de sentidos para agregar desde reclamações dos artistas por estruturas materiais (espaços, objetos, dinheiro e etc.), exigências de apoios (pedindo criação de políticas públicas, normativas administrativas acessíveis e divulgação do trabalho de modo mais amplo e democrático), propostas de projetos experimentais até realizações efetivas das artes (eventos, espetáculos e interferências sociais). Mas como

organizar esses sentidos e reagrupar as informações para compreender os principais temas contidos nos *corpora*?

Diante dessa questão e do novo exercício de aplicação da triangulação, digno de nota é o fato de o resultado ter logrado êxito após receber influências do texto *Análise das narrativas sobre a ditadura no jornal Estado de Minas*, de Marta Maia e Caio Aniceto (2018). Os dois autores sugerem que memórias e relatos de ações coletivas, em meio às narrativas jornalísticas, pedem exercício de classificação a quem deseja acessar os eventos do passado com as proeminências de sentidos advindas das notícias de jornais. Para tanto, ao longo do trabalho, Maia e Aniceto (2018) articulam autores que favorecem tal compreensão, demonstram suas próprias categorizações e ofertam sugestões que dão encaminhamentos metodológicos às pesquisas comprometidas com as narrativas jornalísticas, como é o caso desta sobre o teatro-DF. Os resultados oriundos de todos esses ajustes podem ser vistos no Quadro 2:

**Quadro 2 – Categoria temáticas das matérias no CB e no JBr. entre 1960 e 1999**

Origem das unidades analisadas	Período	Categoria		Descrições gerais/sentidos/interpretações
7823 unidades (notícias) do teatro-DF no CB  e  27.641 unidades (notícias) do teatro-DF no JBr.	De 21 de abril de 1960 a 31 de dezembro de 1999	Palavra-chave que identifica o conjunto de conteúdo das notícias	1) Sujeitos/personagens das notícias	Nomes dos artistas (individuais) e/ou dos grupos de teatros apresentados na notícia.
			2) Espaços/cenários das notícias	Regiões administrativas do DF e/ou dos espaços onde estavam acontecendo as apresentações das peças e/ou das atividades (oficinas, festivais, cursos, palestras e etc.) dos artistas.
			3) Movimentação/realização das cenas	Realização dos artistas: peças e eventos (com grupos amadores e profissionais), debate sobre os temas dos espetáculos encenados (política nacional, ditadura, divisão de classes sociais, homossexualidade, aborto, cultura popular, comédia e etc.) e organizações de coletivos (em grupos, associações, fóruns e etc.).
			4) Demandas/solicitações dos enredos	Comportamento dos artistas (individual e/ou em grupo) no âmbito público/ tecido social. Preponderantemente com atos de reivindicação (falta de infraestrutura dos

				espaços; ausência de apoio governamental, de dinheiro e de condições para realização das experiências cênicas) e de pressões (para obter suporte ou explicações por parte dos representantes públicos, Fundação Cultural do DF e da Secretaria de Cultura do DF).
--	--	--	--	---

Fonte: Elaboração própria a partir do *corpus*-CB e *corpus*-JBr.. E.Carrijo, 2019.

Depois de várias tentativas, erros e acertos ao longo de 2019, o recorte metodológico capturou e inferiu, graças ao delineamento das categorias, quatro grandes temas destacados nos registros dos dois *corpora*: (i) sujeitos ou personagens das notícias; (ii) espaços ou cenários das notícias; (iii) movimentação ou realização das cenas; e (iv) demandas ou solicitações dos enredos. Desse modo, de cada resumo de notícia sobre teatro-DF, foi considerada a significância do fato no tecido social, tendo em vista que

[...] as narrativas são relações argumentativas que se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades, e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder. (MOTTA, 2013, p. 21)

Além da confluência proposta por Motta (2013), o quadro final (Quadro 2), conquistado pela triangulação metodológica, apresenta os temas sobre teatro-DF sem atrelamento direto do tempo linear presente nos *corpora*.

Por certo, a linha cronológica dos *corpora* organiza e favorece a localização das notícias dos jornais CB e JBr., mas não precisa prevalecer e/ou determinar o exercício de percepção e de narração dessa história. Privilegiar as chaves temáticas sobre o teatro da cidade é quebrar a compreensão interpretativa linear sobre o tempo ter sentido sequencial e homogêneo nas causas e nas consequências, conforme sugerem as reflexões de Benjamin (1994). E com os resultados alcançados no Quadro 2, as temáticas acionam as temporalidades e não ao revés, estando assim em sintonia com os debates sobre comunicação, tempo e temporalidades nas mídias, na perspectiva de que:

[...] a marcação ininterrupta do relógio é distinto do tempo narrativo do cinema, do sonho individual, das saudades de quem se ama ou do imediatismo do jornalismo e das redes sociais. Mais ainda, o tempo

hoje parece ter perdido a noção de mera sucessão, pois é percebido como um acúmulo instantâneo de situações e informações. [...] E, por conta disso, cada mídia e cada processo comunicacional engendra um ou mais regimes de temporalidade. Cada um deles traduz o tempo e sua percepção de maneira peculiar conforme o uso social e simbólico que a sociedade faz dessa mediatização. [...] Daí a necessidade de maior adensamento das discussões em torno dessas mudanças mais recentes, sem esquecer os processos históricos que lhes deram corpo, à luz de conceitos de tempo e das maneiras como ele é construído nos processos midiáticos. (MUSSE; VARGAS; NICOLAU, 2017, p. 8)

Essa direção de Musse *et al.* (2007) remete às características de descontinuidade e fragmentação ensinadas por Benjamin (1994) na defesa de que, para quem escreve a história, narrativas partem de ruínas e não de datas fixas e

[...] assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio. Com isso, a alegoria coloca-se declaradamente pra lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas. [...] O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. (BENJAMIN, 2013, p. 189-190)

Nesse sentido, analisar os conteúdos dos temas das notícias mais que a cronologia dos *corpora* é escolha metodológica e teórica da pesquisa, com a franca consciência de que escolher é renunciar a várias outras possibilidades também significativas. De igual maneira, essa escolha compõe a Etapa 3 da pesquisa, norteia os próximos capítulos, que buscam efetivar a Etapa 4 e detalhar as duas primeiras categorias encontradas no Quadro 2 e assim responder: (i) quem são esses sujeitos ou personagens das notícias destacadas do CB e do JBr. e (ii) quais são os espaços ou cenários que, segundo essas notícias, receberam os eventos teatrais no DF? As duas outras temáticas também serão acolhidas em reflexão, mas somente a partir das evocações das duas primeiras escolhas (que sinalizam os dois temas mais destacados pelos *corpora*: sujeitos e espaços).

## **2.9 Sobre o contar histórias a partir dos temas**

As quatro categorias destacadas das notícias sobre o teatro-DF, expostas na seção anterior, constituirão os próximos capítulos, os quais buscam de modo direto responder: quem eram os artistas e por onde eles circularam no DF, entre 1960 e 1999?

O delineamento seleciona quais histórias contar sobre o teatro no Distrito Federal, com ênfase no quem e no onde e por meio de uma narrativa que tem como base os *corpora* formados por notícias publicadas no CB e no JBr., entre 1960 e 1999.

Nessa direção, é válido reforçar as características de interdisciplinaridade que pautam o desenvolvimento deste trabalho no uso dos métodos expostos, nos conceitos norteadores e nos desdobramentos que serão evidentes nos próximos capítulos, ao contar as histórias de quem e por onde circulavam os artistas teatrais no DF. Assim, entramos na Etapa 4 da pesquisa e no campo da historiografia, palavra que tem suas origens na Grécia Antiga (ιστοριογραφία) e pode ser traduzida como escrita (γραφία) da história (ιστορία). Para o alemão Jörn Rüsen (2001, p. 46), a historiografia é “parte integrante da pesquisa histórica, cujos resultados se enunciam, pois, na forma de um ‘saber redigido’” em que a pesquisa, assim, “completa-se na apresentação historiográfica de seus resultados”.

De Certeau (2002, p. 11-17) segue também em confluência argumentativa com Rüsen (2001) ao explicar que historiografia quer dizer *história e escrita* e ao mesmo tempo em que separa “seu presente do passado [...] tende a provar que o lugar onde ela se produz é capaz de compreender o passado”. Uma escrita que recomeça a partir de uma razão neste presente e, por isso, Certeau (2002) conclui que escrever é construir uma frase percorrendo um lugar supostamente em branco – a página –, algo que, ao fazer história,

[...] como prática (e não como discursos que são o seu resultado) ela simboliza uma sociedade capaz de gerir o espaço que ela se dá, de substituir a obscuridade do corpo vivido pelo enunciado de um “querer saber” ou de um “querer dominar” o corpo, de transformar a tradição recebida em texto produzido, finalmente de constituir-se página em branco que ele mesma possa escrever”. (CERTEAU, 2002, p. 17 – destaques do autor)

Le Goff (1984, p. 18-19) acompanha essa defesa e afirma que um dos conceitos de história é “narração, verdadeira ou falsa, com base na realidade histórica, ou puramente imaginária – pode ser uma narração histórica ou uma fábula”. Na perspectiva de Veyne (1992, p. 18-25), “a história é uma narrativa de eventos” que “seleciona, simplifica, organiza”, pois, em “nenhum caso, o que os historiadores chamam de evento é apreendido de maneira direta e completa, mas sempre incompleta

e lateralmente, por documento ou testemunhos, ou seja, por *tekmeria*, por indícios”. Rösen (2001) complementa ao dizer que

[...] histórias indicam suas fontes, mencionam testemunhas e avalistas, o narrador explicita sua própria condição de testemunha ocular – em suma: mediante uma série de expressões linguísticas que designam a experiência sobre a qual se baseia o conteúdo factual da história. [...] O pensamento histórico, em todas as suas formas e versões, está condicionado por um determinado procedimento mental de o homem interpretar a si mesmo e a seu mundo: a narrativa de uma história. Narrar é uma prática cultural de interpretação do tempo, antropologicamente universal. A plenitude do passado cujo tornar-se presente se deve a uma atividade intelectual a que chamamos de “história” pode ser caracterizada, categoricamente, como narrativa. A “história” como passado tornado presente assume, por princípio, a forma de uma narrativa. O pensamento histórico obedece, pois, igualmente por princípio, à lógica da narrativa. (RÜSEN, 2001, p. 149-155)

Destaque-se, ainda, nas reflexões desse autor, que os resultados de uma pesquisa podem, com o tempo, ser superados por uma nova pesquisa, o que não significa que os seus resultados não devam ser transmitidos aos destinatários. É que o mundo ou o passado, nas palavras de Jenkins (2001, p. 28), “sempre nos chegam como narrativas e não podemos sair dessas narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a ‘realidade’”. Em outras palavras, “os resultados da pesquisa, na historiografia, não devem cristalizar-se em uma imagem definitiva dos tempos passados, pois perderiam o traço característico da racionalidade que os produziu” (RÜSEN, 2001, p. 47).

Se, por muitos anos, conforme demonstrado no Capítulo 1, a história vem usando os jornais e o jornalismo como fontes de pesquisa, e a comunicação e o jornalismo dialogam com os métodos e os princípios conceituais da história, por que esta pesquisa não poderia fazer o mesmo e transitar entre as potências e os limites dessas áreas? Mesmo porque contar história é fazer história (COSTA; MAGALHÃES, 2001) e, sob essa ótica, vemos

[...] a narrativa como uma forma de representação coletiva, como um elemento que cria e recria sociabilidades, como práticas comunicativas sociais que definitivamente contribuem, na sociedade mediatizada, para o alargamento dos horizontes de experiência. E nesse aspecto, é fundamental que as pesquisas no campo do jornalismo estejam também atentas às formas de narrar o mundo. Não exclusivamente ao conteúdo das mensagens que se passa, mas,

principalmente, às dimensões éticas e estéticas que, da perspectiva das mediações, repositionam os campos e os atores sociais, oferecendo a eles possibilidades de existências. (RESENDE, 2006, p. 163)

Em ressonância a esse ensinamento do comunicólogo Fernando Resende (2006), a filósofa Olgária Matos (2001) ensina:

A História como “saber prático”, *areté* grega, *virtus* latina ou *justiça* messiânica preserva, na narração, sua “qualidade mística” [...] uma narrativa, uma “apresentação teatral” (*Darstellung*), porta-voz de experiências que, em uma fantástica abreviação, condensam experiências de uma época inteira. [...] Face a que a narrativa apresenta-se como memória. [...] Neste sentido, poesia, teatro, drama – linguagens metafóricas – são modalidades de narração do fluir abstrato do tempo, as mais próximas do ato de pensar, de julgar e de imaginar, isto é, da ampliação do conhecimento, da transformação da sensibilidade e da consciência – um outro nome de nossa liberdade. (MATOS, 2015, p.23-25 – destaques da autora)

Por fim, é a partir desses referenciais confluentes dos campos da historiografia, da história, da comunicação e do jornalismo que esta pesquisa busca contar histórias sobre o teatro no Distrito Federal, sem nenhuma pretensão, evidentemente, de esgotar as várias possibilidades narrativas de outras histórias, com recortes, contextos e sentidos próprios e (re)criados pelas mãos de quem escreve.

## CAPÍTULO 3 – PERSONAGENS, ENREDOS E GRUPOS TEATRAIS

Os quatro temas que se destacaram das notícias jornalísticas sobre o teatro-DF estão expostos no Capítulo 2 (Quadro 2 – Etapa 3 da metodologia). Entre eles, a categoria *sujeitos* está na liderança. Essa categoria, no contexto da pesquisa, elenca as histórias em que os nomes de artistas (indivíduos) e dos coletivos teatrais aparecem evidenciados. Essa informação, unida à questão-guia da tese, promove o foco deste capítulo: identificar quem são os sujeitos/personagens que circulavam pela cidade e construíam o teatro-DF, segundo os *corpora*. Para tanto, ao longo das páginas, os sentidos conceituais e metodológicos que envolvem esse exercício serão delineados para, em seguida, os dados extraídos dos jornais serem revelados em uma narrativa que também leva em conta, de modo complementar, as reflexões de autores e de obras que trazem informações sobre o teatro e a situação política do Brasil entre os anos 1960 e 1999.

### 3.1 Narrativas, personagens e o teatro de grupo

Notícias de jornais narram histórias. Resumos de notícias – iguais aos que compõem os *corpora* da pesquisa – também narram histórias. E ler as notícias e os resumos com a intenção de construir outras narrativas é, antes de tudo, perceber a lógica narrativa entrecruzada nesses conjuntos. Histórias articulam noções, atravessam tempos, estimulam percepções, provocam estranhamentos, integram (re)significados e, por isso, pedem atenção para compreender quem conta e quem lê os conteúdos narrados. Ou, nas palavras de Chartier (1988, p. 61), “todo texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor”.

Motta (2013, p. 81 – destaque do autor) ensina que a observação da lógica narrativa está no cerne da narratologia, indicando “agrupamento de unidades que se *coesionam* sintaticamente ao serem articuladas em sequências e intrigas dramáticas”. Para o comunicólogo, essa organização narrativa acontece por causa das estratégias discursivas dos indivíduos e/ou dos grupos envolvidos nos atos comunicativos. No caso das notícias sobre teatro-DF, publicadas nos jornais CB e JBr., as estratégias discursivas

podem ser vistas nas técnicas de coberturas jornalísticas, *leads*,<sup>68</sup> projetos editoriais e mercadológicos do mundo dos jornais. Quanto aos resumos das notícias jornalísticas, as estratégias revelam-se no tratamento da informação para produzir palavras-chave, cronologias, classificações e/ou indexações gerais.

A partir dessas recomendações de Motta (2013) e com o norte estabelecido pela questão do capítulo – quem são os personagens dessas histórias do teatro-DF? –, a releitura dos *corpora* passou a ser inevitável. Nisso, enquanto avançava o exercício de leitura do conjunto documental, os personagens das notícias eram reagrupados em novas estratégias discursivas. Uma das consequências foi perceber os nomes dos grupos teatrais, destacando-se dos nomes pessoais dos artistas, e essa proeminência, do coletivo em relação ao indivíduo, tornou o teatro de grupo personagem central do enredo teatro-DF.

Considerando essa descoberta, os coletivos teatrais passaram a ser vistos como sujeitos que, conforme intenções e desejos, “ao estabelecer sequências dramáticas de continuidade (ou descontinuidade) [...] integram ações no passado, presente e futuro, dotando-as de sequenciação, criando o tempo do relato no relato” (MOTTA, 2013, p. 81), em razão dos interesses dos jogos comunicativos. São eles, os coletivos, os personagens que agem segundo os contextos temporais (1960-1999) e condições dos integrantes viventes no DF. Ou, nas palavras de Bolle (1984, p. 13), são eles que dão sentidos ao termo *sujeito histórico* quanto ao poder que tiveram de criar, interagir, divergir e construir trajetórias no tecido social da cidade. São eles, identificados com nomes diversos e modos plurais, que proporcionaram “inteligibilidade à natureza e às relações humanas” (MOTTA, 2013, p. 81) nesta pesquisa sobre o teatro-DF.

A revelação sobre os nomes dos coletivos teatrais nas matérias dos jornais suscitou duas perguntas: o que é teatro de grupo? Como identificar esses sujeitos derivados dos mais de 35 mil registros dos *corpora*? As respostas não são fáceis nem trazem padrão metodológico ou teórico anteriormente testado e/ou definido. Ainda que se possa deixar de aprofundar nos conceitos propostos pelo campo das artes cênicas e ainda que se considerem consenso os sentidos semânticos da palavra “grupo”, fica a obrigação epistemológica de contar essa história sobre o teatro de grupo no DF com o

---

<sup>68</sup> Nos Estados Unidos, surgiu uma técnica que prometia revolucionar as redações e trazer objetividade ao jornalismo: o *lead*, que nada mais é do que o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto, respondendo às perguntas básicas do leitor: o quê, quem, como, onde, quando e por quê. Esse novo conceito chegou ao Brasil por volta de 1950, pelas mãos do jornalista Pompeu de Souza (PENA, 2005, p. 42).

mínimo de compreensão conceitual e com o máximo de rigor quanto aos caminhos que levaram aos resultados. Trotta (2011, p. 213) explica que “entre a iniciativa de se agrupar e o fenômeno de se tornar grupo há um longo investimento, tanto no que se refere ao exercício da criação cênica quanto do próprio coletivo”. Mais ainda, essa autora diz:

[...] exercício pensado no ato de exercer, no qual, nesse caso, não deixa de estar envolvido o ato de exercitar, de testar formas e meios, de desconstruir e de fazer de outro modo. Muitos componentes desse processo advêm das condições existentes, que o grupo busca mudar e melhorar: espaço, horário e condições de trabalho, por exemplo, afetam diretamente a grupalidade nos primeiros anos de formação e chegam a se constituir como os primeiros focos de conflito. No processo de embate para o consenso, em todos os campos, está a base da estruturação do grupo, porque de fato ainda não há identidade, mas apenas um grupo em busca de si mesmo. (TROTТА, 2011, p. 213)

Nas considerações de Trotta (2011), os termos *agrupamentos* e *grupos* indicam respectivamente ações de iniciativas e algo estruturado com e no coletivo. Contudo, um tanto mais exigente é a defesa de Abreu (2008), para quem “grupo” só deve ser assim denominado se representar a existência de experiência comum entre os integrantes com efetividade para gerar algum tipo de projeto estético:

Grupo/agrupamento – a primeira coisa é que um Grupo de teatro [...] não é o mesmo que um agrupamento de artistas que se reúnem para fazer um trabalho determinado. O que marca a existência do grupo, no sentido que nos interessa, é uma experiência comum colocada em perspectiva. Qual seja, a de um tipo de organização que não tem como finalidade a criação pontual de um evento artístico, ainda que um evento, um espetáculo, por exemplo, possa estar entre os planos, como, de fato, quase sempre está. Trata-se, antes, de um projeto estético, de um conjunto de práticas marcadas pelo procedimento processual e em atividade continuada, pela experimentação e pela especulação criativa, que pode inclusive se desdobrar ou alimentar desejos de intervenção de outra ordem que não a estritamente artística. (ABREU, 2008, p. 22)

As elucidações de Abreu (2008) e de Trotta (2011) estão ancoradas nos debates teóricos<sup>69</sup> acerca dos significados do teatro de grupo no Brasil. Esses estudos há anos

---

<sup>69</sup> O teatro de grupo formou seus próprios teóricos e eles formaram a massa teórica que incrementa o teatro de grupo. Essa reciprocidade não se deu apenas no campo da teoria, mas ali a transformação foi expressiva porque atingiu as universidades, as pesquisas, as publicações, as normas e os protocolos. E englobou também as instituições, as empresas e a política cultural. O que é novo, do ponto de vista de

contam com as contribuições de pesquisadores<sup>70</sup> e visam compreender os movimentos da área e mapear as diferentes experiências espalhadas nas cinco regiões do país, nutrindo as práticas e os pensamentos do campo cênico com a consciência de que os sentidos das palavras atravessam os espaços e são atravessadas pelo tempo:

Desde os anos 80, a expressão teatro de grupo começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro, fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. [...] A atividade dos grupos dos anos 60 e 70, que tinham como modelo o Teatro de Arena e o Oficina, definiu procedimentos de trabalho baseados no vigor militante e exerceu uma forte influência em grupos que trabalharam no período final da ditadura militar. Esse paradigma militante entrou em crise durante o processo de democratização de tal forma, que no início dos anos 90 presenciamos a predominância de um novo modelo de trabalho grupal. [...] as experiências dos grupos surgidos nos anos 80 e 90, quando o movimento experimentou um incremento significativo, aparecem como elemento fundamental para a reflexão sobre esse modo de produção teatral. [...] Essa nova geração de grupos, aparentemente carente de modelos de trabalho fortemente estruturados, dirigiu sua atenção para espaços de experimentação, mas uma das marcas que nos ajuda a compreender essa tendência foi a relação com a própria noção de grupalidade. Isto implica dizer que o grupo, enquanto estrutura organizativa e forma geradora do trabalho criativo, passou a constituir um ponto-chave nesse processo. (CARREIRA, 2008, p. 11-12)

Diante dessas explicações de Carreira (2008) e das nuances conceituais expostas anteriormente, como saber se no DF os nomes identificados nos *corpora* atenderam, entre os anos 1960 e 1999, os quesitos e as características elencadas por Trotta (2011) e/ou por Abreu (2008)? Sinceramente, não há como fazer nenhuma afirmação em face das centenas de nomes encontrados nos jornais do CB e do JBr.. Os sentidos teóricos de agrupamentos e de grupos se misturam com os termos que identificam os coletivos, tornando todo o conjunto um emaranhado de palavras sinônimas. Basta notar alguns nomes: *Cia de Teatro Dirceu Mattos*, de 1968; *Grupo Katharsis*, de 1975; *Conjunto das Atalaidas de Cristo*, de 1987; *Grupo de Teatro do Gama e Trupe de Teatro do CG*, nos anos 1990, e vários outros que poderiam ser citados aleatoriamente só para

---

quem escreve, é, portanto, a demanda de produção e de continuidade de reflexão. Essa nova prática desafia os intelectuais (TROTТА, 2011, p. 211).

<sup>70</sup> Interessante consultar: Trotta (1995); Galpão Cine Horto (2007); Carreira (2008); Araújo, Peixoto e Tendla (2011), dentre outros.

demonstrar a diversidade dos termos que indicam a (re)união dos artistas de teatro localizados nesse enredo do teatro-DF.

Nesses exemplos, estão evidentes as palavras *Cia*, *Grupo*, *Conjunto* e *Trupe* entre os nomes que identificam os coletivos da cidade. Os conteúdos dos textos jornalísticos, que trazem esses termos, não são suficientes para favorecer as categorizações teóricas sugeridas por Trotta (2011) e Abreu (2008). Desafio ainda mais complexo se pensarmos que os nomes dos grupos do DF no século XX são bem semelhantes aos localizados nos contextos cênicos da Europa e dos Estados Unidos, onde

[...] há mais de 30 anos, davam-se (ou ainda se dão) nomes, usando termos compostos com as palavras significando “grupo”, “Gruppe” ou “group”: Performance Group, Byrd Hoffman’s Group of Birdis, Wooster Group. Outros carregam no nome os substantivos “coletivo”, “teatro” ou “companhia”. [...] Tais denominações são significativas no sentido de afirmar um modo de trabalho “alternativo” e uma compreensão social “diferente”. (FINTER, 2011, p. 181 – destaques do autor).

As informações de Finter (2011) dão mostras da abrangência desse assunto e das possíveis convergências semânticas que envolvem o teatro de grupo nas distintas situações mundiais. Elas também fazem uma espécie de convite para, diante dessa amplitude, pesquisadores fazerem distinção entre os dados advindos do olhar do observador e os sentidos do objeto de análise. E mesmo que esses elementos por vezes se entrecruzem, nesta pesquisa:

- a) Os/as artistas identificados nos *corpora* são, de maneira geral, responsáveis pela autodenominação das relações que estabeleciam entre os integrantes e com outros coletivos – a despeito de, entre 1960 e 1999, esses/as artistas estudarem (ou não) as nuances teóricas que envolviam o campo teatral e as definições dos respectivos nomes. Possivelmente, quando esses artistas se autodenominavam, estavam imbuídos por: laços de proximidades, interesses comuns para as criações e execuções teatrais, perspectivas de sobrevivência no mercado e/ou de identificação no coletivo social, aspirações de transformações individuais e até engajamentos para atividades públicas e/ou políticas e outros tantos desejos, interesses e intenções. Difícil saber quando esses elementos surgiam, terminavam e/ou se misturavam, criando novas terminologias que abarcassem

- os sentidos de cada integrante nos coletivos e/ou até mesmo para cada coletivo junto com os demais coletivos em rede e/ou espalhados pela cidade;
- b) Os/as jornalistas responsáveis pelas coberturas do teatro-DF e pelas escritas dos textos nos jornais (CB e JBr.) nem sempre estavam cientes das nuances teóricas que envolvem o tema “teatro de grupo”. Desse modo, por vezes, as semânticas utilizadas para identificar, apresentar e/ou analisar os coletivos recorriam aos sentidos expostos pelos próprios artistas, quando não aos consensos gerais dos termos e às lógicas discursivas que imperavam nos projetos editoriais das empresas e nas produções dos textos jornalísticos da época;
  - c) Os/as pesquisadores/as, autores/as dos resumos das notícias dos jornais que compõem os levantamentos CB e JBr. tinham por norte respeitar a exata grafia contida nos documentos originais e não estavam imbuídos do exercício de tentar classificar este ou aquele nome encontrado nos filtros e/ou nos vocabulários controlados que traduzissem ao menos parte das complexas significações teóricas expostas anteriormente pelos estudiosos do tema teatro de grupo.

Partir dessas considerações e lembrar que cabe ao pesquisador e/ou a quem escreve a história o exercício de classificação e de “questionamento às fontes para extrair um significado, retirando de sua linguagem os elementos capazes de representar determinado momento histórico” (SOSA, 2007, p. 16-19), favoreceu a opção por usar na pesquisa os termos *agrupamento*, *grupo*, *teatro de grupo*, *coletivo*, *clube dramático* etc. como sinônimos semânticos, deslocando os resultados alcançados das implicações teóricas levantadas por Trotta (1995/2011), Abreu (2008) e Carreira (2008).

Outro motivo para, neste exercício do Capítulo 3, seguir na escolha de manter a exata grafia encontrada nos jornais e nos resumos dos levantamentos (CB e JBr), apesar dos relevantes debates conceituais sobre teatro de grupo e/ou até dos possíveis reconhecimentos dos erros de digitação, foi inspirado na experiência de Penna-Franca (2016, p. 26), pesquisadora dos grupos amadores do Rio de Janeiro que assim também procedeu diante de significativo número de fontes, para evitar possível confusão na identificação dos clubes dramáticos e para “facilitar as buscas de outros pesquisadores nos centros de pesquisa e guarda documental ou mesmo na própria internet.”

A escolha conceitual trouxe consequências metodológicas. De modo pragmático, ao não filtrar o conceito, aceitando a grafia de todos os textos dos *corpora*, a atenção precisou ser redobrada para rastrear da melhor maneira os nomes desses

grupos nos mais de 35 mil registros. Desde então, testes e mais testes de procedimentos foram realizados no conjunto documental, até construir as seguintes etapas:

- a) Rever as constituições das planilhas de Excel com os conteúdos dos levantamentos CB e JBr – Figura 7, Capítulo 2, Etapa 3 da metodologia;
- b) Rer os 7.823 registros do CB e os 27.641 do JBr., concentrando atenção em duas colunas das tabelas dos levantamentos, no caso, a coluna “título” e a coluna “resumo do texto”;
- c) Identificar nessas duas colunas das tabelas dos *corpora* os nomes do teatro de grupo nas notícias, coletando a exata grafia contida nos textos;
- d) Transferir os dados encontrados para outra tabela de Excel;
- e) Seguir a organização dessa nova tabela de Excel,<sup>71</sup> que, ao separar as informações recolhidas pelas fontes CB e JBr., está composta pelas seguintes colunas:

- Coluna 1: *Ano de publicação*: indica o ano de publicação da notícia, exposto em ordem cronológica crescente de 1960 a 1999 – lembrar que a publicação do CB começa em 21 de abril de 1960 e a do JBr. em 10 de dezembro de 1972 (*Tabela 2*);

— Coluna 2: *Nome do teatro de grupo*: sinaliza a exata grafia encontrada nos resumos das notícias (mesmo quando possivelmente escritas erradas no documento original);

— Coluna 3: *Quantidade de vezes citadas*: mostra aproximadamente quantas vezes aquele nome de coletivo foi citado nos textos jornalísticos naquele ano de observação da publicação. A quantidade exposta nessa coluna raramente é exata, porque as grafias dos nomes não são padronizadas e estão apresentadas de modos diversos nos textos investigados. De qualquer forma, embora jamais tenha sido foco da pesquisa quantificar para propor valores de hierarquia, o exercício de perceber a repetição dos nomes aconteceu com a facilidade de aplicar fórmulas derivadas do próprio software do Excel. Essas fórmulas mudavam de composição segundo as grafias e/ou expressões buscadas, sofrendo constantes ajustes para diminuir

---

<sup>71</sup> As tabelas exigiram paciência com o volume de dados (35.464 registros/soma CB e JBr.) e habilidade com o *software* Excel. Os resultados finais podem ser consultados nos apêndices. Foram manipuladas graças à inteligência de Adriano Yukiti Frabetti Yamaoka, que, ao longo de 60 dias, mergulhou nessa atividade de modo ágil e criativo, ajustando os dados e refinando as possibilidades com destrezas e soluções que, sozinha, jamais eu teria.

a probabilidade de duplicação de ocorrências e para aproximar os resultados da lógica discursiva percebida nos conjuntos documentais. Esse dado surgiu como um bônus inesperado e fruto das facilidades tecnológicas trazidas nos próprios levantados do CB e JBr (por estarem originalmente em tabelas de Excel) e no instrumento de coleta de dados (tabela criada nesse mesmo software).

## 3.2 Teatro de grupo no DF – em nomes

### 3.2.1 *Década de 1960*

Ao folhear as páginas amareladas do CB<sup>72</sup> na busca por notícias sobre a movimentação teatral no DF, encontramos, logo nos primeiros textos, narrativas com personagens oriundos de várias partes do Brasil – nem poderia ser diferente diante do contexto de nascimento da cidade. O dia 24 de abril de 1960, por exemplo, traz a primeira matéria sobre teatro, contando a clássica história dos feitos de lançamento da capital da República e, em clima de exaltação à programação oficial, a afirmação de que o primeiro ato cênico no solo da cidade foi a apresentação de *Alegoria das Três Capitais*, escrita por José Montello. Esse texto (CB: 24/04/1960) informa que a peça foi realizada ao ar livre, na noite de 23 de abril, na parte alta do prédio do Congresso, sob direção de Chianca de Garcia,<sup>73</sup> que teria consagrado mais um dos seus grandes espetáculos e tocado na ocasião músicas de Villa Lobos e Hekel Tavares.

---

<sup>72</sup> Lembrando que o CB começou a circular em 21 de abril de 1960, dia da inauguração de Brasília/DF.

<sup>73</sup> “Hoje praticamente ignorado na historiografia da cultura brasileira e portuguesa, Eduardo Chianca de Garcia (1898-1983) foi, além de cineasta de renome, também um prolífico diretor de grandes espetáculos de revista e pioneiro da TV no Brasil. Chianca fundara em 1928 a importante revista *Imagem*. [...] Mais tarde, dirige *O trevo de quatro folhas* (1936), com a estreia de Procópio Ferreira no cinema [...]. Convidado pelo empresário teatral José Loureiro, partiu para o Brasil em junho de 1939, com a intenção de passar 15 dias, mas acabaria por permanecer por mais de 40 anos, sem nunca ter voltado à terra natal [Portugal]. Consta que o show *Essa nega fulô*, baseado no poema de Jorge de Lima (com Fernanda Montenegro e Dalva de Oliveira), foi apresentado mais de mil vezes. Entrou para a TV Tupi já em 1951, onde dirigiu, além de revistas, programas de teleteatro, como *O cordão*, de Artur Azevedo, e *Antígona*, de Sófocles (1952, ambos com Fernanda Montenegro). [...] Na celebração do IV Centenário de Salvador, em abril de 1949, produziu um grandioso desfile histórico retratando a história da cidade, com 1.200 atores amadores nos papéis de figuras como Manuel da Nóbrega, Padre Antônio Vieira e Castro Alves. Em 1960, Chianca produz, para o Festival Rio, o que se considerou o maior espetáculo teatral da história nacional até então, com 1.800 artistas no palco ocupando um terço do Maracanãzinho. Mais tarde viria a ocupar o cargo de diretor da Sociedade Brasileira de Autores (SBAT) e redator de sua revista” (BRAGA-PINTO, 2018, p. 267).

Há quem critique o fato de esse evento noticiado pelo jornal ser considerado marco inicial da caminhada do teatro-DF por desconsiderar as atividades realizadas antes da inauguração de Brasília. Duarte (1983), por exemplo, é uma dessas críticas e, em sua obra, o começo do teatro na cidade aparece com a peça *O mal-entendido*, de Albert Camus, em 1959, interpretada por universitários da Escola de Arte Dramática da USP, sob a direção de Alfredo Mesquita.<sup>74</sup> Outro crítico dessa vertente difundida pelo CB, Carvalho (2004), aponta, nos relatos da época da construção da capital, histórias sobre o quanto

[...] era grande o número de nordestinos e nortistas que migraram para a consolidação da nova capital. Migrantes que trouxeram a sua bagagem cultural com diversas manifestações de cultura popular do norte e nordeste, incluindo o teatro de bonecos. O diretor Mangueira Diniz cita as histórias que seu pai contava sobre a construção de Brasília, relatando que esses nordestinos faziam apresentações de teatro de bonecos nas carrocerias dos caminhões durante os intervalos de almoço e também em seus horários de folga. Além de Diniz, o ator e diretor Nivaldo Ramos também cita relatos sobre essas apresentações de teatro de bonecos. Essas apresentações aconteceram durante a construção de Brasília a partir do ano de 1956. (CARVALHO, 2004, p. 25)

A partir das narrativas do CB (1960), Duarte (1983) e Carvalho (2004), as evidências sugerem que, tendo ou não a referência da data de inauguração de Brasília, os primeiros passos da trajetória cênica-DF são permeados por experiências coletivas com artistas e iniciantes vindos de fora do DF. São passos trilhados por personagens plurais, atravessados e constituídos por músicas, poesias, bonecos e várias outras linguagens e influências decorrentes do intenso fluxo migratório para o Centro-Sul do Brasil<sup>75</sup> entre os anos 1950 e 1960 – com destaque para as pessoas da região Nordeste,

---

<sup>74</sup> Sobre Alfredo Mesquita, contemporâneo e parceiro de Décio de Almeida Prado, vale informar que foi protagonista na criação do grupo Teatro Experimental (SP) e, em 1948 (mesmo ano de surgimento do TBC), da Escola de Arte Dramática que visava “formar atores e técnicos necessários para a completa transformação do cenário teatral brasileiro. Este período marca a profissionalização do teatro nacional, fortalecendo ao menos como ideia a atividade teatral como arte e profissão. A disciplina na instituição criada por Mesquita, apesar de aberta ao riso, não é pouco exigente. A escola que, em princípio, não tem regras impressas vê o regulamento surgir na prática, a partir da relação entre direção, secretaria, alunos e professores. [...] Mesquita procura somar as qualidades amadoras às profissionais na EAD, num misto de vocação pela tarefa e gosto pela obra bem acabada” (SANTANA, 2009, p. 39).

<sup>75</sup> Luyten (1981, p. 24-25) atribui à construção de estradas o *boom* industrial do eixo Rio-São Paulo e a grande demanda de mão de obra na construção de Brasília como os principais fatores que impulsionaram a migração para o Centro-Sul do Brasil.

que muito participaram da construção de Brasília, de 1956 a 1960, trazendo consigo a literatura de cordel<sup>76</sup> para a cidade (BARROSO, 2015).

Embora essas possibilidades de origens façam parte das histórias contadas sobre o teatro-DF, elas não são escopo desta tese ancorada nos *corpora* CB e JBr.<sup>77</sup> e guiada por diferente questão. Por isso, ao seguir o exercício de leitura das páginas do CB, vemos que as narrativas sobre teatro iniciadas em abril de 1960, com a inauguração de Brasília, só retornam a aparecer no jornal em julho desse mesmo ano, anunciando que a cidade recebia a presença do teatrólogo Geysa Gonzaga de Bôscoli (CB: 02/07/1960) e as atividades de artistas e de iniciantes envolvidos com o III Festival de Teatro dos Estudantes (CB: 12, 15 e 22/07/1960), evento que, pelas matérias propagadas, incluía solenidade de abertura, no Palácio do Planalto; palestra de Paschoal Carlos Magno,<sup>78</sup> no auditório da Rádio Nacional; e apresentações de centenas de estudantes vindos de outros estados no auditório da Escola Parque, na entrequadra 307/308, da Asa Sul.

Apesar de as atividades realizadas por coletivos teatrais serem predominantes nos relatos dos *corpora*, elas não são exclusivas. Ao manter olhar atento para os personagens das notícias desses jornais, encontramos dois únicos episódios registrados no CB, de 1960, com ações realizadas por indivíduos que viviam na cidade: o primeiro, publicado em 26 de agosto, traz a professora de história Leda Naud dirigindo sete alunos, com 11 anos de idade, da primeira série ‘A’ da Escola Média, com foco em apresentar a peça de fantoches *Vida e Morte das Missões dos Sete Povos*, escrita pelo estudante Pedro Augusto Nardelli. O segundo texto, de 12 de outubro de 1960, anuncia a estreia de um programa dedicado ao teatro infantil, realizado no auditório da TV Brasília, sob direção de Sylvia Orthof e Golda Oliveira, tendo a peça *Chapeuzinho Vermelho* na abertura.

---

<sup>76</sup> Sobre a história do cordel no Distrito Federal, conferir Barroso (2006).

<sup>77</sup> Vale lembrar que o JBr. começou a circular no DF em 10 de dezembro de 1972. Assim, as leituras sobre a década de 1960 ocorrem no material produzido pelo CB.

<sup>78</sup> É preciso enfatizar a importância desse nome para a história do teatro brasileiro, em especial pelas atividades relacionadas ao Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e às causas defendidas pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Graças a essa aproximação com a juventude, Paschoal Carlos Magno ocupou o cargo de oficial de gabinete da Presidência da República do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), esteve à frente do Conselho Nacional de Cultura e depois, em fevereiro de 1962, foi nomeado secretário-geral pelo presidente João Goulart. Sem deixar de mencionar que nessa época, ainda segundo os estudos de Fontana (2016), “Paschoal concretizou alguns de seus mais famosos empreendimentos: a Caravana da Cultura e as duas edições do Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Todas as iniciativas de Paschoal em prol da cultura nacional e do teatro foram realizadas em alternância com seus compromissos como diplomata. Nesse campo, vale destacar que ele serviu, em diferentes momentos, na Inglaterra, na Grécia e na Itália” (FONTANA, 2016, p. 24).

Nessas duas matérias (CB: 26/08/1960; CB: 12/10/1960), as primeiras experiências do teatro no DF, após a inauguração e realizadas por habitantes da cidade, revelam-se ao redor do teatro de boneco,<sup>79</sup> do teatro infantil<sup>80</sup> e sob liderança de mulheres: Leda Naud, Sylvia Orthof e Golda Oliveira. E, apesar de os recortes da pesquisa não abarcarem as implicações teóricas dessas categorias teatrais e/ou desvelarem os personagens individuais envolvidos nas histórias cênicas da cidade, chamou atenção o protagonismo das mulheres nessas duas narrativas jornalísticas, embora o fato em si não surpreenda, tendo em vista que

[...] mulheres, nas salas de aulas brasileiras e nos outros espaços sociais, viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder. Pensá-las apenas como subjugadas talvez empobreça demasiadamente sua história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais se pretendeu silenciá-las e submetê-las, elas também foram capazes de engendrar discursos discordantes, construir resistências, subverter comportamentos. Construir história *às avessas*, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada. (LOURO, 2002, p. 478-479 – destaque da autora).

---

<sup>79</sup> O texto jornalístico não está embasado por debates acadêmicos, mas é importante ressaltar que o termo “teatro” de bonecos traz em si “[...] diferentes técnicas de trabalho com bonecos, como marionetes, fantoches, bonecos de dedos, bonecos de luva etc. [Enquanto] Mamulengo é um teatro de bonecos que apresenta características específicas, não apenas nas técnicas de confecção e manipulação dos bonecos, mas também na estrutura dramática, ou seja, na trama, nos personagens, no espaço cênico, entre outros” (BROCHADO, 2001, p. 2). Ainda nesse assunto, para interessados, vale o alerta de Ribeiro (2016) ao explicar que diversos são os critérios para se classificar as produções como pertencentes ou não ao mundo do teatro de boneco ou do mamulengo. As exigências perpassam relações entre mestres e mamulengueiros, convivência familiar ou comunitária, transmissão oral, observação direta, repertório (espetáculos) com inspiração direta ou indireta no mamulengo e muitos outros. Quando essas experiências, critérios e conceitos se voltam para as práticas realizadas no território do DF, os debates ficam ainda mais delicados, tendo em vista as tradições oficiais reconhecidas por Iphan, órgãos e associações oriundas de alguns Estados do Nordeste brasileiro (RIBEIRO, 2016, p. 87-88).

<sup>80</sup> Embora os jornais não precisem embasar suas classificações, é importante compreender que “o teatro infantil como fato cultural surgiu interligado a um tipo de consciência sobre a infância associada à Primeira Modernidade. Nos fatores institucionalizadores da cultura infantil, percebe-se uma relação com os principais fenômenos que favoreceram seu surgimento no final do século XIX. Sob essa visão, pretendia-se colocar as crianças em parâmetros culturais diferentes dos adultos. Tanto o teatro quanto a escola começam a participar das instâncias de socialização da infância. A aparição de uma literatura para crianças como um desses fenômenos que deram lugar ao teatro infantil é resultado da formação de um conjunto de saberes sobre elas desenvolvido amplamente nessa época” (LEYVA, 2014, p. 28). Ainda nesse assunto, aos interessados, vale informar que outros aspectos incidem no conceito de teatro infantil: a criança como principal receptor do fato teatral; o adulto como principal produtor da realização cênica; as linguagens artísticas concebidas a partir de uma enunciação que dialoga com as crianças; a família como centro de proteção da criança e mediação com a arte teatral; o teatro como espaço de socialização do universo infantil (SARMENTO, 2002, p. 10-15).

Louro (2002) não nega as diferenças e as tensões existentes entre os papéis sociais e os gêneros dos sujeitos viventes nas teias da cultura brasileira. Ela, ao não idealizar sobre essas presenças, valoriza a inteligência das mulheres, que não deixavam de circular no cotidiano e nas tramas históricas. Essa perspectiva nos convida ao exercício de reler os processos, sem homogeneizar os sentidos dessas presenças nos espaços públicos, os quais, muitas vezes, em análises que buscam fortalecer as lutas feministas, acabam deixando na superfície os valores importantes que envolvem a ocupação diária. Nessa lógica, não há surpresa em identificar a presença das mulheres nas históricas do teatro-DF. Existe, sim, destaque ao fato de elas serem reconhecidas como protagonistas nas narrativas jornalísticas.

O protagonismo das mulheres nas narrativas jornalísticas, mesmo não sendo foco da busca, conduziu reflexões e trouxe dados relevantes dos 281 registros publicados no CB entre 1960 e 1969: dezesseis nomes de mulheres foram identificados nas narrativas sobre saberes e fazeres teatrais da cidade – em 1960, Leda Naud, Sylvia Orthof e Golda Oliveira; em 1963, Ana Maria Machado e Ianka Rudska; em 1965, Ivany Ehrhardt; em 1966, Natália Timberg e Françoise Fourton; em 1967, Nadir A. Gonçalves e Dulcina de Moraes; em 1968, Irene Carvalho, Cordélia Silveira, Gina dos Anjos, Yvone Storni, Lucia Toller e Maria Lúcia Godoy; em 1969, novamente Dulcina de Moraes.

Desses nomes de mulheres citados, o de Sylvia Orthof<sup>81</sup> se destaca nas notícias do CB (1960-1969). Ela, escritora de peças e de obras literárias infantis – área em que

---

<sup>81</sup> Não encontrei obras específicas com a biografia de Sylvia Orthof (a grafia do nome aparece de diversas maneiras nos documentos, ora com “i” no nome, noutra com um único “f” no sobrenome e outras tantas possíveis combinações), mas um texto de Celso Cisto consegue resumir parte da trajetória dessa mulher tão importante para as memórias e as histórias do teatro-DF: “Sylvia Orthof, filha de judeus austríacos, nasceu no Hospital dos Estrangeiros, no Rio de Janeiro, em 3 de setembro de 1932. [...] Foi filha única, numa família de imigrantes pobres que recebia seus avós e tios, chegados da Áustria em guerra. [...] Na adolescência, conheceu o Teatro do Estudante, de Paschoal Carlos Magno. [...] Aos dezoito anos, foi estudar teatro em Paris, onde estreitou os laços com a única irmã da sua avó Trude, a famosa Tia Hedy, que havia fugido para a França durante a guerra. Um ano depois, voltou ao Brasil e trabalhou como atriz no Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), em São Paulo, e no Rio com os grandes nomes do teatro e da TV, como Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ziembisnky, Sérgio Britto, Cleyde Yáconis, Sérgio Cardoso, entre outros. Aos 25 anos, casou-se com Sávio Pereira Lima. Era médico amigo de artistas. Depois de casada, foi morar numa aldeia de pescadores, em Marobá, hoje Nova Viçosa, no sul da Bahia, onde viveu seu primeiro ano de casada e teve sua primeira filha, Cláudia Orthof. Dois anos depois, foi morar em Petrópolis, onde nasceu Geraldo (o Ge Orthof, hoje ilustrador). [...] Em 1959, Juscelino anunciava a construção de Brasília e a mudança da capital. O espírito aventureiro fez com que Sylvia e Sávio, seu esposo, se mudassem para lá, no início de 60, onde viveriam a vida dos candangos pioneiros de Brasília. Lá nasceu Pedro, seu novo filho. Seu marido foi médico pediatra da Câmara dos Deputados e secretário de Saúde do Distrito Federal. Sylvia, agora com 32 anos, tem três filhos, dois enteados, um marido respeitado profissionalmente e uma enorme insatisfação profissional. Começou a usar sua criatividade na TV Brasília, com um programa infantil de

é reconhecida por sua ampla produção e criatividade –, é protagonista de variadas cenas do enredo teatro-DF. Araújo (2012, p. 57), em seus estudos sobre o teatro de Brasília, a considera “mestra, fundadora e inventora para o teatro brasiliense”. Nas narrativas do CB dessa época, percebemos que Sylvia Orthof criou, junto com Golda de Oliveira, o primeiro coletivo cênico da cidade, Teatro Infantil da TV Brasília, e, em 1961, criou outro, Teatro Popular de Brasília, para apresentar *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, na inauguração do Teatro Nacional (CB: 19/04/1961) – fato que não aconteceu devido aos atrasos da construção do local. Dirigiu, além dessa, várias outras peças na cidade, com destaque para *Os sinos de natal* (CB: 07/11/1965) e *As caravelas*, do Grupo Tema, Teatro de Máscara (CB: 13/07/1966). Recebeu matéria exclusiva em agosto de 1967 (CB: 11/08/1967), enquanto se destacava com *Cristo versus Bomba* (CB: 15 e 17/12/1967), peça alvo de significativas coberturas que indicavam circulação no DF, participação em festivais do RJ e até competição no Festival Mundial de Teatro de Nancy (CB: 09/01/1969). Importante informar que aprofundado e cuidadoso estudo sobre os textos *Cristo versus Bomba* e *As caravelas* foi realizado em tese de doutorado de Carlos Mateus da Costa Castello Branco, em 2016. Segundo o autor,

[...] em um primeiro momento, a pesquisa junto à SBAT [Sociedade Brasileira de Autores e Artistas de Teatro] não acusou a existência dos textos, mas por insistência os textos acabaram sendo encontrados e possibilitaram redimensionar a importância da dramaturgia para o teatro de Brasília. (BRANCO, 2016, p. 54)

---

fantoches, o Teatro do Candanguinho. Contava histórias na Rádio MEC, era júri do concurso de Miss Brasília e desenhava fantasias para o cabeleireiro Augusto, nos bailes carnavalescos. [...] Foi professora na UnB, sem nunca ter sido universitária, e criou um grupo de teatro amador com operários, no Sesi, onde encenou *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, numa montagem com atores operários que entusiasmou Paulo Autran, que viajava com a mesma peça numa turnê nacional. No país, o regime militar fez com que a censura dificultasse o trabalho de Sylvia Orthof. A pressão aumentava e, em 1966, aos 34 anos, ela fugiu para Paris com a sua avó Trude. Seus filhos Geraldo e Cláudia ficaram com uma tia. Pedro, então com dois anos, e Sávio ficaram em Brasília. Depois de quatro meses, voltaram à vida familiar em Brasília e prosperaram junto com a Corrente pra frente, Brasil; mudaram para uma casa no Lago, mas o cerceamento da liberdade, o cerco militar, a censura e a tortura não deixavam a família ser feliz. Mais tempos duros vieram. Sávio, esposo de Sylvia, descobriu que estava com câncer. [...] Sylvia ficou viúva aos quarenta anos. Voltou a Petrópolis e reencontrou o seu amigo Tato, então viúvo, e com ele se casou. Começou aí a segunda etapa da vida de Sylvia. Recém-casada com Tato, voltou ao Rio e retomou sua vida profissional. Escreveu e dirigiu, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio, a premiada peça infantil *A Viagem do Barquinho*, em que toda a família trabalhava. Do teatro passou à literatura infantil e começou a sua carreira de sucesso como escritora. O casamento com Sylvia fez com que Tato, aposentado como arquiteto, e também ele um artista, retomasse a pintura e o desenho, passando a ilustrador da maioria de seus livros. Alguns foram ilustrados por ela própria, outros por seu filho Gê Orthof e outros por vários desenhistas. [...] Em 1996, descobriu o câncer que a levou. Ainda viveu um ano e meio, e nesse tempo escreveu vários livros, enfrentando a quimioterapia, os exames, duas cirurgias e três internações hospitalares. Faleceu no dia 24 de julho de 1997 (CISTO, *on-line*, acesso em: 20 jan. 2020).

Branco (2016), apesar das dificuldades de encontrar os textos dramaturgicos dos anos 1960 e 1970, consegue analisar não só esses dois títulos referentes ao trabalho de Orthof, mas também quatro outros, produzindo importante conteúdo para as histórias do teatro-DF: *Um uísque para o rei Saul*: uma voz metafórica, monólogo de César Vieira interpretado por Glauce Rocha, sob direção de B. de Paiva; *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco*, de Luís Gutemberg; *Capital da esperança*, na direção geral de Humberto Pedrancini e criação coletiva do Grupo Carroça; e *O quarto*, de Dácio Lima.

Orthof também dirigiu e apresentou *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado (CB: 2 e 15/11/1969), ministrou cursos e criou peças com trabalhadores da cidade no Teatro Oficina Sesi, em Taguatinga (CB: 09/11/1969; 02/12/1969), onde usou textos de Manuel Bandeira, Fernando Pessoa e Camões. Ao longo dos dez anos dessas publicações do CB, o dinamismo de Orthof mostrou-se elemento marcante de sua trajetória, tendo, inclusive, como conclusão de observação dos anos 1960 o anúncio de que a peça de Sylvia Orthof, traduzida para o francês por Ivone Jean, estava estreando em Paris, via Companhia do Teatro Universitário, dirigida por Lowis Perinetti (CB: 11/12/1969). Aliás, esse comportamento atuante de Orthof não passa despercebido pelos órgãos de controle da época:

O Clima no Planalto não estava nada ameno; Sylvia passou a ser visada, por algumas vezes chegou a ser seguida por carros suspeitos e logo estaria incluída entre os praticantes do teatro de protesto. Resultado: o SNI, Serviço Nacional de Informações, cuja ideologia da censura foi se sofisticando em tudo, proibiu a viagem do grupo do Sesi para apresentar o espetáculo [*Cristo versus Bomba*] fora de Brasília. (ARAÚJO, 2012, p. 61)

Parte dessas consequências da movimentação de Orthof, conforme explica Araújo (2012), expressa os debates políticos e artísticos daquele momento,<sup>82</sup> em que

---

<sup>82</sup> Num breve resumo, o serviço censório aplicou tanto a censura moral, como fazia desde os anos 1940, ou até mesmo desde os tempos do Império, e foi além, transformando a censura política, de uso eventual, numa prática sistemática. Além disso, companhias teatrais de expressão nacional como o Grupo Opinião, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) encerraram suas atividades na virada da década de 1960 para 1970. Não havia como ser diferente, os problemas com a censura, a escassez de recursos, a refração do público, a repetição do repertório e também a má distribuição das companhias teatrais exerceram forte impacto no teatro como um todo (GARCIA, SOUZA, 2019, p. 175).

[...] as experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos – que sofreram um violento revés com o golpe militar e, em particular, após ser decretado o AI-5, em 1968. A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e o regime político, presentes em algumas expressões que dizem dessa agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”. [...] Para além dos circuitos tradicionais [também importante mencionar que] a tomada de posição é o que aproxima trajetórias tão diferenciadas como as de Plínio Marcos, João das Neves, Ferreira Gullar e Dias Gomes, que se notabilizaram pela militância política e pela crítica social. No Brasil pós-64, uma nova forma de pensar a arte era elaborada por grupos teatrais da periferia e por intelectuais e artistas que viraram as costas para os apelos da indústria cultural. (PARANHOS, 2017, p. 197-199)

A contextualização de Paranhos (2017) soma-se aos ensinamentos de Santana (2009), ao contar que,

[...] no final dos anos 1950 e início dos 1960, a euforia nacionalista desencadeada pelo governo de Juscelino Kubitschek amplia a mobilização para o debate dos problemas brasileiros. Estudantes, intelectuais e setores da classe média reivindicam melhores condições de vida para o povo e maior participação política nos destinos do país. O caminho aberto pela dramaturgia proposta por *Black-tie* corresponde a esse desejo de pensar o Brasil aliando desenvolvimento a nacionalismo. [...] todo este clima que se respirava na época tornou vulnerável o caráter cosmopolita e alienado dos problemas políticos e sociais que o teatro insistia em cultivar (MICHALSKI, 1985, p. 13). É a partir destes anos que, graças também à ampliação das redes de comunicação e transporte, no Brasil repercutem mais sincronicamente as idéias que atravessam os centros culturais europeus e americanos. Caso da criação coletiva que, durante a década de 1960, permite a grupos de jovens atores questionarem a perspectiva centralizada do encenador moderno, distribuindo tarefas e propondo uma concepção grupal do espetáculo. Tais influências chegam ao Brasil, sobretudo a partir do trabalho do americano Living Theatre e do francês Théâtre du Soleil. (SANTANA, 2009, p. 41)

Nesse cenário nacional traçado por Paranhos (2017) e Santana (2009) e na intenção de promover justiça, é necessário registrar que os indivíduos com nomes masculinos também promoveram feitos no enredo teatro-DF, sendo possível mencionar 15, nessas mesmas 281 matérias do CB (1960-1969): em 1962, Dirceu de Mattos; em 1967, Alencar, Eudaro, Clovis, Getúlio Alho, Donato Donati; em 1968, Carlos Petrovitch (oficializando a criação do grupo de teatro na UnB que aparentemente

circulava em formação no campus desde 64-65), Jonio Mello, Toni Vieira, Amaury Canuto, Antonio do Cabo, Affonso TEB e Sergio Netto e em 1969, Ronal Salvador Ferraz e Álvaro Heleno (destacado como possível dramaturgo da cidade).

Após essas curvas de observações e retornando ao foco do capítulo, mesmo com as colaborações das 16 mulheres e dos 15 homens mencionados, as realizações dos 23 coletivos teatrais identificados na década de 1960 receberam mais destaques da cobertura jornalística do CB desse período. Os nomes de cada um deles podem ser visualizados na Lista 1:

### **Lista 1 – Nome dos grupos no DF (CB, 1960-1969)**

- 1 Cia de Teatro Dirceu Matos
- 2 Cia Abner de Teatro
- 3 Circo Produções Teatrais
- 4 Clube de Teatro de Brasília (UnB)
- 5 Conjunto Teatral Artístico de Brasília
- 6 Grupo Brejo Studium
- 7 Grupo CEMAB (Centro de Ensino Ave Branca/Ronal Salvador Ferraz)
- 8 Grupo de Artistas Unidos de Brasília
- 9 Grupo de Teatro da UnB
- 10 Grupo de Teatro Máscara
- 11 Grupo do Elefante Branco – Clube Teatro Millôr Fernandes
- 12 Grupo Juventude e Arte (Álvaro Heleno)
- 13 Grupo Mensagem
- 14 Grupo TEMA (CIEM/ Centro Integrado de Educação Média, fim em 1967)
- 15 Teatro de Fantoche (Profa Leda Naud – Escola)
- 16 Teatro do Operário (SESI)
- 17 Teatro dos Vizinhos
- 18 Teatro Estudante de Brasília
- 19 Teatro Infantil da TV Brasília (Sylvia Ortof e Golda Oliveira)
- 20 Teatro Permanente de Comédia
- 21 Teatro Popular de Brasília (Sylvia Ortof)
- 22 TEB – Teatro Espírita de Brasília (Irene Carvalho)

## 23 TUB – Teatro Universitário de Brasília (Carlos Petrovitch)

Fonte: Dados e listagem por E.Carrijo, 2019.

Os 23 coletivos e os demais artistas individuais citados viviam os tempos dos conturbados processos políticos do Brasil. Eles faziam parte não só do projeto Brasília com o Plano de Metas<sup>83</sup> do presidente JK, sonhos de criações modernistas dos artistas, sagas migratórias para o Centro-Sul do país e buscas desenvolvimentistas dos setores industriais, mas eram também parte de uma década que trouxe em seus dias, entre 1961 e 1964, Jânio Quadros e João Goulart para presidente e vice-presidente da República, respectivamente, seguidos pelo Golpe Militar, com a destituição de Goulart,<sup>84</sup> as criações e implementações dos Atos Institucionais (AI-2 em 1964 e AI-5 em 1968) e todas as demais duras ações impostas pelas censuras aos campos da cultura e das artes.

Exatamente por esses elementos da época é que chama atenção a existência de grupos teatrais circulando pelo DF e, mais que isso, estarem se multiplicando em pleno tempo duro de repressão. Em comparação com as realidades de outras unidades federativas, essas duas dezenas podem ser consideradas de pouca quantidade, mas, no contexto do DF, elas surpreendem pela existência. Em especial, se observarmos a lista na perspectiva cronológica, veremos crescente aparição de personagens (conferir nos apêndices), numa capital que oferecia luz da ribalta para o palco de pós-golpe de 1964 e do AI-5 a partir de 1968. Aumentar a quantidade de grupos teatrais circulando nesses cenários é feito digno de atenção num enredo.

Um balanço feito pelo CB, indicando os nomes dos grupos que se apresentavam em 1969, consubstancia a importância discutida acima e traz à tona um jornalista (sem

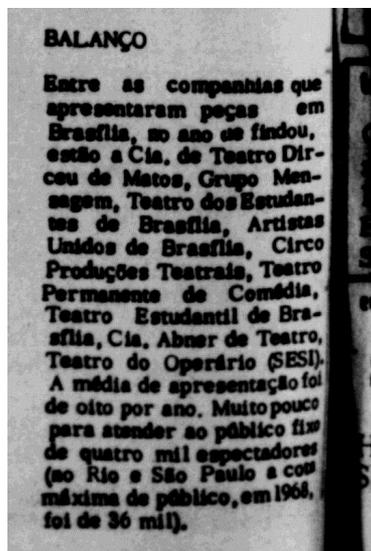
---

<sup>83</sup> 50 anos em 5: o Plano de Metas – “Programa de governo [de JK] – 50 anos de progresso em 5 anos de realizações, com pleno respeito às instituições democráticas. Esse ideal desenvolvimentista foi consolidado num conjunto de 30 objetivos a serem alcançados em diversos setores da economia, que se tornou conhecido como Programa ou Plano de Metas. Na última hora, o plano incluiu mais uma meta, a 31ª, chamada de meta-síntese: a construção de Brasília e a transferência da capital federal, o grande desafio de JK. Não se pode dizer que essa fosse a primeira experiência de Juscelino de governar com base num plano de desenvolvimento. Guardadas as devidas proporções, como governador de Minas Gerais de 1951 a 1955, JK já tinha eleito o binômio energia e transportes como metas de desenvolvimento para a sua gestão” (SILVA, *on-line*, acesso em: 25 jan. 2020).

<sup>84</sup> “O golpe civil-militar ocorreu em 31 de março de 1964, quando as tropas mineiras do General Olímpio Mourão Filho, rumaram em sentido ao Rio de Janeiro. Sem possibilidades de reverter a situação e garantir a sua permanência no país, Jango refugiou-se no Uruguai. Em 9 de abril de 1964, foi decretado o primeiro Ato Institucional. A Ditadura Militar Brasileira caracterizou-se pela falta de democracia, suspensão de direitos constitucionais, censura, perseguição política e repressão aos que eram contra o regime” (BATISTA, 2017, p. 33).

nome) que reclamava da baixa frequência dos espetáculos em relação aos desejos do público da cidade, que, aparentemente, solicitava mais apresentações:

Figura 10 – Trecho do CB (08/01/1969, Cad. 2, p. 2). Título “Balançaço”



Texto contido na imagem:

“Balançaço – Entre as companhias que apresentaram peças em Brasília, no ano que findou, estão a Cia de Teatro Dirceu de Matos, Grupo Mensagem, Teatro dos Estudantes de Brasília, Artistas Unidos de Brasília, Circo Produções, Teatro Permanente de Comédia, Teatro Estudantil de Brasília, Cia Abner de Teatro, Teatro do Operário (Sesi). A média de apresentação foi de oito por ano. Muito pouco para atender ao público fixo de quatro mil espectadores (no Rio e São Paulo a [palavra ilegível – talvez seja *conta*] máxima de público, em 1968, foi de 36 mil.” (CB: 08/01/1969, Cad. 2, p. 2).

Fonte: Imagem E.Carrijo, reprodução de tela, via *site* da Hemeroteca Digital, acesso 30 dez. 2019.

O texto do CB, cobrando mais frequência dos espetáculos teatrais na cidade, omite as dificuldades de se realizarem essas atividades na cidade tanto pela falta de estrutura material quanto, principalmente, pelos limites impostos pelos militares. Difícil explicar essa crítica. Talvez tenha assim se posto porque, nesse período, começava a circular nos jornais impressos que os brasileiros viviam nas rebarbas da “ditabranda” (NAPOLITANO, 2014), termo espalhado pela grande imprensa sugerindo que o início real da ditadura teria sido em 1968, com implementação do AI-5, e não com o golpe de 1964.

Nessa lógica, os movimentos de cunho social e cultural estariam com margens livres de ação, sem motivos para deixar de expandir o número de frequência dos espetáculos teatrais, como é o caso específico dessa crítica e demanda retratada na matéria do CB. Entretanto, Napolitano (2014) explica que, a despeito desse discurso e embora em certas situações ainda existisse relativa liberdade, fato era que artistas engajados, professores comprometidos com causas sociais, alguns políticos, jornalistas e vários profissionais defensores de ideias progressistas e/ou assumidamente propagadores das pautas com ideologia de esquerda eram perseguidos, presos, cassados, torturados, quando não mortos (NAPOLITANO, 2014). Parte dessa situação de relativa liberdade do período, exposta nas reflexões de Napolitano (2014), talvez

possa ser percebida na área da música, a qual, em Brasília, segundo Ferreira (2015), estava cheia de energia juvenil e em movimento:

A música brasileira na década de 1960 do século XX, quando Brasília foi inaugurada, mudava em alta velocidade, recém-saída da bossa nova e recebendo as influências da jovem-guarda, do tropicalismo e da onda crescente do rock internacional. Enquanto Brasília forneceu gerações e gerações de artistas para o cenário nacional, desenvolveu-se na cidade uma produção criada pelos próprios artistas. É essa a história que está por ser escrita. (FERREIRA, 2015, p. 211)

Nesse contexto apresentado por Napolitano (2014), Ferreira (2015) e outros, as trajetórias teatrais do corpo estudantil secundarista do DF e do ambiente universitário do *campus* UnB, na Asa Norte de Brasília, também se tornaram dignas de destaques na cobertura do CB. Respectivamente, quanto ao ambiente dos secundaristas – em 2020, considerados oriundos do Ensino Médio –, temos Taguatinga/DF, em 1966, com o grupo CEMAB, do Centro de Ensino Ave Branca, sob direção de Ronal Salvador Ferraz, e, no Plano Piloto, o Grupo TEMA, do CIEM, Centro Integrado de Educação Média; no ano seguinte, em 1967, também no Plano Piloto, surge no jornal o Clube Teatro Millôr Fernandes, no CEEB, Centro Educacional Elefante Branco.

Quanto ao espaço universitário, tendo em vista que a UnB foi criada em 1962 e brutalmente invadida pelos militares em 1964, impressiona que logo em 1967 e 1968, mesmo sem a criação do curso de Artes Cênicas, existam dois nomes de grupos em seu interior: Clube de Teatro de Brasília (UnB) e TUB – Teatro Universitário de Brasília, sob liderança de Carlos Petrovitch (CB: 21/03/1968). Em 1967, três matérias chamam atenção para o conteúdo e as condições de produções desse teatro universitário: estudantes apresentam, no Auditório Dois Candangos (localizado no *campus*), as peças *O mestre*, de Eugène Ionesco, dirigida por Alencar Guimarães Lima e Edura Austo de Souza, e *O vaso suspirado*, de Francisco Pereira Lima, dirigida por Clóvis Lerner (CB: 04/10/1967); a falta de recursos financeiros e estruturais da universidade e a persistência dos estudantes para, mesmo sem contar com departamento responsável, promover as artes cênicas na cidade ganham cobertura (CB: 10/10/1967), em especial quando os universitários uniram esforços com estudantes do Centro Educacional Elefante Branco (CB: 22/10/1967).

Nos anos seguintes, a situação material da UnB parece seguir sem melhoras, mas o TUB continua firme nas programações e nas ações que envolvem estudos e

seminários sobre dramaturgia (CB: 12, 18 e 21/06/1968); peças com criações próprias e adaptações de clássicos – como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (26/03/69); debates sobre o teatro moderno<sup>85</sup> (CB: 22/06/1968; CB: 19/04/1969) e até concurso para selecionar os melhores textos dramáticos que enfocassem o tema “a invasão da UnB e a universidade brasileira” (CB: 18/10/1968).

O ambiente universitário nacional não era diferente desse dinamismo apontado pelos estudantes da UnB, apesar dos estrangulamentos culturais e educacionais realizados pela ditadura militar que, iniciada no golpe de 1964, se alongou até 1985. Entre várias pessoas que se articulavam em meio às artes cênicas, alerta Paranhos (2017, p. 198) que merecem registro o “Teatro Universitário (TUCA/PUC-SP, TUSP/USP, TEMA/Teatro Mackenzie)” e inúmeros outros das regiões do Brasil, como “Dzi Corquettes (RJ), [...] Zabriskie (GO), Grita (CE), Imbuça (SE), Teatro Livre da Bahia (BA)” e outros.

Não é de estranhar que, em meio a essa movimentação nacional, a frequência dos grupos de fora do DF aumentasse na cidade, promovendo a circulação de espetáculos como *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1961); *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (1961); *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio (1961); e *Les fausesses confidences*, de Marivux, com Jean Louis Barroult (1961) – ator que estendeu temporada na cidade e fez palestra aos estudantes do Centro de Ensino Médio (CEM) (CB: 02/07/1961). Essa dinâmica da história do teatro-DF, com idas e vindas de personagens de fora, junto às propostas e produções

---

<sup>85</sup> Os constantes debates sobre teatro moderno ocorridos na UnB, nessa época, segundo mostram as matérias, podem estar atrelados ao contexto de criação de Brasília (com suas concepções e expressões de arte moderna) e ao viés desse modernismo no teatro a partir da encenação e, “assim como na Europa, o primeiro capítulo do moderno teatro brasileiro é, consideravelmente, escrito pelos artistas amadores. Tais grupos lutam contra as convenções de interpretação declamatória do teatro profissional, a hegemonia do astro e os limites técnicos para efetivação da unidade estilística da encenação. Mas assumimos aqui que o Brasil desenvolve efetivamente as ideias do teatro moderno só a partir da II Guerra Mundial, sobretudo devido às grandes mudanças socioeconômicas e à vinda em grande escala de encenadores e atores estrangeiros. [...] A idéia da encenação como arte autônoma, característica central da modernidade nos palcos, é sistematicamente trabalhada a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, em 1948 (PRADO, 2002; COSTA, 1998; SANTANA, 2009). [Nessa direção] parte da historiografia convencionada como marco do moderno teatro brasileiro a montagem de *Vestido de Noiva*, do grupo amador Os Comediantes, exibida em 28 de dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (MAGALDI, 1962). A montagem alcança expressiva repercussão devido à união de três motivos principais: encenação em moldes modernos com equilíbrio do conjunto de elementos cênicos, realizada pelo polonês Zbigniew Ziembinski; interpretação dos atores afinada com a proposta cênica; e texto de autor nacional, Nelson Rodrigues. Trazendo, então inovadoramente, uma linguagem cotidiana, o texto contrasta com o diálogo empostado prevalecendo na dramaturgia brasileira e constrói a ação num intrincado jogo entre três planos (realidade, memória e alucinação)” (SANTANA, 2009, p. 36-38).

dos artistas que habitavam a cidade, apresentando repertórios diversos estimulados por estados brasileiros e até diferentes países, ampliava as possibilidades de trocas entre todos e mostrava que o DF estava em sintonia com outras experiências vividas na América Latina. Segundo Mirza (2011), em seus estudos sobre movimentos cênicos, é exatamente nos anos 1960 que

[...] surgem e se consolidam importantes grupos teatrais como o Teatro Ensaio da Universidade do Chile (TEUCH), o Teatro Ensaio da Universidade Católica (TEUC), o ICTUS do Chile, A Candelária e Teatro Experimental de Cali (TEC), na Colômbia, Teatro de Arena e Teatro Oficina no Brasil, enquanto na Argentina se desenvolviam os grupos independentes como Teatro do Povo (fundado em 1930), Novo Teatro, o Instituto de Arte Moderna (IAM), a Organização Latino-americana de Teatro (OLAT), Fray Mocho, assim como o Teatro dos Independentes, entre muitos outros. [...] No Uruguai é a época do auge dos grupos independentes como Teatro do Povo, O Galpão, Teatro Circular, Clube de Teatro, A Máscara, ou de companhias como Teatro Universal, Teatro Um e Teatro da Cidade de Montevideo, além da Comédia Nacional. (MIRZA, 2011, p. 9 – tradução nossa)<sup>86</sup>

Mirza (2011) elucida e explica que as semelhanças desse período não abarcam só o fato de os grupos teatrais surgirem e se multiplicarem, pois também se afinam por meio da

[...] intensa atividade de experimentações e buscas, [que] incorporam a criação Coletiva de Boaventura, os modelos de atuações de Stanislavsky, o realismo épico de Brecht, assim como o Living Theatre e Peter Brook, alcançando sua maturidade nos anos sessenta, ao mesmo tempo que encontram nos festivais Manizales, A Havana e Nancy (França) um poderoso lugar de encontro e renovações de ideias. (MIRZA, 2011, p. 9 – tradução nossa)<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Texto original em Espanhol: “Es la época en que surgen y se consolidan importantes grupos teatrales como el Teatro Ensayo de la Universidad de Chile, (TEUCH), el Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC), el ICTUS de Chile, La Candelaria y Teatro Experimental de Cali (TEC), en Colombia, Teatro Arena y Teatro Oficina no Brasil, mientras que en Argentina se desarrollan los grupos de Teatro Independiente como Teatro del Pueblo (fundado em 1930), Nuevo Teatro, el Instituto de Arte Moderno (IAM), la Organización Latinoamericana de Teatro (OLAT), Fray Mocho, así como el Teatro de los Independientes, entre muchos otros. [...] En Uruguay es la época del auge de los grupos independientes como Teatro del Pueblo, El Galpón, Teatro Circular, Club de Teatro, La Máscara, o de compañías como Teatro Universal, Teatro Uno y Teatro de la Ciudad de Montevideo, además de la Comedia Nacional” (MIRZA, 2011, p. 9).

<sup>87</sup> Texto original: “Estos grupos, especialmente atentos a las particulares condiciones sociales que agitan al continente, despliegan una intensa actividad de experimentación y búsqueda, incorporan la creación Colectiva de Buenaventura, los modelos de actuación de Stanislavsky, el realismo épico de Brecht, así como el teatro del Living Theatre y Peter Brook, alcanzando su madurez en los años sesenta, al mismo tiempo que encuentran en los festivales de Manizales, La Habana y Nancy (Francia), un poderoso lugar de encuentro y renovación de ideas” (MIRZA, 2011, p. 9).

Em face dos contextos expostos por Mirza (2011), Duarte (1983), Carvalho (2004) e os textos das coberturas do CB (1960-1961), notamos que as perspectivas distintas sobre linguagens e trocas de experiências entre artistas, independentemente das datas oficiais e/ou das festividades de inauguração, são características evidentes e nos permitem inferir que as histórias das artes cênicas do e no DF tiveram, como ponto de partida, os mesmos aspectos da formação de Brasília: ações coletivas e diferenças culturais, sendo que, para Homi Bhabha (1998), as diferenças culturais estimulam a compreensão da cultura como processo complexo, cheio de significações, que reconhece, ao mesmo tempo, a existência de um outro e as relações não homogêneas derivadas desse encontro entre os considerados diferentes.

### **3.2.2 *Década de 1970***

A década de 1970 trouxe a lamentável realidade da ditadura que se espalhava por toda a América Latina, com jornalistas, artistas e intelectuais exilados devido às perseguições, prisões, torturas e mortes promovidas pelos militares. No Brasil, o período ditatorial durou 21 anos e contou com cinco sucessões presidenciais realizadas de maneiras indiretas: 1ª) general Humberto de Alencar Castelo Branco (1964/1967); 2ª) Artur da Costa e Silva (1967/1969); 3ª) Emílio Garrastazu Médici (1969/1974); 4ª) Ernesto Beckmann Geisel (1974/1979); e 5ª) João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979/1985).

Na então nova capital do Brasil, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro sofreu várias censuras, e o próprio cineasta da cidade, Vladimir Carvalho, teve, em 1971, a exibição de seu filme *O País de São Saruê* impedida, só retornando ao festival em 1979. O recurso das metáforas para driblar a censura e permitir a produção de filmes e dramaturgias teatrais passou a ser prática recorrente na área cultural, embora Khéde (1981) alerte que,

[...] em termos artísticos, especificamente, de linguagem, pode-se também refutar alguns argumentos em justificação da censura, surgidos no decorrer dos depoimentos: os de que, no período censório, a linguagem metafórica surge radiante, como forma de burlar o sistema. De fato, as metáforas, as alegorias, são altamente enriquecedoras quando traduzem a livre opção do autor. Quando são

usadas como forma de fazer aprovar um espetáculo, podem ser grotescas. (KHÉDE, 1981, p. 112)

Ao encontro dessas críticas de Khéde (1981) vêm as reflexões de Salomão (2019), Garcia e Souza (2019), ensinando que a censura teatral no Brasil, tanto no século XIX quanto no século XX, era caso de polícia. No século XX, por exemplo, num primeiro momento, essa censura era centralizada

[...] no Distrito Federal e para a ascensão da censura política (1967-1974) – redefinida na ditadura militar -, com a retomada da censura moral na gestão de Petrônio Portella (1979-1980), até o processo de desmonte na censura oficial (1985-1988), sendo discutidos também os impasses relativos à censura de diversões públicas (1981-1985). (SALOMÃO, 2019, p. 15)

Consubstanciadas por Garcia e Souza (2019), as reflexões são declaradas quando as autoras, numa obra cheia de zelo para mediar as diferenças das censuras circunscritas nos tempos de longa duração, e, por meio de exaustivo e importante levantamento de documentos,<sup>88</sup> portarias, decretos, leis e análises sobre as diferenças das estruturas da censura brasileira para cercar a área cultural, explicam sobre o quanto os agentes e o sistema eram complexos:

[...] de modo geral, a rigidez na aplicação das normas censórias era a principal característica do órgão centralizado que proibiu desde peças com linguagem coloquial, cenas de nudez e documentação incompleta a textos com conteúdo político, crítica social ou questões de comportamento. Cabe sublinhar que, durante a ditadura militar, a burocratização do serviço de censura, a centralização da análise censória e a aplicação intransigente da legislação amparam o controle

---

<sup>88</sup> Para interessados nos documentos sobre a censura teatral no Brasil, Garcia e Souza (2019) explicam: “no Brasil, os acervos da censura encontram-se sob custódia de diferentes arquivos, de acordo com a origem das instituições, isto é, um órgão submetido às atribuições regionais encontra-se sob a guarda dos arquivos estaduais, enquanto um órgão vinculado à União encontra-se sob o domínio de instituições federais. A documentação conhecida do CDB [Conservatório Dramático Brasileiro] é a que se refere à primeira fase da instituição, que se encontra depositada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Divisão de Manuscritos. Ela é composta por pareceres de censura, livros de registro e de atas da instituição e documentos relacionados à criação e ao funcionamento da associação. O acervo é composto por 7 mil documentos distribuídos em 2.534 pastas. Em 2014, foi publicado pela Fundação Biblioteca Nacional e pelo Ministério da Cultura um inventário analítico dos exames de censura do CDB, organizado por Valéria Pinto Lemos, intitulado *Exames Censórios do Conservatório Dramático Brasileiro*, que pode ser consultado na internet, facilitando, assim, o levantamento prévio da documentação. Dos acervos da Biblioteca Nacional e do Real Gabinete Português de Leitura, constam os textos de algumas das peças teatrais que foram submetidas à censura, que podem ser cotejados com os pareceres da censura. Sobre a segunda fase do CDB, é desconhecido o arquivo no qual possa estar depositada a documentação. O pouco que se conhece encontra-se no acervo do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, conforme relacionado [na obra]” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 245).

político da produção artístico-cultural em todo território nacional. (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 175)

Por mais contraditório que pareça, nesse contexto duro e complexo exposto por Garcia e Souza (2019), existe o dinamismo do teatro amador no Brasil e no DF. Ou talvez não seja contradição, mas resposta ao sistema. Difícil julgar. Fato também é que, nesse período dos anos 1970, os *corpora* da pesquisa mostram 1.128 registros do CB e 1.549 do JBr., somando 2.677 notícias sobre teatro-DF. De modo geral, o teatro amador traz luz, ação e palco para os personagens narrados nos textos jornalísticos.

Apesar de não ser fácil conceituar esse tema, no DF, aparentemente, os amadores viviam espalhados pelas regiões administrativas, sendo predominantemente jovens, frequentadores de ambientes escolares e/ou universitários, dispostos a realizar atividades múltiplas, mesmo com poucos recursos financeiros e/ou materiais, envolvidos com programações e/ou espetáculos julgados transgressores para os parâmetros da censura vigente (de temas como aborto,<sup>89</sup> homossexualidade<sup>90</sup> e classes sociais)<sup>91</sup> e ao redor de plateia heterogênea, embora, em muitos casos, mais atentos ao público das camadas populares.

Mesmo diante desses esforços para traçar as possíveis características do teatro amador no DF, é preciso lembrar as considerações da historiadora Penna-Franca (2016) no sentido que esse conceito muda de significado ao longo do tempo e segundo o lugar em que é mencionado, percebido, estudado e/ou praticado. Ela mesma, ao pesquisar esse tema no ambiente carioca, passou a compreender que

[...] o teatro amador no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX é como espiar por detrás das cortinas de um grande espetáculo.

---

<sup>89</sup> A exemplo da peça *O exercício*, de Lewis John Carlino, tradução Roberto de Cleto, com montagens distintas em Brasília/DF, em 1975 e 1981. Respectivamente, ano 1975, data: 21/11/1975, local: Teatro Galpão, direção: Dimer Monteiro, elenco: Iara Pietricovsky e João Antônio, produção: José de Souza Neto (Zecabruxo). Ano: 1981, data: 07/12/1981, local: Teatro Nacional, Sala Martins Penna, direção: B. de Paiva, elenco: Iara Pietricovsky e Guilherme Reis, cenário e figurino: elenco e Nanduca, iluminação: Fernando Villar, produção: Grupo Pitu. Ler mais em Gomes e Carrijo (2018).

<sup>90</sup> “Em 1977, formou-se em Brasília o Grupo de Estudos Homossexuais Beijo Livre, formado por pessoas que vivenciavam preconceitos e discriminação em decorrência de sua opção sexual. O grupo solicitou, por escrito, autorização para realizar suas reuniões e debates no SESC 913. [...] Humberto Pedrancini coordenou um jogo teatral no qual alguns servidores expressavam preconceitos. [...] Depois, quando estranhei que, em relatórios e correspondências, o grupo se nominasse Grupo de Estudos Teatrais Beijo Livre, esclareceram ter que fazer assim porque o Serviço de Censura impediria o funcionamento de um Grupo de Estudos Homossexuais” (DUARTE, 2011, p. 36).

<sup>91</sup> Em 1978, a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, sob direção de Chico Expedito e elenco do Grupo Grutta, recebeu o prêmio Mambembão/Funarte pela versão brasileira do espetáculo que discutia questão dos direitos trabalhistas, greves e a realidade do período político do período (CB, 31/03/1979).

Num primeiro olhar sobre o panorama teatral desse período encontramos o gênero musicado como o grande sucesso, mais especificamente, o teatro de revista. Sucesso de público e de crítica, as revistas dominavam a cena teatral carioca no circuito comercial. [...] Apesar do grande número de espetáculos encenados na cidade, havia uma discussão sempre presente, em diversos periódicos, entre alguns intelectuais que reclamam do que eles chamam de “crise do teatro nacional”. [...] a chamada “crise do teatro”, na verdade, não existia. O que havia, de um lado, era a preferência do público por uma forma de comunicação e linguagem teatral e, do outro, um ponto de vista preconceituoso e superficial desses intelectuais que escreviam sobre teatro. A defesa intransigente de um tipo de teatro inspirada na escola francesa impedia os críticos de reconhecer qualidade em outras formas teatrais como o teatro ligeiro, que se expandia pela cidade, fazendo sucesso em teatros do centro e da periferia e sendo assistido tanto pelas camadas abastadas quanto por trabalhadores. [...] Para além do teatro considerado ligeiro, de variedades ou comercial [...] o teatro amador [...] foi parte importante do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro e mobilizou muito mais gente do que apenas os sócios e participantes das sociedades particulares ou grupos de trabalhadores. (PENNA-FRANCA, 2016, p. 29-37)

Se, para Penna-Franca (2016), as transformações que envolvem esse conceito são perceptíveis ao longo dos séculos na história teatral do Rio de Janeiro, Bezerra (2016), ao estudar a realidade de Belém/Pará, entre 1941 e 1968, expõe que,

[...] nas produções dos grupos amadores paraenses, a forte presença da função da arte como elemento emancipador, formativo de gostos de ciclos sociais fechados, não preocupados com transformações mais generalizantes, mas com os próprios circuitos nos quais transitavam. [...] Havia uma rede de produção e circulação de ideias e obras, presentes nos espaços como os suplementos literários, as revistas de arte e cultura, e nos encontros coletivos, por meio de grupos de teatro, cineclubes etc. Os movimentos de teatro amador e de estudante [...] procuraram estabelecer regras de concepção e produção de objetos estéticos, alicerçados em práticas de formas consideradas modernas, em oposição à tradição presente nos circuitos da produção teatral local, composta pelo teatro comercial e ao que Salles (1994) classificou como popular. (BEZERRA, 2016, p. 27)

Kühner (1987), ao contrário de Bezerra (2016) e Penna-Franca (2016), após investigar o teatro amador do Brasil (1974-1986), é mais enfática e arrisca afirmar que:

[...] uma das características que se tornam evidentes a todo e qualquer praticante ou estudioso do teatro amador é a *intermitência* de seus processos: a rotatividade de grupos, ou de pessoas dentro de um mesmo grupo; a dificuldade nas montagens, que raramente contam com um apoio mais permanente, ou não-episódico, de algum órgão ou instituição; o autodidatismo nas técnicas e linguagem; a

impossibilidade de manter um público, ou criar o hábito de freqüentar ao teatro, com um teatro que não pode ser permanente ou sequer freqüente; tudo, enfim, trabalha contar as possibilidades de um trabalho contínuo, tranqüilo e seguro. (KÜHNER, 1987, p. 7 – destaque da autora)

Com a existência de diversos cursos superiores de Artes Cênicas no Brasil e com o exercício das profissões de artistas e de técnicos regulamentado pela Lei nº 6.533/78, pode parecer ingênuo o debate sobre o termo “teatro amador” e as características distintas apontadas por Kühner (1987), Bezerra (2016) e Penna-Franca (2016). No entanto, quando a conversa está contextualizada nos tempos de repressão e censura, no espaço de uma capital ainda sem significativas quantidades de lugares destinados para atividades teatrais e/ou sem nenhuma instituição voltada para formação da área, a circulação dos grupos amadores chama atenção e convida à reflexão sobre o assunto. Sobretudo quando lembramos que, por volta de 1974, o Brasil contava com cerca de 800 grupos amadores em todo país e, em 1986, com mais de 2.500 cadastrados na Confederação Nacional de Teatro Amador – Confenata (KÜHNER, 1987, p. 7).

Os números são significativos, e, assim como Kühner (1987), o crítico Yan Michalski concorda com a importância dos amadores para transformação do cenário cênico do país. Segundo ele,

[...] o teatro amador é nada mais nada menos do que virtualmente todo o teatro brasileiro fora dos dois grandes centros [RJ/SP]. O potencial de criatividade e de conscientização comunitária representado pelos milhares de pessoas reunidos nos grupos espalhados pelo território nacional e já cadastrados, constitui um capital inestimável que precisa ser valorizado. (MICHALSKI, s/d, *apud* KÜHNER, 1987, p. 5)

As reflexões de Michalski ressoam, e o teatro amador é visto como parte importante das memórias e das histórias do teatro no DF. Kühner estudou esse tema por vários anos e, em 1987, publicou mapeamento de âmbito nacional para compreender como haviam acontecido as atividades e a organização desses grupos entre 1974 e 1986. Descobriu que a tarefa era árdua e, ao longo das páginas, admite que os resultados finais não retratavam por completo a complexidade formada por todas as unidades federativas.

O trabalho dela foi e ainda é importante para quem pesquisa esse terreno, mesmo porque, entre várias atas de reuniões dos coletivos, citações de filiados,

identificações de peças, relações das pautas dos fóruns, exposições das leis governamentais e das normativas das políticas públicas vigentes, vamos compreendendo os caminhos e as necessidades de organização dos amadores do país que, primeiro, criaram a Federação Nacional do Teatro Amador (Fenata), em 1974, e depois a Confederação Nacional do Teatro Amador (Confenata), em 1978 (Diário Oficial, 03/07/1978).

O DF, a considerar os relatos da obra de Kühner (1987), fez parte do processo de organização nacional, com a presença destacada do ator e diretor João Antônio de Lima Esteves,<sup>92</sup> que, anos depois, seguirá articulado com as pautas da Fundação Cultural do DF. Entre 1974 e 1975, matérias do CB e do JBr. registram a existência e o dinamismo da Federação do Teatro Amador do Distrito Federal (Fetadif), embora, segundo Carrijo (2006), oficialmente, a Federação só tenha começado a existir em 1976, durando 12 anos seguidos, mesmo com um gargalo de cinco anos ao longo do seu funcionamento – conforme mostra o Quadro 3, com a relação dos presidentes que a lideraram entre 1976 e 1988 –, mesmo que ainda em 2020 não se tenha notícia de que algum documento anuncie oficialmente o encerramento da Fetadif.

---

<sup>92</sup> Para saber mais sobre o ator, diretor e professor emérito da UnB, João Antônio de Lima Esteves, ler: Villar (2004) e Carrijo (2006).

**Quadro 3 – Relação da presidência da Fetadif**

Ano	Presidente (Nome/apelido como era reconhecido)
1976	Heliane Nascimento
1977	Francisco Expedito Lopes Sólton/ Chico Expedito
1978	Manoel Benevides Filho/ Bené Setenta
1979	* Sem presidente/ Fetadif desarticulada
1980	
1981	
1982	
1983	
1984	Francisco Simões/ Chico Simões
1985	Carlos Augusto Pereira da Silva/Cacá
1986	Carlos Augusto Pereira da Silva/Cacá
1987	Chico Moobeck
1988	Heron Santiago
1989	Sem notícias a partir desse ano. Entre os documentos pesquisados no Cartório Marcelo Ribas (Asa Sul/Brasília), não consta baixa da Fetadif. O lote dessa documentação, em cópia de microfilme, está arquivado sob registro nº 2.994.

Fonte: Carrijo, 2006, p. 251 – com modificação da Autora em 2020.

Os períodos fortes, tensos e/ou frágeis da Fetadif ficam expostos em várias matérias do CB e do JBr. Nelas, vemos diversos encontros entre grupos de teatro para favorecer o fortalecimento das atividades, criar estratégias de ampliação dos números de espaços e aumentar o acesso do público de baixa renda ao teatro. Também, em 1977, podemos ler sobre reuniões, articulações e cobranças da Federação para o governo local ofertar estruturas básicas e financiamento aos projetos dos grupos.<sup>93</sup> O próprio JBr. expõe que Ruy Pereira da Silva, diretor-executivo da Fundação Cultural do DF, ao ser questionado se a capital oferecia diversão e espetáculos de bom nível para a sociedade, teria respondido:

Brasília já é o terceiro centro cultural do país, com manifestações importantes e variadas em todos os setores da cultura. A fundação mantém-se em convênio com o Serviço Nacional de Teatro – SNT, para uma temporada regular de teatro profissional. A Federação de Teatro Amador do Distrito Federal – FETADIF, promove constante apoio aos grupos teatrais da cidade, é o centro mais ativo do teatro amador. (JBr.: 10/06/1977)

O reconhecimento explícito do poder público (FCDF) quanto à importância da Federação não impedia os conflitos internos, os quais aconteciam por diversos motivos.

<sup>93</sup> Cf.: Ofícios timbrados e assinados por Ruy Pereira da Silva, diretor-executivo da Fundação Cultural do Distrito Federal, em resposta às demandas da Federação de Teatro Amador do DF – Fetadif, liderada nessa época por Manoel Benevides Filho [Bené Setenta]. Período: 1978 e 1979 (CB, 28/04/1979-2/4).

Certa ocasião, por exemplo, o grupo de teatro Pedra acusou a Fenata de exercer “ação policialesca” sobre os grupos locais do DF, versão que teria sido veementemente rebatida por Bené Setenta,<sup>94</sup> à época, tesoureiro da Fetadif, informando, primeiro, que a Fenata agora era Confenata e, segundo, que esta jamais boicotaria qualquer grupo brasileiro porque ela e a Fetadif tinham um único objetivo: “conscientizar os grupos de teatro, de modo que eles mostrem um trabalho sério, com raízes culturais voltadas para a realidade que agora vivemos” (JBr., 03/06/1977).

Entre brigas internas, articulações com o teatro amador nacional e busca por fortalecer as lutas interna, em 1978, a Fetadif premiou Marcus Antônio Santana, autor de *Caçador do rio, Caçador de lua, Caçador de amor*, pela peça classificada em terceiro lugar no I Concurso de Dramaturgia do Distrito Federal (JBr., 20/12/1978). Ao mesmo tempo, sobre críticas nas eleições internas, o desinteresse dos grupos de teatro da cidade mostrava-se evidente, em especial dos coletivos oriundos das regiões administrativas fora do Plano Piloto, em que “as chapas se formaram de última hora, não dando tempo para se definir nada de movimento e nem para elaborarem um programa”, o que evidenciava desordem, fragilidade e descrédito para a escolha de nova diretoria (JBr., 19/12/1978). Esse clima talvez justifique o fato de a Fetadif ter ficado, entre 1979 e 1983, sem nenhuma liderança (Quadro 3).

A revelação dos nomes de grupos teatrais no DF, foco deste capítulo, completa, em parte, as listas produzidas por Kühner (1987) e, apesar de não apontar quem era ou não integrante da Fetadif, levanta o teatro amador como elemento importante da história do teatro-DF. Assim, entre 1970 e 1979, conforme Lista 1 (Etapa 4 da metodologia), apresentam-se os nomes dos grupos teatrais que circularam no DF, expostos em ordem alfabética. Eles são resultado do exercício de entrecruzar os dois *corpora* (CB e JBr.), detalhados nas Etapas 1 e 3 da metodologia, mantendo as grafias diversas e retirando os nomes repetidos.

---

<sup>94</sup> Sobre Bené Setenta, ler Carrijo (2011).

**Lista 2 – Nomes dos grupos no DF (CB e JBr., 1970-1979)**

1	Beco D'água	31	Grupo Carroça
2	Brasília Motonáutica Clube	32	Grupo Carroça de Mamulengos
3	Cia Acrópole	33	Grupo Carrossel
4	Cia Dramática Brasileira	34	Grupo Caverna Montada
5	Cia Ziembinski	35	Grupo CEMAB
6	Companhia de Teatro Farsa	36	Grupo Cena
7	Companhia de Teatro Fênix	37	Grupo Cena Coberta
8	Companhia de Teatro Grutta	38	Grupo Cerucum
9	Companhia Dramática XPTO	39	Grupo Chavisco
10	Conjunto Folclórico Viva a Bahia	40	Grupo Chegança
11	Equipe de Teatro "Vanguarda" do Guará	41	Grupo Cigano
12	GATA – Grupo de Arte Teatral Amadora (criação)	42	Grupo Ciranda da GB
13	Grêmio Dramático e Recreativo	43	Grupo Circo XX
14	Grêmio Dramático e Recreativo Sai da Frente que Lá Vem Gente	44	Grupo CNT
15	Grupo A Fina Flor Local	45	Grupo Coesão
16	Grupo Acena	46	Grupo COEX
17	Grupo Agreste	47	Grupo Coorte
18	Grupo Agri-Cultura	48	Grupo Crascon
19	Grupo A-letneia	49	Grupo Cutin
20	Grupo Alpha	50	Grupo de Arte Teatral Amadorista do Guará
21	Grupo Araticuam	51	Grupo de Arte Teatral Amadorística - GATA
22	Grupo Artaud	52	Grupo de Ensaio Teatro Dança
23	Grupo Articum	53	Grupo de Operários do Teatro Amador Eureka
24	Grupo Beco D'Arte	54	Grupo de Sobradinho
25	Grupo Boca de Cena	55	Grupo de Teatro Amador de Brasília - GETAB
26	Grupo Bolso de Brasília	56	Grupo de Teatro Amador do Ginásio da Asa Norte
27	Grupo Borboleta	57	Grupo de Teatro Ariano Suassuna
28	Grupo Bumba Meu Boi	58	Grupo de Teatro Cogitação
29	Grupo Caixa D'água	59	Grupo de Teatro da Cultura Inglesa
30	Grupo Cara	60	Grupo de Teatro da UDF

- |    |  |     |  |
|----|--|-----|--|
| 61 | Grupo de Teatro da UnB                           | 92  | Grupo Engenho de teatro                                    |
| 62 | Grupo de Teatro de Brasília                      | 93  | Grupo Espelho  |
| 63 | Grupo de Teatro do Instituto Cultural Brasília   | 94  | Grupo Estudante do Centro Integrado de Ensino Médio - CIEM |
| 64 | Grupo de Teatro do Núcleo Bandeirante (O Grupão) | 95  | Grupo Favela Teatro Popular de Ceilândia                   |
| 65 | Grupo de Teatro do Pré-Universitário             | 96  | Grupo Função   |
| 66 | Grupo de Teatro do SESC                          | 97  | Grupo Gesto  |
| 67 | Grupo de Teatro do SESI                          | 98  | Grupo Glupus   |
| 68 | Grupo de Teatro Espírita de Brasília (TEB)       | 99  | Grupo Gota   |
| 69 | Grupo de Teatro Eureka                           | 100 | Grupo GRASCOM  |
| 70 | Grupo de Teatro Função                           | 101 | Grupo Greve  |
| 71 | Grupo de Teatro Katharsis                        | 102 | Grupo Grips  |
| 72 | Grupo de Teatro Mambembe                         | 103 | Grupo Grutin   |
| 73 | Grupo de Teatro Mandala                          | 104 | Grupo Interrogação   |
| 74 | Grupo de Teatro Martins Pena                     | 105 | Grupo Jovem Eureka   |
| 75 | Grupo de Teatro Móvel Carrossel                  | 106 | Grupo Martins Veiga  |
| 76 | Grupo de Teatro São José                         | 107 | Grupo Máscara  |
| 77 | Grupo de Teatro Sarrafusca                       | 108 | Grupo Mensagem   |
| 78 | Grupo de Teatro Sérgio Cardoso                   | 109 | Grupo Momento  |
| 79 | Grupo de Teatro Tema-Teatro Mito                 | 110 | Grupo Movimento  |
| 80 | Grupo de Teatro Vanguarda                        | 111 | Grupo Mumunha  |
| 81 | Grupo de Teatro Ventoforte                       | 112 | Grupo Mumunha da UnB                                       |
| 82 | Grupo Dia-a-Dia                                  | 113 | Grupo Oficina  |
| 83 | Grupo Didático de Teatro Infantil                | 114 | Grupo Oficina do Sesi                                      |
| 84 | Grupo do Ateliê de Arte dramática                | 115 | Grupo OPUS   |
| 85 | Grupo do Departamento de Comunicação da UnB      | 116 | Grupo Pancada  |
| 86 | Grupo do Povo                                    | 117 | Grupo Pau Brasil   |
| 87 | Grupo do Teatro Cultural                         | 118 | Grupo Pedra  |
| 88 | Grupo Ediari                                     | 119 | Grupo Pedra de Teatro                                      |
| 89 | Grupo Ediarte                                    | 120 | Grupo Pitu   |
| 90 | Grupo ELAS                                       | 121 | Grupo Poliart  |
| 91 | Grupo Encresca                                   | 122 | Grupo Proscênio  |
|    |  | 123 | Grupo Reticências  |

124 Grupo Reticências Grêmio Recreativo	147 Imagem e Som – Colégio Pré-universitário de Brasília
125 Grupo São José	148 Jovens do Sesi
126 Grupo Sérgio Cardoso	149 O Grupo
127 Grupo Studio	150 O Realejo (primeiro grupo profissional de teatro de BSB)
128 Grupo Sucata	151 O Teatro Jovem de Brasília
129 Grupo Tanaora	152 Sai da Frente que Lá Vem Gente
130 Grupo TEABRA	153 Sarrafusca
131 Grupo Teatral do Sesc	154 Teatro Arco Iris
132 Grupo Teatral Jói Lobo	155 Teatro Comunidade
133 Grupo Teatro Comunidade	156 Teatro de Bolso de Brasília
134 Grupo Teatro Cultura	157 Teatro de Bonecos Malmequer
135 Grupo Teatro Despojado	158 Teatro de Brasília
136 Grupo Teatro do Cerrado Produções Artísticas	159 Teatro de Fantasia
137 Grupo Teatro do Povo	160 Teatro de Fantasia dos Bruxos
138 Grupo Teatro Função	161 Teatro de Fantoques
139 Grupo Teatro I – Colégio Pré-universitário de Brasília	162 Teatro do Beco
140 Grupo Teatro Jovem de Brasília	163 Teatro do Povo
141 Grupo Teatro Laboratório	164 Teatro Equipe de Brasília
142 Grupo Teatro Mandala	165 Teatro Jovem de Brasília
143 Grupo Teatro Pré-universitário	166 Teatro Operário SESI
144 Grupo TEMA – Teatro Mito Amador	167 Teatro Popular do SESI
145 Grupo Transideia	168 Teatro Universitário Sanjoanense (Tunis)
146 Grupo Vento Forte	169 The Little Theater

Fonte: Dados e listagem E.Carrijo e A.Yamaoka (2019).

O procedimento de cruzar os dados dos dois *corpora* produziu a Lista 2 (Etapa 4). Nela, há 169 nomes de grupos teatrais que, segundo os levantamentos nas matérias do CB e do JBr., circularam pelo DF na década de 1970. De modo específico, foram encontrados 103 nomes de grupos no *corpus*-CB e 108 no *corpus*-JBr. Eles podem ser vistos em ordem cronológica no Apêndice 1.

Nas tabelas do Apêndice 1, também conseguimos ver o número aproximado de vezes que os nomes dos grupos foram citados nos jornais CB e JBr. Esses números

inferem os grupos que provavelmente estavam em maior exposição e/ou circulação no DF e/ou, do mesmo modo, sinalizam o possível maior interesse da cobertura jornalística cultural da cidade. Nesse sentido, ao longo da década de 1970, quando unimos os dados dos dois *corpora*, podemos considerar 22 grupos entre os mais citados nas coberturas do CB e do JBr. e, em ordem alfabética, citamos: Grupo Ariano Suassuna, Grupo Boca de Cena, Grupo Borboleta, Grupo Carroça, Grupo Cena, Grupo Coorte, Grupo de Teatro do Sesi, Grupo Farsa, Grupo Grutta, Grupo Katarsis, Grupo Mensagem, Grupo Pedra, Grupo PITU, Grupo Poliart, Grupo Proscênio, Grupo Reticência, Grupo TEB, O Grupo, O Teatro Jovem de Brasília, Teatro de Fantoches, Teatro Vanguarda e Grupo XPTO.

Dos nomes destacados acima, o Grupo Grutta se envolve com histórias de sucessos e de brigas que aparentemente ajudaram a encerrar os ciclos dos anos 1970 da Fetadif. Isso porque, em 1978, após apresentar *As coisas, assim como são, assim são*, de Edson Guedes de Moraes, direção de José Nazareno, Grutta recebeu prêmio pela versão brasileira de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri,<sup>95</sup> sob direção de Chico Expedito.<sup>96</sup> Até a circulação via Prêmio Mambembão,<sup>97</sup> essa versão de *Black-tie* foi assistida por 9.860 pessoas (BRASIL, 1979); representou Brasília como a Melhor Peça de 1978 (CB: 11/01/1979); atraiu a atenção e os comentários de “jornais e revistas do Rio e de São Paulo” (CB: 22/12/1978) e as observações do próprio Guarnieri, que assistiu à montagem em Brasília e elogiou enfaticamente a direção de Chico Expedito (CB: 28/10/1978), “a produção de Bené Setenta e a interpretação de

---

<sup>95</sup> Gianfrancesco Guarnieri fazia parte do Teatro de Arena, e esse teatro “correspondeu à primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre, sem a figura do capitalista para investir na empreitada. E, como no caso do Teatro Livre, era o teatro pobre disputando com as demais empresas o espaço que pudesse conquistar no mercado teatral. Por isso também é tão emblemático o fato de que, à beira da falência, o Arena tenha encontrado uma saída econômica (a longa temporada: mais de um ano em cartaz) ao produzir a nossa primeira peça que continha, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da forma, os principais problemas enfrentados pelo naturalismo. Estou falando obviamente de *Eles Não Usam Black-Tie*, do saudoso Gianfrancesco Guarnieri. Entretanto, como estamos no Brasil, a opção pelo palco em forma de arena desde logo produziu desafios técnicos e paradoxos de toda ordem com os quais ninguém, nem artistas, nem críticos, conseguiu lidar muito bem” (COSTA, 2011, p. 52).

<sup>96</sup> Elenco: Décio Caldeira, Nercy Stella, Tina, Gê Martú, Graça Veloso, Marisa Carvalho, Chico Expedito, Loudoca, Jesuino Feitosa, Roberto Brito, Sergio Vianna, Joe Rubea, Fernanda, Bené Setenta, Zita Andrade, Murilo Eckhardt, Pardal, Ezequiel e Doury Coelho.

<sup>97</sup> O projeto de premiação cultural Mambembão é do Serviço Nacional de Teatro. “Integrado por doze espetáculos, escolhidos nas diversas regiões do país, com preocupação exclusiva de apresentar uma amostragem da grande diversificação das propostas teatrais daqueles que fazem teatro. [...] A característica essencial do Mambembão deve ser a de um material de pesquisa, onde se poderão encontrar os diversos tipos de preocupação, interpretação, encenação das diversas regiões”. (BRASIL, 1979)

Tina, de Gê Martú,<sup>98</sup> de Graça Velloso, da Marisa, do Décio Caldeira, no papel de Tião que o próprio Guarnieri representou há 20 anos, na estréia da peça, em São Paulo”. (CB: 22/12/1978)

Para o Grutta, a construção desse espetáculo coincidiu com o momento em que o grupo analisava a própria trajetória teatral e seu posicionamento político diante da cidade, da Fetadif e do contexto de repressão militar. Após vários diálogos, seus integrantes afirmam que,

[...] escrito em 1958, *Black-tie* é um texto de grande romantismo, e que não focaliza de forma alguma a nossa crua realidade. Em vista disso, o grupo resolveu dar uma nova roupagem ao texto, e através de algumas saídas cênicas procuramos tirar, dentro do possível, o romantismo de Guarnieri. [...] Não foi modificado só fala do texto, e sim que encontramos meios de o tornar mais realista. [...] Quem vai nos assistir é a classe média do Plano Piloto, formada por vários setores da sociedade – funcionários públicos, bancários, estudantes, comerciantes, médicos etc – e nós objetivamos através de *Black-tie*, que focaliza uma greve operária, responsabilizar esse público. [...] Tomando como exemplo uma greve operária, mostramos ao público a necessidade de uma maior participação de todos nas decisões do país. (BRASIL, 1979)

O resultado desse trabalho promoveu elogio de público, prêmio do Serviço Nacional de Teatro e muita polêmica na mídia, porque, enquanto uns consideraram essa versão de *Black-tie* “um ato político [por ter proporcionado o] comparecimento de operários ao Teatro Nacional para assistir a peça” (CB, 31/03/1979), outros afirmaram que a montagem “apenas favorece o ufanismo de um desequilíbrio social, mitificando a miséria, enferrujando o teatro e dando a cômoda sensação de que alguma coisa está sendo feita” (CB, 01/11/1979).

A situação se desdobrou em vários impasses entre Fetadif e Fundação Cultural do DF (FCDF), sendo também permeada por divergências entre os artistas que se consideravam profissionais e os amadores. Nessa tensão, mesmo com alguns grupos trabalhando em prol da criação do Teatro Garagem do Sesc-Brasília,<sup>99</sup> é possível observar a gradativa fragmentação das ações da Fetadif. Inclusive, em 1979,<sup>100</sup> as

---

<sup>98</sup> Para saber mais sobre Geraldo Martuchelli, conhecido como Gê Martú, ler Carrijo (2006) e ver documentário *O mestre da cena* (2019), direção de João Inácio e produção de Imaginação Filmes e Artes Audiovisuais. Disponível em: [www.imaginacao.art.br/omestre](http://www.imaginacao.art.br/omestre). Acesso em: 9 jun. 2020.

<sup>99</sup> Dentre os grupos da época, destaca-se o Grupo Carroça, sob liderança de Humberto Cabral Pedrancini (DUARTE, 2011). Para saber mais sobre Pedrancini, ler Villar (2004) e Carrijo (2006).

<sup>100</sup> “Em fins de 1979, o ministro da Justiça divulgou instruções normativas que visavam orientar a censura de diversões públicas. [...] Na censura de peças teatrais, películas cinematográficas e letras

pautas do I Congresso de Teatro do Distrito Federal registraram parte dessas crises por meio dos debates sobre o movimento teatral em Brasília e “vinculações com o momento político; os problemas específicos da atividade teatral nas cidades-satélites; os estímulos possíveis para o futuro do teatro no Distrito Federal e a questão da representação de classe” (CB, 20/12/1979).

### 3.2.3 *Década de 1980*

O final da década de 1970 trouxe, em sincronia com o processo de tensão da Fetadif com a FCDF, o contexto político nacional com o fim do AI-5 e as anistias. No centro dessa situação, estava o debate acerca da lei que regulamenta as profissões de artistas e de técnicos em espetáculos de diversões, Lei nº 6.533, de 24/05/1978. Para essa lei, é considerado:

I – Artista, o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública; II - Técnico em Espetáculos de Diversões, o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de programas, espetáculos e produções. Parágrafo único - As denominações e descrições das funções em que se desdobram as atividades de Artista e de Técnico em Espetáculos de Diversões constarão do regulamento desta lei. (LEI, 1978)

Os então novos parâmetros legais da Lei nº 6.533/78 corroboraram os sentidos que oficializaram e, em parte, distinguiram o teatro amador e o teatro profissional. Mais

---

musicais, destacavam-se dois elementos centrais: no que concerne à moral e aos bons costumes, seria tolerado ‘palavrão’, contanto que estivesse em consonância com os diálogos teatrais, e a nudez, desde que não fosse em cenas de sexo. [...] Na censura de periódicos também sublinharam questões de natureza moral, aventando um acordo com as editoras para manter um padrão moral das publicações, preservando os valores ético-morais e os bons costumes e utilizando embalagens especiais para revistas masculinas. [...] O que observamos, portanto, é que os temas políticos continuaram sendo considerados pelas autoridades do governo nas suas instruções à censura; porém já não eram tão comuns como justificativas para proibições. Com isso, podemos dizer que o projeto de revisão da censura na gestão do ministro Petrônio Portella, de alguma maneira, amenizou a preocupação no tocante ao teatro, embora não tenha acabado de uma vez por todas nem com a censura as outras formas de comunicação classificadas de diversões públicas. [...] Também o grupo brasiliense Teatro Máscaras aproveitou o momento favorável e requisitou o reexame censório da peça *À prova de fogo*, de Consuelo de Castro. Na ocasião, os técnicos de censura evidenciaram sua natureza política, o perfil do público, bem como seu número restrito, opinando pela liberação com cortes (PARECER DO TC DA DCDP J. ANTONIO..., 1979, IVAN..., 1979 E DA TC DA DCDP SOLANGE..., 1979)” (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 198-199).

ainda, desaguaram nas lutas e conquistas da década de 1980, com o movimento Diretas Já, fim da ditadura militar em 1985, promulgação da Constituição de 1988 e eleição indireta de José Sarney (1985-1990) na Presidência da República. Além, claro, do fato de os moradores do DF terem adquirido, em 1986, o direito de votar pela primeira vez para seus representantes no Congresso Nacional. E assim,

[...] se 1984 foi para a cultura o ano do consenso, tecido pela campanha das Diretas e pela eleição de Tancredo, 1985 foi o ano do dissenso, isto é do debate e da polêmica; em uma palavra, do desacordo. Os intelectuais e artistas discutiram, brigaram e se xingaram como há 21 anos não faziam – pelo menos entre si. À primeira vista, foi o fim do mundo. Afinal, graças ao consenso foi que se derrubou o regime militar; foi por causa de um grande acordo que se instaurou a nova República e, finalmente, foi em função da unidade contra o inimigo comum, a ditadura, que os intelectuais forjaram uma poderosa frente ampla e cimentaram uma espécie de pacto de não-agressão que, firmado em 1964, consolidado em 1968, só agora em 1985 se rompeu. Oitenta e cinco desarrumou o que 1984 tinha arrumado – na aparência. Mas isso, em lugar de ser o fim do mundo, parece ser o começo de outros tempos. [...] A primeira lição de 1985 foi, portanto, a de que democracia não é consenso, mas dissenso. Em termos de opinião, todos só são iguais perante a ditadura. Na democracia, tudo é diferença. (VENTURA, 2000, p. 266-267)

Esse exercício da democracia, exposto por Ventura (2000), também trouxe consequências para os interesses culturais e artísticos do Brasil desse período, quando,

[...] em meados da década de 1980, a atuação de Fernando Lyra à frente do Ministério da Justiça teve como projeto político desativar a legislação censória que sustentou as práticas autoritárias durante toda a ditadura militar, a exemplo da fidelidade partidária, da lei Falcão e da censura política. (GARCIA; SOUZA, 2019, p. 221)

O afrouxamento da censura apontado por Garcia e Souza (2019) ampliou as dinâmicas artísticas e, ao mesmo tempo, redimensionou o papel da mídia, tornando-a “ator político fundamental no processo de redemocratização do país” (PEIXOTO, 1998, p. 32) ou o que Peixoto (1998) segue explicando:

[...] a década de 80 assinala um ponto de inflexão na história da imprensa brasileira no que se refere à formação do profissional. O novo decreto de regulamentação da profissão, firmado em 1979 (o original é de 1969), determina a obrigatoriedade do diploma em curso superior de jornalismo. A partir dessa data, pode ser observada uma

substituição geracional evidente nas redações brasileiras, com a entrada em cena dos novos jornalistas. (PEIXOTO, 1998, p. 32)

Em 2020, as reflexões de Peixoto (1998) necessitariam de ajustes, tendo em vista não ser mais obrigatório ter diploma para atuar no jornalismo brasileiro.<sup>101</sup> Apesar dessa questão legal, é fato que a redemocratização e o estímulo para entrada de novos profissionais na área oxigenaram as relações de trabalho e promoveram impacto nas produções. No DF, por exemplo, na década de 1980,<sup>102</sup> o número de matérias sobre teatro-DF cresceu com relação aos anos anteriores. Em números, significa que a cobertura saiu das 2.677 notícias, nos anos 1970, para 11.845 textos publicados nos anos 1980 (*Tabela 2*), diferença considerável de quase dez mil notícias entre essas duas épocas de coberturas jornalísticas da cidade.

É possível, portanto, relacionar os dados dos *corpora* com o contexto político, social e comunicacional exposto por Peixoto (1998), Ventura (2000), Garcia e Souza (2019), algo que, de modo pontual, contextualiza o crescimento dos nomes de grupos teatrais na cidade, conforme mostra a Lista 3, com os dados encontrados entre 1980 e 1989.

---

<sup>101</sup> Desde 17 de junho de 2009, o diploma de Jornalismo deixou de ser obrigatório no Brasil, segundo decisão do Supremo Tribunal Federal. Para mais detalhes, acessar Gomes (2009, on-line), disponível em <https://lfg.jusbrasil.com.br/noticias/1365753/stf-decide-que-diploma-de-jornalismo-nao-e-obrigatorio-para-o-exercicio-da-profissao>. Acesso em: 25 jan. 2020.

<sup>102</sup> Sobre o teatro-DF nos anos de 1980, ler Ribonde (2012).

### Lista 3 – Nome dos grupos no DF (CB e JBr., 1980-1989)

1	Academia Cena de Teatro	32	Esquadrão da Vida
2	Bagagem e Cia de Bonecos	33	Giramundo Teatro de Bonecos
3	Blitz	34	Grupelho
4	Boca Livre	35	Grupo A Partir Daquele Dia
5	Cia Acinethe de Teatro	36	Grupo "De bar em bar"
6	Cia Art'Cênica	37	Grupo 2 ao Absurdo
7	Cia de Teatro Acrópole	38	Grupo A Partir Daquele Dia
8	Cia de teatro Kyohan	39	Grupo Agir
9	Cia de Teatro Palco	40	Grupo Ambos
10	Cia de Teatro Popular do SESI	41	Grupo Amnésia Culturalis
11	Cia de Teatro Sia Santa	42	Grupo Anarcocênico
12	Cia do Sol	43	Grupo Andanças DF
13	Cia Nosso Corpo	44	Grupo Anistia
14	Cia Nosso Grupo	45	Grupo Apesar Daquele Dia
15	Cia Teatral de Brasília	46	Grupo Ar Cênico
16	Cia Teatro da Terra	47	Grupo Arcênico
17	Cia. de Teatro Plínio Mosca	48	Grupo ART
18	Circo Girassol	49	Grupo Art (Associação Recreativa Telebrasilíia)
19	Circo Teatro Édipo	50	Grupo Arte e Ofício
20	Circo Teatro Kuzala	51	Grupo Arte Guariroba
21	Circo Teatro Udi Grudi	52	Grupo Artístico Cultural do UPIS
22	Clínica de Repouso do Planalto (Planaltina)	53	Grupo Asas e Eixos
23	Companhia de Teatro Farsa	54	Grupo Atelier
24	Companhia de Teatro Grutta	55	Grupo Ato de Teatro
25	Companhia de Teatro Renato Vianna	56	Grupo Ato te Ato
26	Companhia de Teatro Sua Santa	57	Grupo Ator & Cia
27	Companhia Nosso Grupo	58	Grupo Ator e Companhia
28	Companhia Teatral de Brasília	59	Grupo Atos e Athos
29	Companhia XPTO	60	Grupo Atos e Cia
30	Conjunto das Atalaias de Cristo	61	Grupo Bagagem e Cia de Bonecos
31	CUCA	62	Grupo Belô

- |    |  |     |  |
|----|--|-----|--|
| 63 | Grupo Bem te Ver Arco Íris                         | 96  | Grupo Dali   |
| 64 | Grupo Boi Voador                                   | 97  | Grupo de Alunos de Colégio Objetivo                                |
| 65 | Grupo Bolso de Brasília                            | 98  | Grupo de Arte Ofício do BRB  |
| 66 | Grupo Brasiliense de Balé                          | 99  | Grupo de Artes Populares de Palmares                               |
| 67 | Grupo Brique Dique                                 | 100 | Grupo De Bar em Bar  |
| 68 | Grupo Caituagem                                    | 101 | Grupo de Bonecos Mamulengo   |
| 69 | Grupo Caixa d'água                                 | 102 | Grupo de Escola Teatro Dança                                       |
| 70 | Grupo Cão sem Pluma                                | 103 | Grupo de Favela da Ceilândia                                       |
| 71 | Grupo Carapuças                                    | 104 | Grupo de Mímica Cia de Quatro                                      |
| 72 | Grupo Carbonoquatorze                              | 105 | Grupo de Oficina Experimental de Mímica                            |
| 73 | Grupo Carlitos                                     | 106 | Grupo de Teatro Alegria  |
| 74 | Grupo Carroça                                      | 107 | Grupo de Teatro Amador da ASBAC                                    |
| 75 | Grupo Carroça e Qualquer Coisa                     | 108 | Grupo de Teatro Amador Retalhos                                    |
| 76 | Grupo Carruagem                                    | 109 | Grupo de Teatro Belém-Brasília                                     |
| 77 | Grupo Cem Modos                                    | 110 | Grupo de Teatro Cabeças  |
| 78 | Grupo Cena de Teatro                               | 111 | Grupo de Teatro Coesão   |
| 79 | Grupo Cena Viva                                    | 112 | Grupo de Teatro Colméia (ou Comédia)                               |
| 80 | Grupo Cênico-Musical Pessoal do Beijo              | 113 | Grupo de Teatro Comédia de Brasília                                |
| 81 | Grupo Cenográfico Jovens do Movimento de Focolares | 114 | Grupo de Teatro Comunidade   |
| 82 | Grupo Chica da Silva                               | 115 | Grupo de Teatro Corpo e Alma                                       |
| 83 | Grupo Cia Acrópole                                 | 116 | Grupo de Teatro Cresça   |
| 84 | Grupo Cia Teatral de Brasília                      | 117 | Grupo de Teatro da ASSINGA (Associação dos Servidores da Infraero) |
| 85 | Grupo Circo Teatro Édipo                           | 118 | Grupo de Teatro da ECT   |
| 86 | Grupo Clã Interessantíssimo                        | 119 | Grupo de Teatro da Escola Americana                                |
| 87 | Grupo Companhia do Sol                             | 120 | Grupo de Teatro da FUNCEP  |
| 88 | Grupo Conjunto Atalaias de Cristo                  | 121 | Grupo de Teatro da Telebrasil                                      |
| 89 | Grupo Corpo Piloto                                 | 122 | Grupo de Teatro Dama de Copas                                      |
| 90 | Grupo Criar  | 123 | Grupo de Teatro de Boneco e Mamulengo                              |
| 91 | Grupo Criarteatro                                  | 124 | Grupo de Teatro de Bonecos Circo Girassol                          |
| 92 | Grupo CUCA   |     |  |
| 93 | Grupo Cultural Degraus                             |     |  |
| 94 | Grupo da Aldeia de Vargem Bonita                   |     |  |
| 95 | Grupo da Chica                                     |     |  |

- 125 Grupo de Teatro de Bonecos Giramundo
- 126 Grupo de Teatro de Taguatinga
- 127 Grupo de Teatro Dharma
- 128 Grupo de Teatro Didático
- 129 Grupo de Teatro do Colégio Marista
- 130 Grupo de Teatro do Complexo Escolar "B" do Gama
- 131 Grupo de Teatro do DCE da UnB
- 132 Grupo de Teatro do Gama
- 133 Grupo de Teatro do Guará
- 134 Grupo de Teatro do Menor
- 135 Grupo de Teatro Duro Angu
- 136 Grupo de Teatro Experimental Cenecista
- 137 Grupo de Teatro Falha Falha
- 138 Grupo de Teatro Farsa
- 139 Grupo de Teatro Favela
- 140 Grupo de Teatro Função
- 141 Grupo de Teatro Geração Nascente
- 142 Grupo de Teatro Grupelho
- 143 Grupo de Teatro Guarança
- 144 Grupo de Teatro Infantil Ciranda
- 145 Grupo de Teatro Inglês do Departamento de Letras e Linguísticas da Universidade de Brasília
- 146 Grupo de Teatro Livre de Brasília
- 147 Grupo de Teatro Martins Penna
- 148 Grupo de Teatro Metarmofose
- 149 Grupo de Teatro Nascente
- 150 Grupo de Teatro O Pássaro que Traz a Chuva
- 151 Grupo de Teatro Pavilhão
- 152 Grupo de Teatro Pedaçõs
- 153 Grupo de Teatro Periferia
- 154 Grupo de Teatro Quinta Essência
- 155 Grupo de Teatro Retalhos
- 156 Grupo de Teatro Sala de Espera da TELESTAR
- 157 Grupo de Teatro Sentinela
- 158 Grupo de Teatro Sia Santa
- 159 Grupo de Teatro Sófocles
- 160 Grupo de Teatro Tá na Rua
- 161 Grupo de Teatro Taguatinga
- 162 Grupo de Teatro Terra
- 163 Grupo de Teatro Trapo de Baú
- 164 Grupo de Teatro Ziembinski
- 165 Grupo de Teatro-Educação da Associação de Moradores da Vargem Bonita
- 166 Grupo de Teatro do SESI
- 167 Grupo Decore Se Quiser
- 168 Grupo Deixa Eu Te Falar o que Nunca Te Falei
- 169 Grupo Descalços na Rua
- 170 Grupo Despertar
- 171 Grupo Diga Tripa Aborto elétrico
- 172 Grupo Do Jeito que Dá
- 173 Grupo do SESC de Teatro Infantil
- 174 Grupo Dois ao Absurdo
- 175 Grupo Donzelas do Cerrado
- 176 Grupo dos Mais Vividos
- 177 Grupo Doulos
- 178 Grupo Duru Angu
- 179 Grupo Em Cima da Hora
- 180 Grupo Empório
- 181 Grupo Encena
- 182 Grupo Encenasenome
- 183 Grupo Endança
- 184 Grupo Energia
- 185 Grupo Entreasas

- 186 Grupo Erupção
- 187 Grupo Erupção do Gama
- 188 Grupo Espantalho
- 189 Grupo Espelho (Guará)
- 190 Grupo Espelho do Guará
- 191 Grupo Esquadrão da Vida
- 192 Grupo Exercício
- 193 Grupo Experimental de Mímica
- 194 Grupo Falha Falha
- 195 Grupo Favela
- 196 Grupo Folclórico do SESC de Taguatinga
- 197 Grupo Folguedo de Arte Popular
- 198 Grupo Fora dos Eixos
- 199 Grupo Garage
- 200 Grupo Gata de Teatro
- 201 Grupo Gente da Casa
- 202 Grupo Giramundo
- 203 Grupo Gota
- 204 Grupo Grutta
- 205 Grupo GTA (Grupo de Teatro do Gama)
- 206 Grupo H. Papanatas
- 207 Grupo Heterocenas
- 208 Grupo Hombu
- 209 Grupo Hortelãs do Brasil
- 210 Grupo Idade Mídia
- 211 Grupo Ideia Colorida
- 212 Grupo Iesus
- 213 Grupo Imagem
- 214 Grupo Independente
- 215 Grupo Infantil Ternurinha
- 216 Grupo Intercâmbio Cultural
- 217 Grupo Jangada do Sobrado
- 218 Grupo Jaquitá Dexaficá
- 219 Grupo Jovens do Movimento dos Focolares
- 220 Grupo Katharsis
- 221 Grupo Kaxa
- 222 Grupo Kusala
- 223 Grupo La Noree
- 224 Grupo Lanavevá
- 225 Grupo Lápis Azul
- 226 Grupo Leite e Mel do Cerrado Dança Teatro
- 227 Grupo Liberdade
- 228 Grupo Luzes do Cerrado
- 229 Grupo Mambembe Mussarela
- 230 Grupo Mamulengo
- 231 Grupo Mamulengo Pagode
- 232 Grupo Mamulengo Presepada
- 233 Grupo Mamulengo Só Riso
- 234 Grupo Máscaras
- 235 Grupo Máscaras e Verdades
- 236 Grupo Máscaras pela liberdade
- 237 Grupo Medos e Segredos
- 238 Grupo Mensagem
- 239 Grupo Metacentro de Teatro Amador
- 240 Grupo Migrante
- 241 Grupo Migrante de Teatro da ASBAC
- 242 Grupo Mistura Íntima
- 243 Grupo Montagem
- 244 Grupo Montagem do Guará
- 245 Grupo Mumunha
- 246 Grupo Muraquitã
- 247 Grupo Naipe
- 248 Grupo Navegando
- 249 Grupo Netacentro de Teatro (Notacentro - duas grafias)
- 250 Grupo Nova Geração
- 251 Grupo Nova Vida

- 252 Grupo Oceno Nox
- 253 Grupo Oficina
- 254 Grupo Oficina de Teatro de Periferia
- 255 Grupo Oficina II
- 256 Grupo Olhos Corpos e Risos
- 257 Grupo Operários do Teatro Amador Eureka
- 258 Grupo Opinião
- 259 Grupo Optase
- 260 Grupo OTEF
- 261 Grupo Palco Novela
- 262 Grupo Palcos e Nuvens
- 263 Grupo Paletó e Gravata
- 264 Grupo Pássaro que Traz a Chuva
- 265 Grupo Pé de Arte
- 266 Grupo Pé de Vento
- 267 Grupo Pedacos
- 268 Grupo Pessoal do Beijo
- 269 Grupo Pitu
- 270 Grupo Planeta Azul
- 271 Grupo Popular de Teatro do SESI
- 272 Grupo Por Dentro do Lance
- 273 Grupo Porak'zo
- 274 Grupo Porão
- 275 Grupo Porão de Arte
- 276 Grupo Proposta Cia de Dança
- 277 Grupo Rabo Espicha
- 278 Grupo Renascer
- 279 Grupo Reticências
- 280 Grupo Rodoteatro Mambembe
- 281 Grupo Sala de Espera
- 282 Grupo Saltimágicos
- 283 grupo Santíssima Trindade
- 284 Grupo Semente Humana
- 285 Grupo Senta que o Leão é Manso
- 286 Grupo Serpente Humana
- 287 Grupo Servidorê
- 288 Grupo Shuraiana
- 289 Grupo Sófocles
- 290 Grupo Sortie de Secour
- 291 Grupo Stúdio
- 292 Grupo Subterrâneos de Eixo
- 293 Grupo Sucata
- 294 Grupo Sururbano
- 295 Grupo Tá na Rua
- 296 Grupo Teatral Beco D'Arte
- 297 Grupo Teatral Espelho
- 298 Grupo Teatral Jangada do Sobral
- 299 Grupo Teatral Luarte
- 300 Grupo Teatral Vidas Erradas
- 301 Grupo TEATREMBAR
- 302 Grupo Teatro Anistia
- 303 Grupo Teatro Bolso Brasília
- 304 Grupo Teatro Cabeças
- 305 Grupo Teatro Comédia de Brasília
- 306 Grupo Teatro de Bolso
- 307 Grupo Teatro de Bolso de Brasília
- 308 Grupo Teatro do Menor
- 309 Grupo Teatro Equipe de Brasília
- 310 Grupo Teatro Sófocles
- 311 Grupo TEDEC - Teatro de Desenvolvimento Comunitário - "Teatro do Povo"
- 312 Grupo Terra da Paraíba
- 313 Grupo Trans-Forma
- 314 Grupo Trapo
- 315 Grupo Trápudu Baú de Teatro de Bonecos

316 Grupo Três Mocinhas	332 S.L.U.
317 Grupo Trumpe e Andanças	333 Supimpaplicação
318 Grupo Vaquejada	334 TAB – Grupo de Teatro da Aliança Francesa
319 Grupo Vidas Erradas	335 Teatro Comédia de Brasília
320 Grupo XPTO	336 Teatro Comunidade
321 Grupo Zanguizarra	337 Teatro de Bonecos Fantochito (Olinda)
322 Grupo Zieminisky	338 Teatro dos Artistas Plásticos
323 Grupos Experimentais de Dança e Teatro da UnB	339 Teatro Equipe
324 Gupo H. Papanatas	340 Teatro Equipe de Brasília
325 Gupo Ventoforte	341 Teatro Experimental Cenecista (Ceilândia)
326 O Esquadrão da Vida	342 Teatro Experimental CNEC
327 O Grupo	343 Teatro Experimental Universitário
328 Oficina Cultural Rodoteatro	344 Teatro Guarança
329 Oficina Experimental de Mímica	345 Teatro Livre de Brasília
330 Palco Cia. de Teatro	346 TEB – Grupo de Teatro Espírita de Brasília
331 Remanescente da Caneta Azul	347 Via Sacra

Fonte: Dados e listagem E.Carrijo e A.Yamaoka, 2019.

A Lista 3 surge após a reunião dos dados dos dois *corpora*, identificando 347 nomes de grupos teatrais em circulação no DF, entre 1980 e 1989. Especificamente, quando folheamos as páginas do *corpus*-CB, encontramos 238 termos distintos, depois, nas páginas do *corpus*-JBr., rastreamos 192. Todos esses dados estão organizados por ordem cronológica e dispostos no Apêndice I, sendo a Lista 3 condensação das informações dos dois jornais – depois de retirarmos os nomes repetidos e unirmos as grafias diferentes localizadas em cada um.

Importante enfatizar que, nessas mencionadas tabelas do Apêndice I, há também o número aproximado de vezes que os nomes dos grupos foram citados no CB e no JBr. Por meio desses números, podemos inferir quais grupos tinham maior circulação no DF e/ou recebiam mais interesse dos jornais para as coberturas. O resultado desses números de ocorrências/citações nos textos publicados mostra que, dos 349 nomes de grupos identificados, 20 foram os mais citados ao longo da década de 1980 (em ordem alfabética): Concerto Cabeças, Cia Nosso Grupo, Esquadrão da Vida,

Grupo Ator e Cia, Grupo Bagagem, Grupo Boneco, Grupo Carroça, Grupo Carruagem, Grupo Cena, Grupo de Teatro Amador Retalho, Grupo de Teatro Taguatinga, Grupo Equipe, Grupo Farsa, Grupo Luzes do Cerrado, Grupo Pitu, Grupo Sófocles, Grupo Três Oncinhas, Grupo Udi Grudi, Grupo Vidas Erradas e O Grupo.

A existência de mais de 300 grupos e o destaque de 20 em circulação no DF mostram que, a despeito da fragilização da Fetadif, entre 1979 e 1983, os artistas seguiram com suas atividades teatrais. O Grupo Carroça,<sup>103</sup> tão citado nas coberturas dos anos 1980, é um dos possíveis exemplos dessa situação de persistência. O grupo foi fundado por Humberto Pedrancini,<sup>104</sup> em 1975, na montagem de *Pedro Malazartes* e *A cidade que não tinha rei*. Em 1979, o grupo continuou produtor, criou coletivamente *Capital da esperança*, inaugurou o palco do Teatro Garagem do Sesc-DF, na 913 Sul (JBr., 08/07/1979; JBr., 06/07/1979; 10/07/1979), circulou pelo DF e ganhou o prêmio Mambembão 80 (Funarte) para se apresentar por vários estados do Brasil (JBr., 13/01/1980). Em 1983, ainda ativo, Carroça criou *Os rapazes da banda*, para debater o tema da homossexualidade com a plateia (JBr., 11/12/1982). O nome do grupo deixou de ser citado com frequência a partir de então.

Nessa mesma direção dos grupos que resistiram está o caso do Grupo PITU. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, PITU, sob a liderança de Hugo Rodas,<sup>105</sup> se destacou nos jornais. JBr. apresentou inúmeros textos sobre: *Expressão corporal trabalho número 1, 2 e 3*, *Os saltimbancos*<sup>106</sup> e *O noviço* (JBr., 07/07/1979; 10/11/1979; 20/11/1979), anunciando que esses trabalhos estavam em ampla circulação no DF, tendo alguns deles feito aberturas em festivais – II Concurso Nacional de Dança

---

<sup>103</sup> A partir da década de 1980, é possível encontrar registros de Grupo Carroça, Carroça, Carroça de Mamulengo e outras derivações próximas. Quanto ao Mamulengo, Brochado explica (2001, p. 21): “A primeira apresentação de Mamulengo no Distrito Federal ocorreu em 1981, realizada por Carlos Gomides, 48 anos, goiano de Gurupi e criado em Brasília. As entrevistas realizadas mostraram que Carlos Gomides conheceu o Mamulengo na Bahia, em 1977, durante a turnê que realizava juntamente com o grupo de teatro brasiliense Carroça, do qual fazia parte. Naquela ocasião, conheceu mamulengueiro paraibano, Mestre Antônio Babau, com quem conviveu e aprendeu o mamulengo, adotando, mais tarde, o nome artístico de seu mestre, passando assim a ser chamado de Carlinhos Babau. Em 1980, formou seu próprio grupo, “Carroça de Mamulengos”.

<sup>104</sup> Sobre Humberto Pedrancini, ler Villar (2004), Carrijo (2006), Duarte (2011) e Araújo (2012).

<sup>105</sup> Sobre Hugo Rodas, ler Villar (2004), Carrijo (2006) e Mota (2010).

<sup>106</sup> *Os saltimbancos* traz para os palcos as danças e as palavras em harmonia, num espetáculo dirigido por Hugo Rodas e obra adaptada de Chico Buarque. Conta a fábula universal dos animais que um dia resolveram se libertar do jugo dos opressores, tendo no elenco Johanne Madsen (a galinha), Iara Pietricoviski (a gata), Guilherme Reis (o jumento) e Dimer Monteiro (o cachorro). Estreia às 21 horas, no Teatro Galpão. Essa peça abre novas perspectivas e maneiras de se ver, fazer e se relacionar com a força do teatro (JBr., 28/09/1977).

Contemporânea em Salvador e Festival de Inverno de Ouro Preto – e viagens pelo Centro-Oeste, com destaque para Goiânia e Anápolis.

Ainda entre os coletivos que se realçaram nas coberturas jornalísticas, o JBr. mostrou o grupo de teatro infantil Carruagem, com *O rei leão tá dodói* (JBr., 13/09/1981), *Sonhos de natal* (JBr., 12/12/1981), *Flicts, era uma vez uma cor* (JBr., 16/07/1982), sempre com Kléber Magalhães e Vabo Júnior nos trabalhos. Outro nome a ser citado é do Circo Teatro Udi Grudi, que, iniciado em 1982, passou a desenvolver importante papel artístico na cidade, contando na época com os integrantes Luciano Porto, Marcelo Beré, Leninha e Japan (JBr., 06/10/1984). Depois, o CB anunciou, em 1989, a peça musical ecológica infantojuvenil *Gambira goiaba, a arte urbana* (CB, 19/10/1989), seguido de *A menina dos olhos*, em parceria com Hugo Rodas, num elenco com Luciano Porto, Luciano Astiko, Marcelo Beré e Fernando Gama (CB, 22/03/1990). Udi Grudi continuou sendo citado ao longo das décadas de 1980 e 1990 e, inclusive, em 2020, apresenta espetáculos no DF, com distinção para a peça *O cano*, aplaudida em diversos países, com elenco formado por Luciano Porto, Marcio Vieira, Marcelo Beré e dirigida pela inglesa Leo Sykes (BERÉ, 2004).

Em 1984, o CB informou a existência do Grupo Vidas Erradas,<sup>107</sup> criado por Fernando Villar, que, após o sucesso de *Caneta azul* e em meio aos debates sobre a peça *Vidas erradas*, explicava que a peça era mais abrangente “para falar da minha geração e de todas as outras que gravitam em torno dela. Arte para mim é isso: discussão dos calos de agora. Não é puro divertimento, tem função social” (CB, 28/04/1985). O Grupo Cabeças e Esquadrão da Vida serão apresentados no Capítulo 4, devido ao trabalho de circular pelas ruas e desbravar os sentidos de teatralizar a cidade.

Os textos não mostram dinamismo só no solo do Plano Piloto. A movimentação artística estava também em Taguatinga. Segundo as coberturas do JBr., em 1982, alguns grupos começaram a conversar sobre construir uma associação de artistas em Taguatinga. Inclusive, por ocasião do Dia do Teatro, o Grupo Retalhos<sup>108</sup> teria promovido uma passeata para chamar atenção da população e das autoridades quanto à

---

<sup>107</sup> No livro *A cidade teatralizada*, segundo entrevista ao jornalista Celso Araújo, Fernando Villar explica que, em 1983, ele escreveu *Você tem uma caneta azul para prova? – Bye-Bye, UnB*, sucesso que estimulou a criação da peça *Vidas erradas*, em 1984 – apresentada 39 vezes, entre temporadas na Sala Martins Penna e no Teatro Galpão. O sucesso desse espetáculo gerou o Grupo Vidas Erradas, em 1985, circulando com *João e Maria – uma história de verdades e mentiras*, que ficou um ano em cartaz. Em 1989, o grupo fez seu último trabalho: *A vingança da madrasta* (ARAÚJO, 2012). Para saber mais sobre *Vidas erradas*, ler Villar e Carvalho (2004).

<sup>108</sup> Sobre Grupo Retalho e movimentações cênicas em Taguatinga/DF, ler Cacá (2016).

carência de espaços culturais ativos na cidade e à necessidade de apoio para os trabalhos dos pequenos grupos (JBr., 02/05/1982). O Gama foi outra região administrativa que começou a se fortalecer nessa época. Conta o JBr. que, em 1984, a montagem de *Liberdade, liberdade*,<sup>109</sup> sob a direção de Valderico Resende, trouxe à tona a necessidade de se construir um teatro para o Gama por não ser mais “admissível existir cultura apenas no Plano Piloto” (JBr., 16/05/1984). E, ao final da década, o Grupo Retalho mostrou-se articulando teatro e política pelo DF e indo, por exemplo, segundo o CB, até a rodoviária do Plano Piloto para, por meio de dinâmicas teatrais, explicitar apoio à candidatura de Lula à Presidência, junto com os grupos Mamulengo Presepada, Bagagem e o mímico Miquéias Paz (CB, 01/11/1989).

Esses debates e produções teatrais nas regiões administrativas trouxeram fôlego para a Fetadif, entre 1984 e 1988, que, nas eleições dos novos presidentes para a Federação, persistia na busca de fortalecer o teatro amador, conscientizar plateias e unir os grupos pequenos. No mesmo período, profissionais se articulavam para ofertar à cidade cursos de artes cênicas, visando amadurecer os processos artísticos e gerar novos profissionais. Essa tensão entre amadores e profissionais talvez tenha gerado a multiplicação da quantidade de grupos circulando no DF, que eram 169 na década de 1970 e chegaram a 349 nos anos 1980, segundo mostram os dados dos *corpora* desta pesquisa. Nessa lógica, é mais seguro afirmar que esses debates sobre amadores *versus* profissionais acabaram por fortalecer o contexto da década de 1980, quando o tema também se transformou na conquista de haver ensino superior de teatro no DF, no caso, oferecido pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) e pela Universidade de Brasília (UnB).

A história da FADM interliga-se com as trajetórias das obras para abrigar a sede da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), os palcos do Teatro Dulcina de Moraes e com a própria biografia da atriz e diretora Dulcina, que decidiu, depois dos 60 anos de idade,

---

<sup>109</sup> Essa peça mostrou importância no DF. Trata-se de um texto clássico que: “no dia 21 de abril de 1965 estreou no Rio de Janeiro o espetáculo *Liberdade, liberdade*. Escrito por Flávio Rangel, também responsável pela direção, e por Millôr Fernandes, o texto dramaturgico trazia à cena fragmentos históricos que versavam sobre a liberdade ou períodos em que ela foi cerceada. A peça, exprimindo os ideais de seus realizadores, foi montada por meio de frações textuais adaptadas, cenas teatrais, canções, poemas, poesias e anedotas. A produção ficou inteiramente a cargo do Grupo Opinião, mas o Teatro Arena de São Paulo assumiu publicamente a coautoria para evitar que o espetáculo fosse perseguido pelo regime militar. Na data de sua estreia, constavam em seu elenco nomes conhecidos do teatro brasileiro: Paulo Autran, Nara Leão, Oduvaldo Vianna Filho e Tereza Rachel” (BATISTA, 2017, p. 17).

sair do Rio de Janeiro, onde vivia em estrelato, para viver em Brasília, com todas as dificuldades advindas de uma recém-nascida cidade e com todos os sonhos de quem dedicou a vida ao teatro, no compromisso de promover dignidade para área e de espalhar arte para a sociedade (VIOTTI, 2000). Entre a oficialização do desejo de construir o prédio da FADM na nova capital, a partir do ato da pedra fundamental posta por Dulcina no local onde seria efetivada a construção – no Setor de Diversões Sul de Brasília, Edifício Conic –, em abril de 1967 (CB: 02/04/1967), e a inauguração do prédio em 1980, foram 13 anos de sacrifícios e articulações políticas e financeiras (dentre eles a necessidade de se desfazer do Teatro Regina/RJ, antes sede da Fundação, para receber ajuda do governo Médici (CB, 22/03/1978)) até a realização do sonho, em abril, na celebração do 20º aniversário da capital da República (CB, 02/03/1980).

Ao longo dos 13 anos de espera para a construção, os anúncios sobre a faculdade eram constantes nos jornais, afirmando que, em breve, Brasília teria seu primeiro ensino superior em artes: música, teatro, artes cênicas e artes plásticas (JBr., 09/11/1977). A realidade mostrou não ter sido tão breve, mas a promessa se cumpriu. Em abril de 1980, a peça *Gota d'agua*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, estreava o palco do novo prédio (JBr., 27/04/1980) e, por fim, ofertava a força que faltava para articular os processos na FCDF sobre a formação de profissionais na cidade (JBr., 02/03/1980). Durante as décadas de 1980 e 1990, muitas matérias nos jornais convidavam os leitores a fazer o vestibular da FADM, tendo sido o primeiro anúncio publicado em 1983, informando que as inscrições estavam abertas entre “26 de janeiro e 3 de fevereiro, com o total de 140 vagas oferecidas” e que “a FBT tem a única faculdade de teatro do DF” (JBr., 18/01/1983).

A propaganda da FBT era meia verdade. Sob o ponto de vista oficial, naquele momento, de fato, só ela ofertava a única faculdade de teatro, mas também é digno de nota que a UnB já trabalhava com teatro desde a década de 1960 e oferecia cursos no departamento de Artes. Aliás, em 1976, uma matéria do CB informava que teatro e dança seriam os novos cursos da UnB, tendo em vista que o Instituto de Comunicação e Expressão, criado no primeiro semestre daquele ano, já abrigava o departamento de Artes, o antigo departamento de Música, o antigo departamento de Comunicação e o departamento de Letras, faltando completar com Artes Cênicas e Dança. Nesse texto, segundo o professor Moysés Mandel, então chefe do departamento de Artes, a união dos três cursos – música, comunicação e letras – concretizava a nova orientação da

reitoria no sentido de unir as áreas que estimulavam as manifestações artístico-culturais (CB, 05/07/1976).

Mesmo com as declarações sobre as propostas da UnB nos jornais de 1976, é preciso compreender que só a partir de 1989 a universidade conseguiu legitimar os diplomas específicos em artes cênicas para seus estudantes, embora, no primeiro semestre de 1980, tenham saído os primeiros formando em educação artística – habilitação em artes cênicas (licenciatura). Rastrear os trâmites administrativos oficiais da FADM e da UnB não é tarefa fácil, tendo em vista que os documentos e os arquivos das duas instituições não estão tratados nessa direção.<sup>110</sup> De qualquer forma, sobre o processo da UnB, é possível entender que:

[...] 1962 existia o curso tronco de Arquitetura e Urbanismo que proporcionou o nascimento do Instituto Central de Artes (ICA) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) – mais tarde Instituto de Artes e Arquitetura (IAA). Em 1970, foram oficializados no IAA os Departamentos de Arquitetura, de Artes Visuais e Cinema e de Música. Em 1988, surgiu o Instituto de Artes (IdA) e, logo em seguida, o Departamento de Artes Cênicas. (VULCÃO, 2005) [...] Os documentos administrativos sobre a formação do Curso de Artes Cênicas da UnB, percorrem processos que duram praticamente toda década de 1980. Entre 1980 e 1988, a UnB expedia diplomas de Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas e, a partir de 1989, diploma em Artes Cênicas com possibilidade de licenciatura ou bacharelado. Resumidamente, existem os seguintes documentos: 2/setembro/1988: Um ofício do Departamento de Desenho (OI-DES-030/88), assinado pela então chefe de Departamento, Sra. Maria Machado de Freitas, foi encaminhado ao Decanato de Ensino de Graduação (DEG), apresentando o resultado do colegiado do DES dando como sugestão a criação de novos bacharelados, com suas novas respectivas habilitações: 1) Bacharelado em Desenho Industrial – Habilitação em Programação Visual; 2) Bacharelado em Artes Cênicas – Habilitação em Interpretação Teatral e 3) Bacharelado em Artes Plásticas - Habilitação em Pintura, Gravura, Escultura, Desenho Artístico e Teoria, História e Crítica de Arte. [...] 3/outubro/88: A resolução é aprovada pelo CONSUNI (O16/88), deliberando a criação dos três novos cursos de Bacharelados, com suas respectivas habilitações expostas no OI-DES-030/88, assinada pelo então reitor Cristovam Buarque. [...] O curso foi criado pela Resolução do Conselho Universitário da UnB no. 16/89, e seu funcionamento teve início no 1º Semestre de 1989, no turno diurno, com 15 vagas totais semestrais. [Também confirma essa resolução] o parecer (CES 140/98) do Ministério da Educação e do Desporto,

---

<sup>110</sup> O Arquivo Central da UnB tem várias caixas-arquivos com as documentações sobre os fluxos administrativos dos cursos da instituição, mas, no caso das artes cênicas, ainda é preciso direcionar atenção para reunir as informações e, quem sabe, conseguir produzir um histórico mais refinado acerca da criação do departamento. No que tange à FADM, os documentos se misturam com o acervo da atriz, do teatro e da FBT, sem, ainda, nenhum tratamento técnico. Ler mais a respeito em Lucena (2015).

Conselho Nacional de Educação, reconhecendo o curso de Artes Cênicas, bacharelado, com habilitação em Interpretação Teatral, ministrado pela UnB. [...] Há, na área Controle de Formatura do FUB-DAA, duas listas com os nomes dos primeiros formandos em Educação Artística, com habilitação em Artes Cênicas (licenciatura). [...] No primeiro semestre de 1980, consta somente um nome, Valdir Jagmin, no segundo semestre de 1980, constam os nomes de cinco alunos: Martin E. Vragg, Maria Eliene M. Costa, Ana Lucia P. de S. Brasil, Nanci M. Ferreira e Nelza M. Rizzo Silva. (CARRIJO, 2006, p. 255-258)

### 3.2.4 *Década de 1990*

Os anos 1990 no DF, nos jornais, trouxeram: fim da atuação da Fetadif e da FCDF, surgimento da Secretaria de Cultura, artistas formados pelos cursos superiores de teatro e perenidade de grande quantidade de grupos teatrais circulando pela cidade. Após analisar o conteúdo desse período, no *corpus*-CB, visualizamos 227 nomes de coletivos e, no *corpus*-JBr., 205 grupos. Quando unimos esses dois resultados, retirando os termos repetidos e mantendo os distintos, obtivemos o total de 363 nomes de grupos em circulação, entre 1990 e 1999.

Interessante comparar a década de 1980 com 347 nomes de grupos e a década de 1990 com 363 coletivos em circulação, mostrando singela diferença de 16 nomes entre os resultados e nos levando a inferir que, ao longo de duas décadas, o DF manteve a média de 300 grupos teatrais em circulação, dados significativos para o encerramento do século XX. Nesse período, a cobertura jornalística cultural no DF não ficou atrás dessas características do teatro e mostrou-se expressiva na quantidade numérica de textos dedicados ao teatro-DF. O CB publicou 3.492 registros e o JBr., 17.169 notícias sobre o tema, matemática que nos leva à soma de 20.661 textos produzidos pelos dois jornais, que, impressos, eram disseminados via bancas e conveniências distribuídas nas regiões administrativas do DF.

O contexto dos anos 1990 favoreceu esse cenário, considerado tempo de expansão. De um lado, na cidade, muitos artistas antigos (amadores e profissionais) tornaram-se professores dos antes estudantes e então formados pela FADM e UnB (CARRIJO, 2006), proliferando novas gerações com diploma nas mãos e legitimadas para ocupar as salas de aula das escolas públicas e privadas, criar projetos de experimentos estéticos individuais e coletivos, criar companhias, produções e empresas nos ramos culturais e/ou participar dos serviços públicos do governo local e federal. Do

outro, no Brasil, a imprensa se estabelecia e se expandia nos tempos democráticos pós 21 anos de ditadura militar, conforme explica a Associação Nacional de Jornais – ANJ (2017):

Em 1992, as denúncias de corrupção que durante meses vinham sendo veiculadas pela imprensa chegaram ao próprio presidente da República, Fernando Collor de Mello, o primeiro a ser eleito pelo voto direto após o ciclo de governos militares. [...] Em 1º de setembro, o pedido de *impeachment* foi entregue formalmente à Câmara dos Deputados, que o aprovou no dia 29 do mesmo mês, por 441 votos a 38. [...] Quatro horas depois do encerramento da votação pelos senadores, o vice Itamar Franco, que já exercia a Presidência, foi confirmado no posto. [...] A concorrência pela preferência do cidadão na escolha de suas fontes de informação intensificou-se com o surgimento de novas mídias, como a TV por assinatura e a internet. Os jornais brasileiros souberam se adaptar a esse novo cenário, buscando maior eficiência técnica e gerencial. Assim, ao mesmo tempo em que se generalizaram as versões digitais, mesmo por iniciativa de jornais de pequeno porte (em muitos casos com edições on-line), as edições impressas seguiram inovando e novos títulos, principalmente voltados para a leitura rápida, surgiram nas principais cidades. Em consequência, o Brasil é um dos poucos países do mundo em que a circulação de jornais mantém-se em crescimento. No primeiro semestre de 2008, a média diária de circulação dos 103 jornais filiados ao Instituto Verificador de Circulação (IVC) [sic] cresceu 8,1% em comparação com o mesmo período do ano anterior. Foram 4,392 milhões de exemplares em 2008 ano contra 4,062 milhões no primeiro semestre de 2007. Foi o quarto ano de crescimento ininterrupto. (ANJ, 2017, p. 14)

A situação descrita pela ANJ desdobra-se no pós-Itamar Franco, com o Brasil elegendo e reelegendo Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), vivenciando as tensões dos movimentos rurais, os massacres dos sem-terra em Eldorado dos Carajás e sentindo a morte de Hebert de Souza, Paulo Freire e Darcy Ribeiro. Simultaneamente, as conquistas de autonomia política dos anos 1990 criaram, para a população do DF, oportunidade de ter a própria Câmara Legislativa (CLDF). Se, em 1986, os cidadãos votaram pela primeira vez para os representantes do Congresso Nacional, em 1990, cumprindo os desígnios da Constituição Federal de 1988, o DF escolheu os 24 deputados/as distritais da CLDF e trouxe para a década de 1990 a governança de Joaquim Roriz (1991-1994), Cristovam Buarque (1995-1998) e novamente Joaquim Roriz (1995-2006). Nesse meio cheio de transformações políticas da década de 1990, O DF via circular por suas regiões os 363 grupos de teatro listados a seguir:

**Lista 4 – Nome dos grupos no DF (CB e JBr., 1990-1999)**

- |    |                                       |    |                                       |
|----|---------------------------------------|----|---------------------------------------|
| 1  | Academia Brasiliense de Artes         | 30 | Cia dos Menestréis                    |
| 2  | Alma do Negócio Cia de Bonecos        | 31 | Cia Ilusão                            |
| 3  | Amigona Shopping Show                 | 32 | Cia José Basso de Teatro              |
| 4  | Boca em Boca                          | 33 | Cia Lábios da Lua                     |
| 5  | Bond Street Théâtre                   | 34 | Cia Márcia Duarte                     |
| 6  | Carroça de Mamulengo                  | 35 | Cia Ópera Seca                        |
| 7  | Cia Rua Arte                          | 36 | Cia Os Fodidos Privilegiados          |
| 8  | Cia Alucinthis                        | 37 | Cia Pernilongo                        |
| 9  | Cia Arcinethe de Teatro               | 38 | Cia Quinta Cênica                     |
| 10 | Cia Arte Livre do Brasil              | 39 | Cia Ruarte de Bonecos                 |
| 11 | Cia Artística Pombas Urbanas          | 40 | Cia Teatral Alucinathus               |
| 12 | Cia Ato e Desato                      | 41 | Cia Teatral ArtLivre                  |
| 13 | Cia BSB de Arte                       | 42 | Cia Teatral Athos e Athus             |
| 14 | Cia Caravana                          | 43 | Cia teatral ATORmentados e ATRIZteza  |
| 15 | Cia Caravana de Teatro                | 44 | Cia Teatral Becos do Palco            |
| 16 | Cia da Ilusão                         | 45 | Cia Teatral Celeiro das Antas         |
| 17 | Cia das Piruetas                      | 46 | Cia Teatral Cristã                    |
| 18 | Cia de Artes Cênicas do Teceiro Mundo | 47 | CIA Teatral Fazendo Arte              |
| 19 | Cia de Artistas Cênicas               | 48 | Cia Teatral Grita                     |
| 20 | Cia de Encenações Musicais            | 49 | Cia Teatral Guimarães Rodas           |
| 21 | Cia de Teatro Brasiliense             | 50 | Cia Teatral H2O                       |
| 22 | Cia de Teatro Caricaturas             | 51 | Cia Teatral Kakaoa                    |
| 23 | Cia de Teatro Casa das Artes          | 52 | Cia Teatral Lábios da Lua             |
| 24 | Cia de Teatro Diversão e Arte         | 53 | Cia Teatral Lua e Estrelas            |
| 25 | Cia de Teatro Mendigos de Gravata     | 54 | Cia Teatral Mulheres Arteiras         |
| 26 | Cia de Teatro O Bicho Pirô            | 55 | Cia teatral Néia e Nando              |
| 27 | Cia de Teatro Spirito de Grupo        | 56 | Cia Teatral Plínio Mosca              |
| 28 | Cia de Teatro Stravaganza             | 57 | Cia Teatral Simone Fontada            |
| 29 | Cia do Gesto                          | 58 | Cia Teatral Simone Fontoura           |
|    |                                       | 59 | CIA Teatral Thomas Coelho             |
|    |                                       | 60 | Cia Teatral Tropadaqui                |
|    |                                       | 61 | Cia Teatralle Della Comedia la Verona |

- |    |  |     |                                    |
|----|--|-----|------------------------------------|
| 62 | Cia Teatro Caricaturas                       | 93  | Grupo A Partir Daquele Dia         |
| 63 | Cia Teatro Pândego                           | 94  | Grupo A Tribo Atrito               |
| 64 | Cia Teatro Sem Fronteiras                    | 95  | Grupo A Trupe Rodoteatro           |
| 65 | Cia Theatro Guará                            | 96  | Grupo Aba                          |
| 66 | Cia. Caravana de Teatro                      | 97  | Grupo Abalo                        |
| 67 | Circo Teatro Udi Grudi                       | 98  | Grupo Acorda Ceilândia             |
| 68 | Clube de Drama da Escola Americana           | 99  | Grupo Aedo                         |
| 69 | Clube de Teatro da Escola Francesa           | 100 | Grupo Alegria                      |
| 70 | Companhia Carroça de Mamulengos              | 101 | Grupo Ambiente Cênico              |
| 71 | Companhia Carrossel de Teatro                | 102 | Grupo Anarcocênico                 |
| 72 | Companhia Coatimundi                         | 103 | Grupo Animação Ilimitada           |
| 73 | Companhia da Ilusão                          | 104 | Grupo Anônimos da Silva            |
| 74 | Companhia de Artes Cênicas do Terceiro Mundo | 105 | Grupo Anti Status Quo              |
| 75 | Companhia de Comédia Os Melhores do Mundo    | 106 | Grupo Arke de Teatro               |
| 76 | Companhia de Teatro Hierofante               | 107 | Grupo Armatrux                     |
| 77 | Companhia de Teatro Zeus Artes               | 108 | Grupo Art'Atro                     |
| 78 | Companhia de Tirambu                         | 109 | Grupo Arte e Movimento             |
| 79 | Companhia Internacional de Teatro Arte Livre | 110 | Grupo Arteiros do Master           |
| 80 | Companhia Piramundo                          | 111 | Grupo Athos e Athus                |
| 81 | Companhia Teatral Mapa'ti                    | 112 | Grupo Ato Explícito                |
| 82 | Companhia Teatral Nu Trágico                 | 113 | Grupo Ator & Companhia             |
| 83 | Companhia Teatral Plínio Mosca               | 114 | Grupo Atrizes do Pesadello         |
| 84 | Companhia Teatral Tropadaqui                 | 115 | Grupo Audaz                        |
| 85 | Companhia Teatral Ziriguiduns                | 116 | Grupo Avacalhando Vocal            |
| 86 | Companhia Teatro Plínio Mosca                | 117 | Grupo Bagagem Cia de Bonecos       |
| 87 | Cooperativa de Atores do DF                  | 118 | Grupo Balé Teatro Fernando Azevedo |
| 88 | Cooperativa dos Atores                       | 119 | Grupo Bonecos Escola de Rua        |
| 89 | Esphera Cia de Teatro                        | 120 | Grupo Bossa                        |
| 90 | Esquadrão da Vida                            | 121 | Grupo Brasiliense de Ballet        |
| 91 | Eu Trago o Bode                              | 122 | Grupo bsb@rte                      |
| 92 | Grupo A Culpa é da Mãe                       | 123 | Grupo Bumba Ripa (Papuda)          |
|    |  | 124 | Grupo Buriti                       |

- |     |   |     |  |
|-----|---|-----|--|
| 125 | Grupo Cadê Otelo  | 156 | Grupo de arte Creckponvidon  |
| 126 | Grupo Cala a Boca já Morreu                                   | 157 | Grupo De Bar em Bar  |
| 127 | Grupo Caleidoscópio   | 158 | Grupo De Bem com a Via   |
| 128 | Grupo Capricho Espanhol                                       | 159 | Grupo de Bonecos Tagarelas   |
| 129 | Grupo Ambiente Cênico   | 160 | Grupo de Estágio da Cena   |
| 130 | Grupo Anarcocênico  | 161 | Grupo de Estágio da Cena -<br>Academia de Teatro                       |
| 131 | Grupo Caricatus   | 162 | Grupo de Pesquisa Teatral da<br>Companhia Ilusão S/A                   |
| 132 | Grupo Carroça de Mamulengos                                   | 163 | Grupo de Teatro 508  |
| 133 | Grupo Carruagem (retorno)                                     | 164 | Grupo de Teatro Anima  |
| 134 | Grupo Carruagem de Teatro<br>Infantil                         | 165 | Grupo de Teatro Ânimo  |
| 135 | Grupo Castiluce   | 166 | Grupo de Teatro Atores de<br>Cristo                                    |
| 136 | Grupo Cena Academia de Teatro                                 | 167 | Grupo de Teatro Avançado do<br>SESI                                    |
| 137 | Grupo Cena de Teatro  | 168 | Grupo de Teatro Básico do Sesc   |
| 138 | Grupo Cênico da UCB<br>(Universidade Católica de<br>Brasília) | 169 | Grupo de Teatro Básico do SESI   |
| 139 | Grupo Céus  | 170 | Grupo de Teatro Básico I   |
| 140 | Grupo Cia Ato e Desato  | 171 | Grupo de Teatro Básico II  |
| 141 | Grupo Cia de Bonecos  | 172 | Grupo de Teatro Boca de Cena   |
| 142 | Grupo Cia de Pequenos Grandes<br>Atores de Planaltina         | 173 | Grupo de Teatro Carlitos   |
| 143 | Grupo Cia de Teatro Ditirambo                                 | 174 | Grupo de Teatro Ciranda  |
| 144 | Grupo Cia dos Homens  | 175 | Grupo de Teatro Cômico Le<br>Phun                                      |
| 145 | Grupo Cia Teatral Néia e Nando                                | 176 | Grupo de Teatro Cortinas   |
| 146 | Grupo Cia. Duarte   | 177 | Grupo de Teatro da Escola<br>Americana                                 |
| 147 | Grupo Ciranda   | 178 | Grupo de Teatro de Bonecos<br>Retalhos                                 |
| 148 | Grupo Circo, Bonecos e Risos                                  | 179 | Grupo de Teatro de Professores<br>das Casa Thomas Jefferson            |
| 149 | Grupo Confraria da Ópera                                      | 180 | Grupo de Teatro Deppertutto  |
| 150 | Grupo Criança e Cia   | 181 | Grupo de Teatro do<br>Departamento de Teoria<br>Literária e Literatura |
| 151 | Grupo cultural Recicl'Art                                     | 182 | Grupo de Teatro do Gama  |
| 152 | Grupo Cultural Senta que o Leão<br>é Manso                    | 183 | Grupo de Teatro do SESC  |
| 153 | Grupo da Escola de Teatro Arké                                | 184 | Grupo de Teatro do SESI  |
| 154 | Grupo Danzaateatro  |     |  |
| 155 | Grupo de Alunos da CIA  |     |  |

- 185 Grupo de Teatro Dulcina de Moraes
- 186 Grupo de Teatro Duru-angu
- 187 Grupo de Teatro Espírita do Grêmio Atualpa
- 188 Grupo de Teatro Experimental de SESC
- 189 Grupo de Teatro Fundação de Amparo ao Trabalhador Preso (Funap)
- 190 Grupo de Teatro Idiotas e Tal
- 191 Grupo de Teatro Infantil do Sesc
- 192 Grupo de Teatro Mamulengo Presepada
- 193 Grupo de Teatro Maracatu Atômico
- 194 Grupo de Teatro Mendigos de Gravata
- 195 Grupo de Teatro O Bicho Pirô
- 196 Grupo de teatro Oceano Nox
- 197 Grupo de Teatro Pentelharte
- 198 Grupo de Teatro Pererecas Albinas
- 199 Grupo de Teatro Primeira Espaço (primeiro espaço?)
- 200 Grupo de Teatro Rá
- 201 Grupo de Teatro Rodovia da Polícia Rodoviária
- 202 Grupo de Teatro Rossa Nova
- 203 Grupo de Teatro Sófocles
- 204 Grupo de Teatro Transas e Tranças
- 205 Grupo Del'Arte
- 206 Grupo Dentro dos Eixos
- 207 Grupo Doma de Teatro e Dança
- 208 Grupo Domo
- 209 Grupo Domo de Arte Integrada
- 210 Grupo dos Mais Vividos
- 211 Grupo Endança
- 212 Grupo Entreasas
- 213 Grupo Erupção de Teatro Amador
- 214 Grupo Escola de Rua
- 215 Grupo Espírita de Teatro André Luiz
- 216 Grupo Esquadrão da Vida
- 217 Grupo Evangélico Pedras Vivas
- 218 Grupo Experimental de Teatro da Oficina
- 219 Grupo Experimental de Teatro Universitário
- 220 Grupo Expressões
- 221 Grupo Falange Bege
- 222 Grupo Filhos de Mambembe
- 223 Grupo Flor das Águas
- 224 Grupo Folclórico Árabe Oásis
- 225 Grupo Fora do Esquadro
- 226 Grupo Frontes Vida
- 227 Grupo G51
- 228 Grupo Galpão
- 229 Grupo Gavião
- 230 Grupo Guru da Real Cia Musical
- 231 Grupo Herança Farropilha
- 232 Grupo Hierofante Companhia de Teatro
- 233 Grupo Hombú
- 234 Grupo Hortelãs do Brasil
- 235 Grupo Ideologia
- 236 Grupo Imbuaça
- 237 Grupo Insanos em Cena
- 238 Grupo Intrépida Cênica
- 239 Grupo Kara Metade
- 240 Grupo La Tarima de Locombra
- 241 Grupo Magia da Criança
- 242 Grupo Mamulengo
- 243 Grupo Mamulengo Presepada
- 244 Grupo Maracatu Atômico

- |     |  |     |                                      |
|-----|--|-----|--------------------------------------|
| 245 | Grupo Máscaras e Verdades                          | 276 | Grupo Ponto de Partida               |
| 246 | Grupo Mendigos de Gravata                          | 277 | Grupo Porak'20                       |
| 247 | Grupo Metamorfose                                  | 278 | Grupo Pró Gente                      |
| 248 | Grupo Mistura Ítima                                | 279 | Grupo Proposta e Cia de Dança        |
| 249 | Grupo musical da Escola Americana                  | 280 | Grupo QI                             |
| 250 | Grupo Nathyê                                       | 281 | Grupo Quem Não Tem Pão Caça com Gato |
| 251 | Grupo Néia e Nando                                 | 282 | Grupo Quinta Cênica                  |
| 252 | Grupo Néia e Nando Cia de Teatro Infantil          | 283 | Grupo Rascunho Bem Feito             |
| 253 | Grupo Oceano Nox                                   | 284 | Grupo Recicl'art                     |
| 254 | Grupo Oficina de Brincar                           | 285 | Grupo Retaleros                      |
| 255 | Grupo Oficina dos Menestréis                       | 286 | Grupo Retalhos                       |
| 256 | Grupo Os Buritis                                   | 287 | Grupo Revolution                     |
| 257 | Grupo Os Caras Pintadas                            | 288 | Grupo Ribalta                        |
| 258 | Grupo Os Donos do Pedaco                           | 289 | Grupo Rodoteatro                     |
| 259 | Grupo Os Filhos da Mãe                             | 290 | Grupo Ruarte                         |
| 260 | Grupo Os Gatos                                     | 291 | Grupo Sem Fronteiras                 |
| 261 | Grupo Os Melhores do Mundo (primeira apresentação) | 292 | Grupo Sem Limites                    |
| 262 | Grupo Palco Cia de Teatro                          | 293 | Grupo Senta que o Leão é Manso       |
| 263 | Grupo Papai Vem Me Buscar                          | 294 | Grupo Sófocles de Teatro             |
| 264 | Grupo Paraibola                                    | 295 | Grupo Soma de Teatro                 |
| 265 | Grupo Pátria Amada                                 | 296 | Grupo Status Quo                     |
| 266 | Grupo Pé de Arte                                   | 297 | Grupo Stello                         |
| 267 | Grupo Pentelh'arte                                 | 298 | Grupo Surpresa                       |
| 268 | Grupo Pequenos Grandes Amigos do Rei               | 299 | Grupo Tá na Rua                      |
| 269 | Grupo Pererecas Albinas                            | 300 | Grupo Tagarela                       |
| 270 | Grupo Perna de Palco                               | 301 | Grupo Tapa                           |
| 271 | Grupo Perna de Palco                               | 302 | Grupo Teatral Alaska                 |
| 272 | Grupo Pesquisa                                     | 303 | Grupo Teatral Althus                 |
| 273 | Grupo Pinta e Borda                                | 304 | Grupo Teatral Anjinhos do Tio Alê    |
| 274 | Grupo Pique Pega                                   | 305 | Grupo Teatral Boca de Cena           |
| 275 | Grupo Piramundo                                    | 306 | Grupo Teatral Divinas Tramas         |

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
| 307 | Grupo Teatral Esquadrão da Vida         | 338 | Núcleo de Teatro Aplicado                     |
| 308 | Grupo Teatral Flor de Luz               | 339 | Núcleo Experimental de Teatro                 |
| 309 | Grupo Teatral Hombro                    | 340 | O Hierofante Cia de Teatro                    |
| 310 | Grupo Teatral Ideologia                 | 341 | Oficina Brincar                               |
| 311 | Grupo Teatral Mistura Íntima            | 342 | Os Meninos do Gran Circo Lar                  |
| 312 | Grupo teatral Servos                    | 343 | Palco Cia de Teatro de Dança                  |
| 313 | Grupo teatral Teatro de Guerrilha       | 344 | Piramundo Casa de Criação Teatral             |
| 314 | Grupo Teatro Boca de Cena               | 345 | Pirulim e Cia de Teatro de Fantoques          |
| 315 | Grupo Teatro do Gama                    | 346 | Pro a Popa Grupo Em Cena Ação                 |
| 316 | Grupo Teatro Menopausa                  | 347 | Sai Santa Cia de Teatro                       |
| 317 | Grupo Teatro Rodovia                    | 348 | Talassa Grupo de Teatro                       |
| 318 | Grupo Teatron                           | 349 | Teatro Caleidoscópio                          |
| 319 | Grupo TEB (Teatro Espírita de Brasília) | 350 | Teatro Cenário (Gilberto Salomão)             |
| 320 | Grupo Tecat                             | 351 | Teatro de Bem Com a Vida                      |
| 321 | Grupo Teco (Colégio Objetivo)           | 352 | Teatro de Bonecos Bobagens e Cia              |
| 322 | Grupo Terceiro Porto Trupe              | 353 | Teatro Equipe de Brasília                     |
| 323 | Grupo Theatro do Guará                  | 354 | Teatro Sem Fronteiras                         |
| 324 | Grupo Tia Dina                          | 355 | Teatro Universitário Candango                 |
| 325 | Grupo Tico-Tico no Fubá                 | 356 | Tetro de Bonecos do Zezito                    |
| 326 | Grupo Tribo Atrito                      | 357 | Trupe Circo, Boneco e Riso                    |
| 327 | Grupo Troncos Urbanos                   | 358 | Trupe de Teatro do CG                         |
| 328 | Grupo Trupe 108                         | 359 | Trupe de Teatro Experimental Eu Trago o Balde |
| 329 | Grupo VaSirah                           | 360 | TUCAN (Teatro Universitário Candango)         |
| 330 | Grupo Ventura                           | 361 | Usina – Centro de Pesquisa em Movimento       |
| 331 | Grupo Verdade e Vida                    |     |   |
| 332 | Grupo Zabelen de Arte e Cultura         |     |   |
| 333 | Grupo Zambilin de Arte e Cultura        |     |   |
| 334 | Grupo Zeusartes                         |     |   |
| 335 | Grupo ZiKau Yuga                        |     |   |
| 336 | Grupos da Polícia Pátria Amada          |     |   |
| 337 | Grupo Teatro Sem Fronteira              |     |   |

Fonte: Dados e listagem E.Carrijo e A.Yamaoka, 2019.

A Lista 4 (Etapa 4 da metodologia) identifica 361 nomes de grupos teatrais no DF, reunindo os dados encontrados no CB (227 nomes) e no JBr. (205). A matemática não é exata porque é preciso retirar os nomes repetidos e somar as grafias distintas advindas da união dos dois *corpora*. Enquanto a Lista 4 apresenta as informações em ordem alfabética, na parte 1 dos Apêndices, é possível ver os 361 nomes distribuídos em ordem cronológica de publicação dos jornais (1960-1990).

Nas tabelas do Apêndice 1, estão também os números de ocorrências nos jornais, ou a aproximada quantidade de vezes que o nome do grupo apareceu no periódico. Por meio desses números, podemos perceber os grupos que possivelmente circulavam mais pela cidade e/ou recebiam mais atenção dos jornais. Dessa forma, dos 361 grupos encontrados nos anos 1990, os mais citados são os 17 a seguir (em ordem alfabética): A Culpa é da Mãe, Celeiro das Antas, Cia Ator e Companhia, Cia Bonecos, Cia dos Homens, Cia Mapati, Cia Plínio Mosca, Circo Teatro Udi Grudi, Esquadrão da Vida, Grupo Bagagem, Grupo Boca de Cena, Grupo Carroça de Mamulengo, Grupo Melhores do Mundo, Grupo Nu Trágico, Grupo Sófocles, Grupo Zabelen de Arte e Cultura e O Hierofante Cia de Teatro.

Desses nomes, o Grupo A Culpa é da Mãe/Melhores do Mundo<sup>111</sup> tem notória liderança nas coberturas dos jornais. Em 1992, JBr. publicou que A Culpa é da Mãe é uma derivação do grupo Caricatus, com sete anos de história nos palcos da cidade. O grupo, segundo esse jornal, é dono das cenas mais hilariantes do teatro da cidade, com direção de Ivan Marques, Welder Rodrigues, Adriana Nunes, com Cláudio Falcão, Madelon Cabral, Rudney Silveira, Léo Hernandez, Adriana Nunes e Ricardo Pipo (JBr. 16/10/1992). Entre 1993 e 1996,<sup>112</sup> outros espetáculos e anúncios chamaram atenção para os adjetivos que

---

<sup>111</sup> “O Grupo Os Melhores do Mundo nasceu em 1991, com o nome de A Culpa é da Mãe. Surgiu da ebulição cultural daquela época, em Brasília, dentro do Jogo de Cena, um espetáculo-revista cultural de teatro, música e dança com grande participação do público. Adriana Nunes havia dirigido e atuado em *As namoradeiras*, que tinha no elenco as irmãs Madelon e Madelene Cabral e Rudney Silveira. Ela chamou, então, para compor um grupo, os atores Welder e Pipo, que já faziam muito sucesso no Jogo de Cena com o musical brega *A culpa é da mãe*. [...] Começa a saga de um grupo de sucesso. [...] Aqueles que diziam, nos idos de 1990, que A Culpa da Mãe não tinha consistência, hoje, percebem que se equivocaram. O grupo é de longe o de maior sucesso, longevidade e admiração de todo o teatro brasileiro” (SANTOS, 2012, p. 22-23).

<sup>112</sup> Nesse período, o JBr. lança um texto com apanhado dos trabalhos em circulação em janeiro de 1996, segundo o jornal: o grupo A Culpa É da Mãe terá temporada de um mês no Teatro Ipanema, o produtor James Fensterseifer diz que buscam patrocínio para turnê pelo Nordeste. O grupo também pretende montar três espetáculos: em março, *A saga de Lampião*, maio, *A culpa é da mãe conta a história de teatro* e, em junho, *O mundo é das personagens fofinhas*. Em maio os irmãos Guimarães deverão estreitar *Esperando Godot* (elenco: Carmem Moretzsohn, Dora Wainer, Bidô Galvão, Adriana Nunes e Mariza Mendes Campos). Adriano e Fernando Guimarães também se unirão a Hugo Rodas para opera sobre Carlos Gomes, esperam conseguir apoio do Ministério da Cultura. Guilherme Reis prepara projetos pequenos e um espetáculo sobre jovens que ele quer chamar de *Kids*. O NAC, Núcleo de Artes Cênicas, vai cuidar do banco de dados da

caracterizavam o grupo: cômico, divertido, irônico e engraçado. Depois de 1997, o grupo ressurgiu com o nome Os Melhores do Mundo, modificado no elenco e fazendo inúmeras temporadas em circuitos culturais e comerciais de Brasília e do Rio de Janeiro (SANTOS, 2012), e chega a 2020 promovendo espetáculos de comédia na cidade.

Outro destaque nos jornais é o grupo Celeiro das Antas,<sup>113</sup> que, sendo de Taguatinga, articulava eventos e parcerias com artistas de outras regiões administrativas, a exemplo de Ceilândia e de Samambaia. Em 1993, o JBr. informou que o governador Joaquim Roriz, em seu governo itinerante, ao passar por Taguatinga, recebeu documento assinado por 58 entidades representantes de artistas teatrais, oficinairos e bolsistas do Projeto de Bolsas de Estudos da Secretaria de Cultura. Segundo o jornal, o movimento era liderado pelo grupo Celeiro das Antas, e o documento reivindicava liberação de recursos para os artistas realizarem a programação artística combinada com o governo no sentido de promover oficinas aos jovens estudantes das RA (JBr., 21/04/1993). Nesse mesmo ano, em outras matérias de jornais, fica evidenciado que o Celeiro das Antas apresentou, com larga temporada e fama, a adaptação do clássico *Moby Dick*, sob direção de Humberto Pedrancini, e conseguiu oferecer três cursos na Casa de Ensaio (CNB 07 – lote 14 – loja 01, Taguatinga Norte): iniciação teatral, estudos experimentais e teatro de boneco, apenas para os bolsistas da FCDF (JBr., 06/11/1993).

---

entidade e divulga que em agosto terá o II Cena Contemporânea e com oficinas de Antônio Abujamra e de Amir Haddad. O Cena Contemporânea tem apoio da Funarte. 1996 é o 16º aniversário do grupo Esquadrão da Vida, de Ary Pararráios, e o terceiro do espetáculo *Na rua com Romeu e Julieta*, esse ano os espetáculos *O bicho homem e outros bichos*; Ary também se prepara para adaptação de *Dom Quixote*, misturado o clássico com as histórias de Martin Fierro e Antônio Conselheiro. Marcia Duarte esteve em temporada com *A reta do fim do fim* no RJ, e o espetáculo em fevereiro vai para Chicago, além de festivais pela Europa e América Latina. Eliana Carneiro, com o grupo Os Buritis irá para São Paulo com o espetáculo *Baboo*. Também vai para mais lugares e quer montar ateliê em casa para dar aulas. Trupe 108 está com espetáculo *Medéia - mulher arde de amor e põe fogo na amante do marido*. E irão para a Europa para festivais: o produtor Genilson Puncinelli e a coreógrafa Norma Lilian. (JBr., 04/01/1996)

<sup>113</sup> “O Celeiro das Antas surgiu da necessidade de um grupo de pessoas de estudar Teatro. Era o ano de 1991. [...] Éramos seis pessoas. [...] Da palestra de Humberto Pedrancini [sobre Michael Chekhov] saímos com a certeza de que os estudos seguiam no rumo certo. O meu primeiro contato com pessoas que faziam teatro, no início dos anos 80, foi com o Grupo Retalhos, que havia sido formado pelo Projeto Platéia. [...] Alugamos a loja do antigo bar Madame Butterfly, um espaço alternativo, mistura de boate com casa de shows, aquelas coisas típicas dos anos 80. [...] Apresentei ao grupo uma versão em gíbi do clássico de Herman Melville, *Moby Dick – A baleia branca*. Foi ao todo um ano e meio de treinamento e ensaios para estreiar a primeira montagem-resultado do grupo de estudos. A montagem acabou lançando o grupo no meio teatral de Brasília, gerando inclusive indicações para prêmios. [...] Alguns [integrantes, depois disso] se juntaram e montaram o Grupo Hierofante. Eu continuei como nome do grupo, montei um espetáculo solo e passei junto com Andréia Aguiar a trabalhar nas escolas. [...] Hoje o Celeiro das Antas – Companhia do Riso está trabalhando junto aos diversos grupos para firmar a Cooperativa de Teatro de Brasília” (REGINO, 2004, p. 244-250).

Interessante observar que, à medida que lemos os textos das décadas de 1990, duas características chamam atenção quanto à cobertura jornalística e uma quanto ao repertório das atividades cênicas. Sobre a cobertura dos dois jornais (CB e JBr.) notamos: (i) diminuição contínua do enfoque político relacionado ao teatro – naquilo que antes vinculava a mensagem: ao diálogo do teatro com a comunidade, às lutas dos artistas por melhorias e aos procedimentos (críticos ou não) acerca do setor público para articular, pressionar e/ou promover transformações no meio cênico; e (ii) aumento de textos informativos sobre onde e quando o evento acontece e as propagações sobre os espetáculos/festivais/temporadas – voltando críticas ou elogios ao conteúdo, ao trabalho do grupo/ator, à dramaturgia e às técnicas. Sobre o repertório das atividades cênicas, os conteúdos sugerem que as propostas dos grupos estão concentradas nos apelos comerciais do teatro, atrelando o discurso de venda ao consumo dos espetáculos, de cursos de formação e demais outras possíveis atividades que, em geral, expõem patrocínios e/ou contrapartidas de editais.

Estudioso do tema teatro de grupo, Carreira (2008) explica que esses elementos, em parte, caracterizam o teatro do Brasil no final do século XX. Segundo ele:

A adoção de processos de produção que incorporam procedimentos do mundo dos negócios é um componente-chave neste contexto. Por isso, atualmente, não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção. Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo à cultura como forma de financiamento da produção. Hoje em dia a incorporação da lógica da administração se fez algo natural, e por isso já não estranhamos o fato de que grupos teatrais modulem suas práticas a partir de princípios do *marketing*. Como hábito adquirido no permanente elaborar de projetos, os grupos dialogam com facilidade com uma categoria que no universo dos negócios se chama razão instrumental. Por isso, ‘vender’ passou a ser algo muito mais complexo que convidar o público a passar pela bilheteria para adquirir seu ingresso. Vender significa, para os grupos, construir estratégias amplas de relação com empresas e com órgãos de fomento, através de instrumentos diversos. Aqui reside um primeiro aspecto importante para a compreensão do teatro de grupo brasileiro na atualidade: a relação entre criação de espaços de experimentação e as aproximações com modos operacionais do mercado da cultura. (CARREIRA, 2008, p. 13-14)

Provavelmente, o teatro-DF desse período não escape a essa característica observada no teatro de âmbito nacional, sob o olhar de Carreira (2008). O tema pede aprofundamento para a realidade da cidade, em especial porque é nessa década que aumentam as experiências

de financiamento e de editais que foram aos poucos construindo aquele que, em 2020, é reconhecido como Fundo de Apoio à Cultura (FAC), mantido pela Secretaria de Cultura do governo local. Nessa direção, no CB, em 1989, é possível notar quando Funarte, FCDF, APAC-DF, Fetadif e Associação de Dança do DF se unem para auxiliar montagem dos grupos do DF (CB 02/11/1989) e quando a Associação dos Produtores de Artes Cênicas do DF, ao eleger sua nova diretoria (Plínio Mosca, presidente, Alaor Rosa, vice, e Romário Schettino, tesoureiro), deseja distribuir na solenidade de posse diplomas aos “destaques nas artes cênicas” de várias categorias (CB, 13/11/1989).

Embora esse debate não seja foco da pesquisa, vale compartilhar algumas observações que interligam FCDF, Fetadif e Secretaria de Cultura, segundo os *corpora* analisados, mesmo que para esclarecer a lógica tenhamos que retornar brevemente ao *corpus*-CB de 1960 e explicar que ele não mostra a FCDF<sup>114</sup> entre os lugares mais citados pelas notícias sobre teatro-DF – até porque ela não foi criada exclusivamente para tratar dos assuntos cênicos, sem, no entanto, ter deixado de desempenhar papel importante para a história da área, ao concentrar atividades que pensavam publicamente dinâmicas, políticas, demandas, críticas e projetos para o setor.

Os jornais não anunciam a criação da FCDF em 1960, menos ainda o seu encerramento, possivelmente, em 1999,<sup>115</sup> mas Duarte (1983) afirma que a

[...] Fundação Cultural, criada em 17 de junho de 1960, integrava, juntamente com a FEDF, a estrutura da Secretaria de Educação do DF. Ferreira Gullar, primeiro diretor da Fundação Cultural do DF, a projetou como um núcleo de irradiação e estímulo à cultura local. (...) Depois dos planos de Anísio Teixeira para o sistema de ensino e de Ferreira Gullar para a Fundação Cultural, só na gestão de Wladimir Murтинho, na SEC/GDF fez-se um esforço sistematizado para definir as diretrizes que norteariam a política cultural da Secretaria, política que seria concretizada através da FEDF e da FCDF. Para isso foi criado, em janeiro de 1975, o

---

<sup>114</sup> As notícias jornalísticas não deixam claro o endereço da FCDF, mas, na somatória dos vestígios, é possível que a Fundação tenha começado no Setor Hoteleiro Sul (perto da Torre de TV), migrado para a 508 Sul em meados de 1970 e encerrado suas atividades no anexo do Teatro Nacional em Brasília (CARRIJO, 2006).

<sup>115</sup> “No *site* da Secretaria da Cultura do DF, não há o nome de nenhum/a responsável pela Fundação Cultural do DF, desde 1999, quando a Secretaria estava sob a liderança de Maria Luiza Dorna e Joaquim Roriz, então governador, o que, possivelmente, demonstra sua possível extinção ou transformação de nome para outra gerência. A temática não é muito bem explicada nem no *site* nem por alguns funcionários por mim questionados. Antes dessas mudanças, a FCDF estava localizada no mesmo prédio da Secretaria da Cultura, no Anexo do Teatro Nacional, lado norte (N2), Brasília. Independente do processo pelo qual a fundação tenha passado, o fato é que tanto os/as narradores/as quanto os jornais da época mencionavam muito sua importância” (CARRIJO, 2006, p. 188).

Departamento de Cultura, que seria um órgão essencialmente normativo. (DUARTE, 1983, p. 49; 92)

A primeira menção sobre a Fundação nos textos do CB acontece em 1961, com a articulação de ações para promover a construção do Teatro Nacional (CB, 24/03/1961). Depois, conforme folheamos as outras décadas nos dois *corpora* da pesquisa, vemos a FCDF buscando aproximações com as regiões administrativas e promovendo campanha de valorização do teatro, quando, por exemplo, em 1976, o diretor-executivo da Fundação, Rui Pereira da Silva, anunciava que sua pauta central de trabalho era unir os esforços do setor público com a Fetadif – que nessa época era liderada por Francisco Expedito – para criar projetos, realizar mostras, fóruns, oficinas, palestras e atividades cênicas variadas nas cidades-satélites e com os grupos amadores, sendo a primeira rodada voltada para cidade de Taguatinga (JBr., 10/10/1976).

Na década de 1980, a FCDF reclamava de dificuldades financeiras e, ao mesmo tempo, criava: o projeto Levante Centro-Oeste, para arrecadar R\$ 2 milhões para teatros, galerias, cinema e circos do DF (JBr., 28/02/1981); a Campanha de Popularização do Teatro, estimulando as pessoas a sair de casa e prestigiar as artes, propagando o *slogan* “Vá ao Teatro” (JBr., 18/08/1991); a avaliação do projeto Arte Candanga, sob liderança de Hugo Rodas, para fazer chegar programação cultural a Ceilândia, Sobradinho e outras cidades do DF (JBr., 02/06/1991). Em 1985, o JBr. anuncia a existência do Jogo de Cena. A programação seria realizada no Teatro Galpãozinho, com os seguintes espetáculos: *O reco que me amava*, de Robson Graia; *Aga do H*, de Miqueias Paz; *Músicas com Liga Tripa*; *Pimentas do reino*, de B. de Paiva e outras várias atrações (JBr., 26/10/1985). As citações sobre o projeto ainda não são marcantes nos jornais desse período, mas é importante ressaltar: Jogo de Cena foi aos poucos tomando fôlego e várias roupagens, atravessou a década de 1990 e 2000, sob liderança de James Fensterseifer,<sup>116</sup> com a intenção de dar espaço para apresentação dos talentos e dos trabalhos cênicos vigentes no DF, sendo espécie de vitrine e, ao mesmo tempo, convite para o público prestigiar os espetáculos espalhados pela cidade.

É de se imaginar que essas ações não eram harmônicas entre todos e com todas as

---

<sup>116</sup> Para saber mais sobre James Fensterseifer, ler Leão (201?, on-line). Disponível em: <https://lupa.atavist.com/james-fensterseifer> . Acesso em: 15 fev. 2020.

regiões do DF. Em vários textos, é possível perceber que embates aconteciam no interior da instituição, trazendo, inclusive, a greve de 400 funcionários do setor cultural (JBr., 18/10/1991). Nessa linha, talvez, isso explique o motivo de o termo FCDF aos poucos sumir das notícias dos jornais e as referências à Secretaria de Cultura irem aumentando. A esse respeito, Cacá, ex-presidente da Fetadif e ativista cultural no DF (2016), conta que:

Ainda no governo Aparecido, foi criada a Secretaria de Cultura e a primeira secretária, Vera Pinheiro, para legitimar-se, prometeu destinar metade dos cargos do Conselho Deliberativo da Fundação Cultural aos representantes eleitos pelo movimento cultural. Em 1986 foi criado o Movimento de Articulação Cultural (MAC), do qual participavam quase todas as entidades culturais do DF. Foi o MAC que realizou a eleição dos representantes da comunidade para o Conselho da Fundação. O resultado foi legitimado por todos. [...] O movimento das satélites fez uma boa articulação com outras entidades culturais (Federação de Teatro Amador, Sindicato dos Escritores, Associação dos Produtores de Artes Cênicas, Associação de Teatro de Bonecos). Esse grupo conseguiu eleger a maioria dos cinco nomes. O mais votado era de Taguatinga. Não era o que a secretaria esperava e ela não honrou o compromisso. [...] Tudo isso (e muito mais) enfraqueceu o movimento. Houve afastamento de algumas lideranças importantes e a Fundação Cultural retirou o apoio que dava para as reuniões do movimento das satélites. Em 1990, Márcio Cotrim assumiu a secretaria e passou a convidar representantes do movimento das satélites para ocupar cargos culturais nas administrações de suas cidades. O movimento ficou dividido mais uma vez. (CACÁ, 2016, p. 24-36)

Assim, ao longo dos anos 1990, talvez em sintonia com esses acontecimentos relatados por Cacá (2016), o termo Secretaria de Cultura tenha ganhado potência nas coberturas jornalísticas. Raro encontrar algo sobre FCDF no CB e, em 1993, o JBr. afirmou que a diretora-executiva da Fundação, Maria Luíza Dornas, notando a subutilização de vários espaços, conseguiu aprovar com o Conselho Deliberativo a redução pela metade da taxa de ocupação da Escola Parque, do Gran Circo Lar e da Casa do Teatro Amador sem, contudo, conseguir êxito com os produtores da cidade, que preferiam lutar pelas pautas só do Teatro Nacional (JBr., 15/07/1993). No JBr. de 1995, vemos ameaça de alguns espetáculos serem cancelados devido à nova greve dos servidores da Fundação, que reivindicavam isonomia salarial com os servidores da área hospitalar e educacional, auxílio alimentação, pagamentos adicionais pelo período noturno e fins de semana – segundo explicava Sérgio Pimentel, presidente do sindicato que representa a categoria da FCDF (JBr., 16/03/1995). Em 1998, encontramos um dos últimos textos publicado no JBr. sobre a Fundação, informando que ela estava abrindo inscrições para pleitear pautas nas três salas

do Teatro Nacional, Teatro da Praça de Taguatinga, Casa do Cantador, Concha Acústica e Gran Circo Lar (JBr., 01/01/1998).

Em 1993, surgiram em cena textos que explicitam a questão dos editais e financiamentos. O JBr., inclusive, registrou que os artistas e os movimentos culturais de Brasília continuavam vendo no Estado a única fonte de financiamento de projetos. Na ocasião, o Fundo de Apoio à Arte e à Cultura (FAAC) estava com as inscrições abertas para, após avaliação, distribuir a cifra de Cr\$ 4 bilhões. Entretanto, segundo esse texto, o Fundo, por rubrica orçamentária, ofereceria apenas Cr\$ 93 milhões, cabendo ao Conselho de Cultura do DF emitir parecer para autorizar o postulante a receber os recursos do FAAC (JBr., 19/02/1993).

Em 1995, o JBr anuncia que a FCDF preparava a programação especial de verão, com o *Temporadas Populares*. Projeto que previa apresentar 72 espetáculos (música, dança e teatro) com ingressos a baixo custo. (JBr. 22/12/1995). Em 1998, o JBr. publicou uma nota criticando a baixa qualidade das atrações artísticas do Temporadas (JBr., 01/02/1998) e em 1999, quando Joaquim Roriz voltou ao governo, o projeto *Temporadas Populares* recebeu o nome de *Arte por Toda Parte*. O foco desses dois projetos era promover circulação de espetáculos (de todas as artes) nas regiões administrativas do DF. Entre 1995 e 1998, o JBr. mostra cobertura para o projeto *Classe Arte*. Segundo matéria do JBr., esse projeto começou em 11 de outubro de 1995, em Samambaia e Taguatinga. A estimativa do GDF, segundo esse texto, era atingir cerca de 120 mil crianças e adolescentes. Na programação havia muitas apresentações de peças, dentre elas: *Agora aqui - mitos e lendas da Amazônia*, com Cia Rua Arte; *Na rua com Romeu e Julieta*, com Esquadrão da Vida; *Lá no fundo do quintal*, do Grupo Sem Fronteiras; *A Lagartixa lírica*, do Grupo Bagagem & Cia de Bonecos; *Assim na terra*, do Grupo Celeiro das Antas; *A Farsa do advogado Pathelin*, com ABA e *A flor encantada*, de Athos e Athus. Oficinas de teatro e dança também seriam ofertadas com os artistas Clarice Cardell, Adeilton Lima, Xico Costa, Carlos Machado, Preto Rezende, Teatro de Bem Com a Vida, Ruarte, Mamulengo Presepada, Teatro de Guerrilha, Nú Trágico e Duro Angu, dentre outros (JBr., 11/10/1995; JBr., 22/09/1995; JBr., 26/09/1996).

Ainda em 1995, o JBr. expõe que a Fundação Athos Bulcão estava em parceria com o NAC, Núcleo de Artes Cênicas/Teatro Goldoni<sup>117</sup>, para promover atividades teatrais na

---

<sup>117</sup> NAC, Núcleo de Arte e Cultura, Localizado em Brasília/DF. “Associação civil sem fins lucrativos, voltada para o desenvolvimento e difusão da cultura brasileira em geral e das artes cênicas em especial.

cidade (JBr., 18/03/1995). Comenta também sobre um novo projeto da cidade: Cena Contemporânea. Segundo o texto, os organizadores do Cena estavam propondo parceria com a Secretaria de Cultura, numa tentativa de unir o governo local e as instituições autônomas para criar um centro cultural com pesquisas integradas de teatro, dança, artes visuais e música. Segundo Guilherme Reis, proponente do projeto, o Cena Contemporânea realizaria intercâmbios de informações com os artistas de dentro e de fora do DF (JBr., 18/03/1995). O projeto atravessou a década de 1990, chegou a 2020 realizando festivais de espetáculos, oficinas e debates.<sup>118</sup> Nesse mesmo ano, o FAAC retornou como tema do JBr. em razão de uma roda de conversa proposta pelo partido político PCdoB para debater a cultura do DF, expondo as políticas culturais vigentes e as que buscavam ser implementadas; a relação entre a Secretaria de Cultura do DF e os produtores culturais; e a necessidade de regulamentar a Lei de Incentivo à Cultura e o Fundo de Apoio à Cultura (FAAC), tendo como responsáveis pelo encontro o deputado distrital Miquéias Paz e seu assessor e também produtor teatral Nivaldo Ramos (JBr., 09/06/1995).

Ao final da década de 1990, os textos a respeito do FAAC são esporádicos e, em 1996, encontramos no JBr. breve referência a alguns grupos por estarem esperando a atrasada liberação dos recursos do FAAC para efetivar suas montagens (JBr., 09/03/1996). Dois anos depois, as opiniões divergem quanto ao saldo no campo do teatro e da dança no DF, segundo o JBr.. No texto, o jornalista realiza breve balanço da temporada 98 com alguns artistas da cidade. Juntos fazem uma avaliação do panorama das artes cênicas realizada no Plano Piloto e apontam os melhores espetáculos. Entre as citações estão: *Teatro de mentira*, de Felícia Johansson; *Felizes para sempre*, dos Irmãos Guimarães; *Bertolt Brecht 100 anos*, de Hugo Rodas; *Profundo dia azul*, do Núcleo BaSiraH; e *Olhar de miope*, de Lenora Lobo. Também foram lembradas ações que contribuíram para a concretização de diferentes projetos, como o Prêmio *Auxílio-Montagem Aluísio Batata*, o *Classe Arte* e as *Temporadas Populares* (JBr., 27/12/1998). Desse modo, entre as tentativas de FCDF, Fetadif, Secretaria de Cultura e FAAC, os jornais mostram que, ao longo desse período, o DF foi experimentando e construindo (sem muita clareza e solidez) as dinâmicas políticas locais.

---

Fundado em 1992, dedica-se a projetos de teatro, dança e artes visuais. Endereço SQS 208/209 , 02, Lote A - Ed. Casa D'Italia, Asa Sul, Brasília/DF". Disponível em <http://www.nac.org.br> , acesso 18 fev. 2020.

<sup>118</sup> O site do Cena Contemporânea está disponível em: <http://cenacontemporanea.com.br/2019/a-historia-do-festival/> , acesso 15 fev 2020.

### 3.3 Teatro de grupo no DF – em números

Em sintonia com perspectivas conceituais, etapas metodológicas, listas e análises expostas até o momento, é possível afirmar que centenas de coletivos teatrais circularam pelo DF entre 1960 e 1999. É o que mostram, em ordem alfabética, as quatro listas que compõem este capítulo e, em ordem cronológica, as tabelas do Apêndice I. Embora não tenha sido foco da investigação encontrar a quantidade de grupos em circulação no DF, ao organizar os nomes nas tabelas de Excel, surgiu a possibilidade de visualizar esses dados, conforme expomos na Tabela 4 e na Tabela 5.

**Tabela 4 – Quantidade de grupos de teatro no DF – CB e JBr. (1960-1999)**

<b>Décadas</b>	<b>Qtd – nomes de grupos teatrais/DF CB: 1960-1999</b>	<b>Qtd – nomes de grupos teatrais/DF JBr.: 1972-1999</b>
<b>1960</b>	23	Jornal não circulava
<b>1970</b>	100	108
<b>1980</b>	192	238
<b>1990</b>	205	227

Dados: E.Carrijo e A.Yamaoka, 2019. Composição da tabela: E.Carrijo, 2020.

A partir dos dados da Tabela 4, inferimos que, segundo os jornais, os grupos teatrais no DF aumentaram ao longo dos anos observados: a década de 1960, com 23 grupos; a década de 1970, com os números circulando na casa dos cem, mostrando 100 nomes no CB e 108 no JBr.; a década de 1980, na casa dos duzentos, com 192 nomes no CB e 238 do JBr.; e a década de 1990, com duzentos nas duas fontes de informação, sendo 205 nomes identificados no CB e 227 no JBr. Ao olharmos esses números, duas perguntas podem surgir: por que os números não são os mesmos nos dois jornais? A diferença entre eles implica a existência de grupos teatrais a mais ou a menos? Primeiro, é preciso enfatizar que nesses números do mundo teatral a “matemática não é exata”. Eles representam aproximadamente a contagem rastreada nas tabelas dos *corpora*. Partindo dessa base, compreendemos que os números nos dois jornais não são iguais porque as coberturas eram diferentes e, possivelmente, as grafias dos nomes variavam segundo o jornalista das matérias. Daí que a diferença numérica pode indicar nome diferente de grupo e/ou um mesmo grupo, mas registro de grafia diferente.

Outro exercício interessante que a Tabela 4 sugere é a comparação com os dados demonstrados na Tabela 2 acerca da quantidade de notícias publicadas nos dois jornais, CB e JBr., entre 1960 e 1999. Quando comparamos as duas tabelas, notamos que o crescimento numérico dos grupos teatrais é semelhante à ascensão quantitativa da cobertura jornalística do CB e do JBr. Podemos estabelecer uma relação de duplo sentido com os dados das duas tabelas? Possivelmente, sim. Que a existência de mais grupos representa mais pautas para os jornais, não há dúvidas. E é possível, também, que a divulgação dos trabalhos dos grupos possa ter estimulado o surgimento de outros. Mesmo que o simples cruzamento entre os números das tabelas não assegure essas afirmações, não deixa de ser interessante pensar no quanto o jornalismo cultural tem potencial para interferir e transformar as dinâmicas artísticas de uma cidade.

A Tabela 5 condensa os números. Ela mostra a união dos resultados dos dois *corpora* após retirarmos os nomes de grupos repetidos e deixarmos apenas as nomenclaturas distintas:

**Tabela 5 – Quantidade de grupos de teatro quando somados – CB e JBr. (1960-1999)**

Décadas	Qtd de nomes de grupos CB + JBr.
<b>1960</b>	23
<b>1970</b>	169
<b>1980</b>	347
<b>1990</b>	361

Dados: E.Carrijo e A.Yamaoka (2019). Tabela: E.Carrijo (2020).

O princípio da “matemática não é exata”, já explicado, vale para a Tabela 5. Os números são aproximados e dependentes das questões que envolvem as grafias nos textos dos dois periódicos. Mas, graças aos dados da Tabela 5, podemos afirmar que, no DF, ao longo do século XX, o teatro de grupo foi realizado por centenas de coletivos. Mais ainda, que, na história do teatro-DF, o teatro de grupo cresce desde 1960 até 1999, com destaque para os anos 1980 e 1990. A Tabela 5 é clara quando observarmos que, na década de 1960, o DF tinha duas dezenas de grupos; na década de 1970, tinha centenas; na década de 1980, a escala praticamente dobrou; e, na década de 1990, a quantidade manteve-se crescente e alcançando o total de 361 nomes de coletivos teatrais no DF. Mesmo com números aproximados, a descoberta não deixa de ser surpreendente, tanto no quantitativo de grupos

que circulavam no DF nos anos de chumbo (1960-1970) quanto no revelado na era pós-abertura democrática (1980-1990) do Brasil.

Por que os números encontrados são aproximados? Mais uma vez, enfatizo que é devido à grafia dos nomes nos documentos analisados. A característica de heterogeneidade semântica fragiliza os resultados em sua exatidão – mesmo aplicando as fórmulas do Excel como estratégia para minimizar o surgimento de dupla ou tripla ocorrência, nem sempre é possível garantir o dado final. Por exemplo, o nome *Circo Teatro Udi Grudi* aparece escrito com palavras juntas ou separadas, com letras diferentes e até em expressões fragmentadas, gerando respectivamente *Udigrudi*, *Udi Grudi*, *Ude Grude*, quando não estão também precedidas por *grupo*, ou por *teatro*, ou por *cia*. E todas essas variáveis dificultam o rastreamento. Outro exemplo de dupla ou tripla contagem pode ser observado com o nome *Cabeças*, que aparece escrito no singular, no plural, às vezes compondo *Concerto Cabeças* e *Grupo Cabeças* e noutras sem atrelar a palavra *grupo* ou até mesmo sem cedilha – inclusive, vale ressaltar que *Cabeças* tem trajetória predominantemente musical na cidade mas em muitas notícias surge misturado com atividades teatrais, sendo por isso considerado na pesquisa. O mesmo tratamento acontece com os grupos de dança que, em algum momento, segundo as matérias, estão unidos com os coletivos e atividades teatrais. Esses detalhes podem parecer irrelevantes, mas produzem diferenças nas dinâmicas que envolvem exatidão numérica e critérios nos filtros das seleções e das tecnologias.

Quando pensamos sobre os conteúdos das quatro listas com os nomes dos grupos teatrais no DF, por décadas (Lista 1, Lista 2, Lista 3 e Lista 4 deste capítulo), e das duas tabelas (Tabela 4 e Tabela 5), duas observações precisam ser enfatizadas: (i) não se deve atrelar o ano de publicação da matéria jornalística com o ano de criação do grupo teatral e/ou a ausência de menções nos jornais com a inexistência e/ou finalização de algum coletivo – essas informações não andam juntas; (ii) não é possível identificar a origem dos grupos, apesar de alguns carregarem nos próprios nomes as conexões com territórios, espaços acadêmicos, princípios religiosos e vários outros sentidos de pertencimentos/identidades – exemplos: Teatro Popular de Brasília (1960), Grupo Favela Teatro Popular de Ceilândia (1980), Grupo de Teatro de Taguatinga (1980), Cia Teatro Guará (1990), Grupo Teatro do Gama (1990), Teatro Universitário de Brasília (1960), Teatro do Pré-Universitário (1970), Grupo de Teatro Dulcina de Moraes (1980), Grupo de Teatro Espírita de Brasília (1960) e Cia Teatro Cristã (1990).

### 3.4 Considerações sobre os nomes e os números dos grupos teatrais no DF

Os resultados apontados neste capítulo, por meio das quatro listas e duas tabelas, mostrando as centenas de grupos de teatro em circulação, são oriundos dos 7.823 registros do CB e 27.641 notícias do JBr., numa soma de 35.664 textos jornalístico sobre o teatro-DF, publicados entre 1960 e 1999. Se, ao longo de cada década, conseguimos destacar os grupos teatrais mais citados pelos jornais, quando observamos o conjunto dos dados extraídos dos dois *corpora*, compondo 39 anos ininterruptos de publicação, conseguimos notar outro dado: a perenidade dos coletivos que atravessaram o tempo nas notícias dos jornais (CB e JBr.), independentemente de serem ou não evidenciados nos números de citações.

**Quadro 4 – Grupos de teatro no DF e a constância no CB e no JBr. (1960-1999)**

Nome dos grupos de teatro no DF	Décadas observadas no CB e no JBr.			
	(1960-1969)	(1970-1979)	(1980-1989)	(1990-1999)
1) Grupo TEB – Teatro Espírita de Brasília				
2) Grupo de Teatro Sesi				
3) Grupo Mensagem				
4) Grupo CEMAB – Taguatinga				
5) Grupo Retalho – Taguatinga				
6) Grupo Grutta				
7) Grupo Farsa				
8) Grupo Carroça				
9) Grupo PITU				
10) XPTO/Esquadrão da Vida				
11) Grupo-Concerto Cabeças/Gran Circo Lar				
12) Circo Teatro Udi Grudi				

Fonte: E.Carrijo, 2020

A partir do Quadro 4, vemos 12 nomes de grupos que mantiveram perenidade nas notícias dos jornais (CB e JBr.), sinalizando possível existência e atuação ao longo dos períodos observados (1960-1999). Dentre os 12 grupos elencados, dois atravessaram as quase quatro décadas de notícias nos jornais: Grupo TEB (Teatro Espírita de Brasília), dirigido por Irene Carvalho, e Grupo de Teatro Sesi, com diversas direções e configurações. Quatro outros grupos conseguiram a constância de 30 anos: Grupo Mensagem, Grupo PITU,

Grupo Cabeças/Concerto Cabeças/Gran Circo Lar<sup>119</sup> e Grupo XPTO/Esquadrão da Vida. Os demais seis grupos se mantiveram no DF durante 20 anos com atividades do mundo cênico: Grupo CEMAB (Taguatinga), Grupo Retalho (Taguatinga), Grupo Grutta, Grupo Farsa, Grupo Carroça e Circo Teatro Udi Grudi.

Nem sempre é possível encontrar os nomes dos integrantes dos grupos de teatro nos textos jornalísticos, mas os dados do Quadro 4 estimulam a realização de outras pesquisas no futuro, com métodos de história oral, talvez, para entrevistar pessoas, encontrar acervos específicos e compreender as histórias de cada um desses coletivos – mesmo no caso do Grupo Cabeças/Concerto Cabeças, que se desdobrou anos depois nas atividades do Gran Circo Lar e já tem livro que compartilha processos, pessoas e experiências realizadas nas áreas do teatro e da música no DF (LÚCIO; GUERRA, 1989).

Listas, tabelas, quadros e análises trazem dados expressivos sobre o teatro-DF e promovem várias reflexões acerca da área cênica e das coberturas dos jornais. Inclusive, podemos (e devemos) questionar se toda essa quantidade identificada expressa e/ou serve de régua para a qualidade praticada no teatro e/ou no jornalismo cultural da cidade, considerando as possíveis lacunas dessas dinâmicas e/ou até mesmo as falhas nos quantitativos dessas áreas das artes cênicas e da comunicação, sobretudo diante de uma população crescente em número, em desigualdade social e em expansão territorial com novas RA. Mesmo assim, é importante reconhecer, em face de números tão significativos, o ganho contínuo e crescente do DF em dois quesitos: circulação de informação e atividades teatrais.

De igual maneira, tão importante quanto esses questionamentos e resultados minuciosos apresentados é valorizar e reconhecer o trabalho realizado por outros pesquisadores que buscaram (e talvez ainda busquem) identificar personagens nesse enredo teatro-DF, enquanto indivíduos e/ou teatro de grupo, ofertando fragmentos valiosos para compor e dignificar as memórias das artes cênicas do Centro-Oeste<sup>120</sup> e, de modo específico,

---

<sup>119</sup> As matérias não deixam claro que o Grupo Cabeça tenha se transformado no projeto Gran Circo Lar, mas Néio Lúcio (2020), criador do Cabeças, sugere essa relação. Segundo ele, o Cabeças (entre 1978-1989) era um grupo e, ao mesmo tempo, um projeto que circulava pelas cidades agregando e revelando talentos de música, performance, mímica, peça e várias outras expressões artísticas. Anos depois, o Gran Circo Lar (1985-1999) foi instalado numa tenda de circo, perto da Rodoviária do Plano Piloto, com a função de abrigar as mesmas programações que o Cabeças.

<sup>120</sup> Para estudos do teatro de grupo na região Centro-Oeste, vale consultar: (i) a obra de Luiza Rosa e Moema Vilela (2010), que desenvolveram nas cidades de Campo Grande, Corumbá, Dourados, Glória de Dourados, Nioaque, Nova Alvorada do Sul, Nova Andradina e Três Lagoas, mapeamento e perfil de diretores com produções teatrais desde o início de 1970 até 2010; (ii) Fabricio Goulart Moser (2011), que analisou os

do DF.<sup>121</sup> Inclusive, quanto às investigações sobre o movimento do teatro de grupo do DF, Wilker, em 2007, estimou ter mapeado 45 grupos de teatro atuantes no DF daquele ano, e Villar, em 2011, explicou que

[...] o Teatro de Concreto promoveu em 2009 o I Encontro de Teatro de Grupo do Distrito Federal, quando 25 grupos formaram o Coletivo de Teatro de Grupos do Distrito Federal, publicando um primeiro mapeamento dos grupos do DF no ano passado.<sup>122</sup> Na tese de doutorado sobre a função da direção em processos colaborativos de teatro de grupos que Nitza Tenenblat defenderá neste ano na University of Davis, Califórnia, a diretora e professora brasileira contabiliza que, dos 42 grupos apresentados no mapeamento, 64% são de Brasília, 68% têm membros graduados em teatro, 19% têm menos de três anos de existência, 60% têm um diretor fixo, 60% receberam fundos de apoio à cultura e apenas 2% afirmam que podem manter a continuidade do grupo (2011, p.36-37). A última porcentagem citada por Tenenblat grita a plenos pulmões a instabilidade e a fragilidade que atrapalham e corroem potenciais promissores. Seja em Goiânia (GO), Taguatinga (DF), Cuiabá ou Alta Floresta (MT), Campo Grande ou Dourados (MS), a realidade açoita os grupos de forma cruel – mas o nosso *insistencialismo* continua, com apelo renovado pela organização de nossas forças em cada estado. (VILLAR, 2011, p. 36 – destaque do autor)

Essas informações sobre os grupos cênicos do DF após o século XX, anunciadas por Wilker (2007) e Villar (2011), dão ainda mais importância aos dados encontrados nesta tese quanto aos movimentos dos coletivos entre 1960 e 1999. Todos esses trabalhos somam

---

percursos históricos e historiográficos sobre o teatro sul-mato-grossense; e (iii) o projeto (em andamento) da professora Walquíria Pereira Batista, da Universidade Federal de Goiás (Escola de Música e Artes Cênicas/Campus Samambaia) que desde 2015 identifica e analisa o movimento teatral das cidades no entorno de Goiânia/GO.

<sup>121</sup> As obras que abarcam os sujeitos do teatro-DF estão listadas na parte de revisão de literatura (Capítulo 2), mas vale enfatizar seis delas – em ordem de cronologia das publicações: (i) *Anuários do Teatro Brasileiro* (1976-1981): levantamento do setor de Registro de Espetáculos, do então Serviço Nacional de Teatro, da Funarte, trazendo, de modo sistematizado, relação das peças e dos artistas (individuais) que apresentaram trabalhos no Brasil, entre 1976 e 1981; (ii) Kühner (1987): mapeamento do teatro amador no Brasil, com nome de artistas, associações, fóruns e confederações existentes entre 1974 e 1986; (iii) Duarte (1983): obra dedicada a analisar a área educacional de Brasília, entre 1957 e 1982, traz entrevistas com vários artistas da cidade (música, artes visuais, teatro e dança) que colaboram com valiosas informações sobre personagens das artes cênicas da cidade; (iv) Villar e Carvalho (2004): a obra reúne 30 artigos produzidos por artistas e/ou pesquisadores do teatro-DF, e o foco desses autores/as é compartilhar relatos, dados e/ou impressões sobre os saberes e os fazeres cênicos da cidade; (v) Villar (2011) compartilha os resultados do evento Próximo Ato Centro-Oeste, realizado na Universidade de Brasília, com intuito de reunir artistas do DF e de três estados do Centro-Oeste para dialogar sobre práticas e processos criativos dos coletivos teatrais da região, em 2009; e (vi) Wilker (2007) consegue mapear, mesmo sem o governo ceder cadastro oficial, a existência de 45 grupos teatrais circulando no DF em 2007.

<sup>122</sup> Não localizei esse mapeamento com data de publicação em 2010, mas encontrei publicação de 2007 de autoria de um dos integrantes do Teatro do Concreto. Cf.: Wilker (2007).

esforços para colaborar, de alguma maneira, com a árdua tarefa de mapear dados sobre o teatro de grupo, mesmo porque

[...] a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe com um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas. (CARREIRA, 2011, p. 41)

A despeito das teorias sobre os significados do termo *teatro de grupo*, essa defesa de Carreira (2011) dá ainda mais relevância às práticas dos coletivos observados na trajetória do DF. Práticas que, em geral, sempre são exigentes de esforços de cada um dos integrantes para alcançar e manter os laços de convergências, interesses e afetos junto com as expectativas de criação e possibilidades de execução dos projetos. Em especial quando existem vários coletivos coabitando na cidade e atravessando os tempos do tecido histórico e social. É em meio a essa potência da prática do coletivo e de vários coletivos que as relações de forças podem, de modo efetivo, se horizontalizar, criar e fortalecer redes, revelar e construir novas conjunturas políticas e econômicas e, por que não, tornar as artes e a cultura norteadores das sobrevivências individuais e, sobretudo, da vida em sociedade.

Não importa se os números dos grupos de teatro do DF são imprecisos, nem mesmo os detalhes sobre as grafias dos nomes registradas nos jornais. Nesta pesquisa, a abrangência e as lacunas das informações localizadas são assumidas como representantes de potência e de elementos presentes numa história. Mesmo porque o campo da história é indeterminado (VEYNE, 1992), uma espécie de conjunto com indícios para várias outras explorações, pois, nas palavras de Rüsen (2001, p. 47), “os resultados da pesquisa, na historiografia, não devem cristalizar-se em uma imagem definitiva dos tempos passados, pois perderiam o traço característico da racionalidade que os produziu”.

## CAPÍTULO 4 – CIDADE, CENÁRIOS E LUGARES TEATRAIS

No Capítulo 2, identificamos que a categoria “espaços/cenários das notícias” foi a segunda de maior evidência (Quadro 2, Capítulo 2 – via Etapa 3 da metodologia) entre os temas das notícias jornalísticas sobre o teatro-DF no período analisado. A categoria reúne informações sobre as regiões administrativas e/ou espaços do DF nos quais estavam acontecendo as apresentações das peças e/ou das inúmeras outras possíveis atividades teatrais (oficinas, festivais, cursos, palestras etc.). Essas informações, somadas à questão-guia da investigação – como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do CB e do JBr. entre 1960 e 1999? –, concentram-se no objetivo deste capítulo de responder à questão: que espaços acolheram as atividades teatrais no DF, segundo os *corpora* da pesquisa?

Para tanto, o Capítulo 4 efetiva a Etapa 4 da pesquisa, construindo uma cartografia dos lugares teatrais do DF, a partir das notícias do CB e do JBr. (1960-1999). Nessa cartografia, o DF é palco de observação revisitado pelos conceitos de territórios, espaços e lugares, e os dados rastreados nas notícias dos jornais constroem as narrativas e os cenários que, traduzidos em imagens, são os mapas e os infográficos expostos ao longo das próximas páginas.

### 4.1 A cidade e suas regiões administrativas

O Distrito Federal, em constituições históricas e características geográficas, foi apresentado no Capítulo 1 junto aos conceitos de território e espaço propostos por Santos (1978; 1979). Neste quarto capítulo, as reflexões de Santos serão retomadas e adensadas com as de Certeau (1994), Lynch (1997), Canclini (2008), Golin e Rizzati (2018) e demais autores que se debruçam sobre o exercício de pensar os sentidos e os fluxos complexos que formam as cidades. Mesmo porque, vale lembrar:

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifício e de interações materiais entre seus habitantes. [...] Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais. [...] desde a sua origem, uma divisão técnica, social e espacial da produção, e implica trocas de natureza diversa entre aqueles que produzem os bens de subsistência e os que produzem bens manufaturados, bens simbólicos, o poder e a proteção.

A dinâmica da urbanização está ligada ao potencial de interação oferecido pelas cidades, à sua ‘urbanidade’, ou seja, à potência multiforme que gera o reagrupamento de uma grande quantidade de pessoas em um mesmo lugar. (CANCLINI, 2008, p. 15-19 – destaque do autor)

Tendo por base essas considerações de Canclini (2008), compreende-se que, desde 1964, o território do DF divide-se por regiões para, teoricamente, favorecer a administração da localidade, segundo dispõe a Lei nº 4.545/64 – sobre a reestruturação administrativa do Distrito Federal. As chamadas regiões administrativas (RA) <sup>123</sup> alteram-se, segundo determinações políticas sancionadas pelos representantes legais que ocupam os cargos de liderança da cidade,<sup>124</sup> e constroem as histórias do território.

Em 1964, o território do DF estava dividido em oito RA, legalizadas pelo então prefeito Ivo Magalhães. Após ocupações territoriais, transformações sociais e determinações políticas, em 1989, o DF estava constituído por 12 RA; em 1994, por 19; em 2004, por 27; e em 2012, por 31 – quantidade que vigora até janeiro de 2020 (CODEPLAN, 2013),<sup>125</sup> segundo mostram o quadro no Anexo I – relação dos nomes e dos números das regiões administrativas, com as leis e as datas das respectivas criações – e a Tabela 6:

---

<sup>123</sup> “Uma região administrativa é uma subdivisão do Distrito Federal brasileiro. [...] O Distrito Federal não possui prefeitos ou vereadores, pois a Constituição Federal de 1988, artigo 32, proíbe expressamente que o Distrito Federal seja dividido em municípios, sendo considerado uno. Contudo, o Distrito Federal é dividido em regiões administrativas. A divisão do Distrito Federal em regiões administrativas foi estabelecida através da Lei nº 4.545/64, que também instituiu as administrações regionais. [...] Anteriormente, as regiões administrativas eram denominadas apenas de "cidades-satélites". No Distrito Federal, nos documentos do governo, o uso do termo "satélite" para se referir às cidades situadas no Distrito Federal foi proibido pelo Decreto nº 19.040, de 18 de fevereiro de 1998” (INFOBRASÍLIA, on-line).

<sup>124</sup> Cada RA tem seu administrador, atualmente indicado pelo governador e com responsabilidade de promover e coordenar os serviços públicos daquele lugar. Uma administração regional é parecida com uma “prefeitura municipal e a atividade do administrador regional corresponde a de um prefeito, mas sem plena autonomia” (CODEPLAN-DF, 2013, p. 24).

<sup>125</sup> Agradeço as orientações do historiador Elias Manoel da Silva, do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), sobre as transformações do mapa do DF. Notável seu amplo conhecimento acerca de documentação cartográfica e, em especial, sobre os processos históricos de construção do primeiro mapa do DF, planta índice cadastral, de 1958. Para saber mais: SILVA, 2016.

**Tabela 6 – Transformação do DF e RA**

<b>Ano da mudança no território DF</b>	<b>Quantidade de RA no DF</b>
1964	8
1989	12
1994	19
2004	27
2012	31

Dados: CODEPLAN, 2013, p. 20 – Quadro: E.Carrizo, 2020

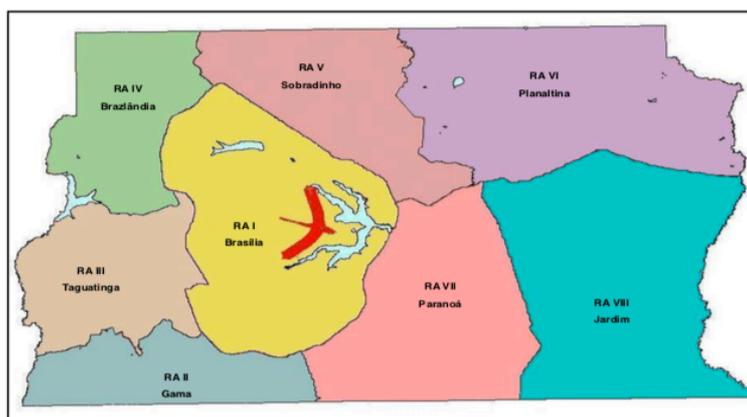
O mapa do território do DF, com as 31 RA vigentes em 2020, foi exposto no Capítulo 1 (Mapa 1). Adiante, veremos em três mapas as transformações das linhas divisórias nesse território, em decorrência dos acordos políticos e administrativos realizados entre as décadas de 1960 e 1990 – conforme o período deste estudo sobre o teatro-DF (1960-1999). Respectivamente, são:

Mapa 2: Compreendendo 1964-1989, com o território do DF dividido em 8 RA;

Mapa 3: Compreendendo 1989-1994, com o território do DF dividido em 12 RA; e

Mapa 4: Compreendendo 1994-2004, com o território do DF dividido em 19 RA.

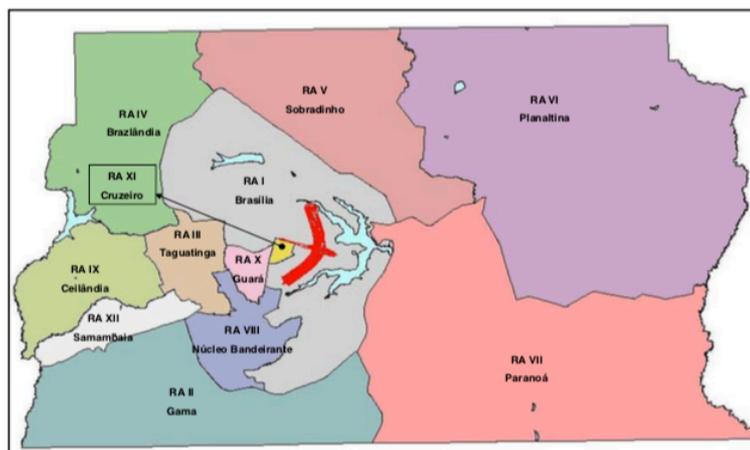
**Mapa 2 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1964**



Fontes: Levantamento Aerofotogramétrico 1991 e Diário Oficial do Distrito Federal - DODF

Fonte: CODEPLAN, 2013, p. 20

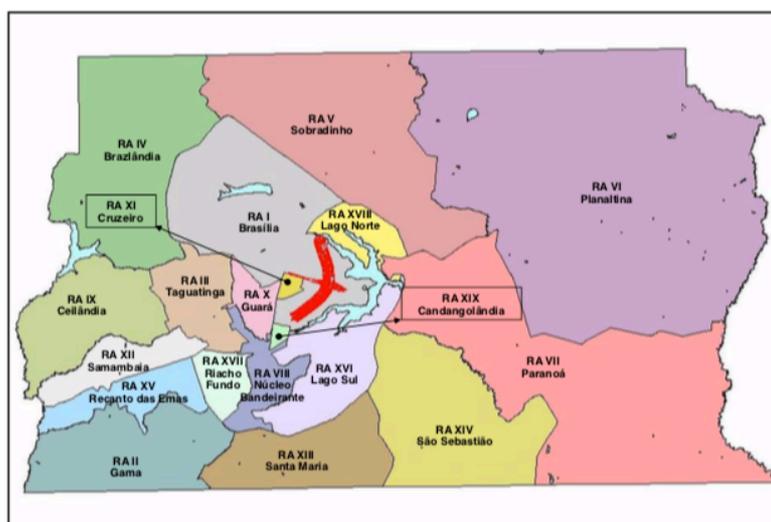
**Mapa 3 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1989**



Fontes: Levantamento Aerofotogramétrico 1991 e Diário Oficial do Distrito Federal - DODF

Fonte: CODEPLAN, 2013, p. 21

**Mapa 4 – Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1994**



Fontes: Levantamento Aerofotogramétrico 1997 e Diário Oficial do Distrito Federal – DODF

Fonte: CODEPLAN, 2013, p. 21

O aumento das RA também corresponde ao crescente número de pessoas que chegam para ocupar o DF:

Estudos sistematizados pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (GDF. Seplan/Codeplan, 2006, p. 31, Tabela I) apontam que a população do DF em 1957 era de 12.283 pessoas. Dois anos mais tarde, o primeiro Censo Experimental de Brasília (Comissão Censitária Nacional, 1959, Tabela IX – O Censo Experimental de Brasília de 1959 não diferencia divisões administrativas do Distrito Federal) registra uma população mais de cinco vezes maior: 64.314 pessoas distribuíam-se em acampamentos (Novacap, Candangolândia, Praça dos Três Poderes, Plano Piloto – Zona Sul), núcleos provisórios (Bandeirante e Bananal), núcleo estáveis (Cidade de Planaltina, Povoados de Taguatinga e Brazlândia) e zona rural. Quase 45% da população declaravam residir em acampamentos, o que indica (considerando os estudos existentes sobre esses locais pioneiros e sobre a composição da população ali residente), a predominância de trabalhadores em Brasília, nessa época. (NEIVA, 2015, p. 270)

As considerações de Neiva (2015) desdobram-se na realidade de 2020, com o DF dividido em 31 RA e com 3.015.268 de habitantes, segundo as estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2019).<sup>126</sup> Ainda na lógica de Canclini (2008), tão importante quanto essas informações sobre o território é a dinâmica estabelecida entre as dezenas de regiões do quadrilátero e o setor político concentrado no meio do mapa.

Nessa dinâmica de viver o cotidiano no DF, o Plano Piloto (RA I)<sup>127</sup> é uma espécie de epicentro que provoca idas e vindas das pessoas de todas as regiões em algum momento, seja por desejo e/ou por precisarem se relacionar com atividades, demandas e resoluções administrativas, a exemplo de trabalhos, trâmites jurídicos e/ou conteúdos educacionais e culturais mais especializados, fazendo uso dos serviços e produtos que normalmente envolvem qualquer cidade (transporte público, segurança, alimentação, comércio etc.). Esses elementos produzem combinações complexas entre as relações humanas, os órgãos de poder

---

<sup>126</sup> IBGE, Estimativa da população. Tabelas enviadas ao Tribunal de Contas da União em julho de 2019. Dados disponíveis em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=resultados>. Acesso em: 11 fev. 2020.

<sup>127</sup> O entendimento dos sentidos dessas nomenclaturas, siglas e limites territoriais mistura-se com as compreensões sobre “a patrimonialização [que] se relacionou com a identificação e definição do que a cidade era ou deixara de ser. O que estava circunscrito ao ‘avião’, mais diretamente identificado como o projeto ‘original’ da cidade, deixou de se chamar Brasília e passou a Plano Piloto, senão nos usos correntes da população, ao menos nos documentos oficiais e discursos acadêmicos. Brasília, então, viria a ser o todo, cujos limites coincidiriam com o próprio Distrito Federal, e Plano Piloto a Região Administrativa I” (PEREIRA, 2015, p. 117 – destaques do autor).

e as linhas dos territórios, o que, muitas vezes, dificulta a leitura do DF como uma única cidade.

O fato de Brasília – Plano Piloto – ser a capital do Brasil a direciona preponderantemente para as funções institucionais, públicas e administrativas, conduzindo as atividades econômicas da população das demais regiões para prestação de serviços e comércio, enquanto a indústria, seja de transformação, seja de construção civil, é menos expressiva (CODEPLAN-DF, 2013). Os dados oficiais mostram brutal desigualdade social, econômica e educacional entre as regiões do DF, apesar de, em termos de renda média, o DF apresentar valor elevado (CODEPLAN, 2013). Em geral, embora não seja regra, quanto mais próxima a região é do Plano Piloto, mais caro é o custo de vida, sendo que, segundo a PDAD/Codeplan,<sup>128</sup> a renda domiciliar *per capita* mais alta é percebida (média/moeda em Real) pela população do Lago Sul – R\$ 8.317,20 –, e a menor renda, pela população da Estrutural – R\$ 570,30 (PDAD/CODEPLAN, 2018). Com o surgimento dos novos adensamentos populacionais de baixa renda no DF, a exemplo de Sol Nascente e Pôr do Sol, na próxima pesquisa, esses dados devem sofrer modificação.<sup>129</sup>

A relação desigual existente entre o considerado “centro” e as “outras” partes do DF, no que tange ao Plano Piloto (RA I) e às demais regiões, é análoga às características dos debates que apontam as tensões entre aglomerados urbanos, bairros nobres, periferias e favelas que caracterizam as capitais do Brasil e muitas outras cidades do mundo, marcadas por lamentáveis e visíveis contradições sociais. No caso específico das chamadas RA, vale

---

<sup>128</sup> PDAD/CODEPLAN: “Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD) é uma pesquisa realizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan) a cada dois anos, em conformidade com o decreto no 39.403, de 26 de outubro de 2018, constituindo-se como um dos seus principais produtos entregues à sociedade, especialmente ao Governo do Distrito Federal (GDF). Oferece relevantes dados e informações atualizadas sobre o Distrito Federal (DF) e sobre suas Regiões Administrativas e, em alguns casos, recortes territoriais ainda mais específicos. Trata-se de uma pesquisa realizada por amostra de domicílios urbanos, selecionados mediante critério probabilístico, com representatividade estatística para cada uma das 31 Regiões Administrativas do DF. A pesquisa investiga aspectos demográficos, migração, condições sociais e econômicas, situações de trabalho e renda, características do domicílio, condições de infraestrutura urbana, entre outras informações, de modo a oferecer um diagnóstico detalhado da situação atual da nossa cidade. Além disso, sua periodicidade bianual possibilita um acompanhamento longitudinal de diversos indicadores da capital Federal, permitindo um acompanhamento da evolução das condições de vida da população brasiliense” (PDAD/CODEPLAN, 2019, p. 14).

<sup>129</sup> O jornal *Metrópoles* anunciou que, em sessão itinerante, a Câmara Legislativa (CLDF) aprovou em dois turnos, no dia 27/08/2019, a criação da 32ª Região Administrativa (RA) do Distrito Federal: Sol Nascente e Pôr do Sol. É possível também que Arniequeiras venha a se tornar a 33ª RA, segundo trâmites políticos na CLDF (METRÓPOLES, 13/08/2019, on-line). Entretanto, nos dados oficiais divulgados pela página virtual da Codeplan/GDF, até fevereiro de 2020, o DF está composto por 31 RA.

comentar a tensão existente até mesmo na nomenclatura usada para identificá-las: por muitos anos, foram chamadas de *idades-satélites*.<sup>130</sup>

Em 1984, o Governo do DF (GDF) expôs que

[...] os assentamentos assumiram, separadamente, dimensões que se equivalem às das maiores cidades brasileiras. Preocupante já é o seu porte, e muito mais preocupante é o seu desmesurado crescimento. São cidades reais sem foro de cidade. Espalham-se desajustada e desorganizadamente pela área do Distrito Federal. São totalmente dependentes da Brasília do Plano Piloto, em que pese uma vida própria em algumas delas. Cabe-lhes, acertadamente, a designação de cidades-satélites, pois gravitam e, fundamentalmente, dependem da Brasília propriamente dita. (GDF, 1987, p. 394)

Entretanto, em 1998, o setor público revisitou esse debate, analisou a legislação, modificou e proibiu a denominação “cidade-satélite” nas referências de âmbito oficial. Explica Lassance (2002):

[Cidade-satélite] Era uma denominação das cidades do Distrito Federal, cujas principais atividades sociais e econômicas ainda estavam ligadas ou dependentes de Brasília. Entretanto, somente o Núcleo Bandeirante tinha por lei [Lei nº 4.020/61] esta denominação oficial. Anteriormente, só a Lei nº 3.751/60 fez alusão genérica a “idades-satélites”, denominação até então inusitada no Brasil. Hoje predomina nas respectivas populações uma rejeição ao termo “cidade-satélite” não só pelo seu cunho pejorativo, como pela vontade decisiva de que cada um desses núcleos habitacionais “seja mais cidade e menos satélite”. Atendendo a essa expectativa, o Decreto nº 10.040/98 determina, em seu artigo 1º: “as cidades situadas no território do Distrito Federal deverão ser designadas pelos seus respectivos nomes em documentos oficiais e outros documentos públicos no âmbito do Governo do Distrito Federal, vedada a utilização da expressão “satélite”. (LASSANCE, 2002, p. 74-75, destaques do autor).

Na informalidade do cotidiano, o termo “cidade-satélite” ainda é usado por muitos habitantes. Neste trabalho, a referência será RA, seguindo as orientações formais legitimadas

---

<sup>130</sup> Em meio a esse debate sobre a nomenclatura, Pereira ensina que, “para melhor compreender essa transmutação notada, é necessário partir de uma definição mais apurada sobre o conceito de cidade-satélite, detida em seu histórico e conceituação, a fim de relacioná-lo à concepção modernista da capital e das leituras sobre elas operadas. O termo remonta ao urbanismo inglês teorizado na virada do século XIX para o XX, mais propriamente relacionado às proposições das cidades-jardim, na perspectiva de Ebenezer Howard (CHOAY, 1979). As grandes cidades industriais britânicas, ainda impactadas pela Revolução Industrial no século XIX, viam-se como metrópoles insalubres, destituídas de qualidades urbanísticas, com reduzidas possibilidades de mobilidade e de circulação, com padrões de higiene inadequados ao imenso contingente populacional que nela habitava, *grosso modo*, em situação precária” (PEREIRA, 2015, p. 118).

pelo GDF.<sup>131</sup> De qualquer forma, independentemente dos nomes, é inegável a desarmonia entre as regiões, em provocações que interligam questões econômicas e socioculturais e alimentam repertórios sobre inimizades e, em especial, nas relações que envolvem modo de vida das pessoas que habitam as áreas economicamente vulneráveis com o suposto jeito hostil daqueles que, nas referências de Mello (1987), são “os moradores do símbolo”, que, muitas vezes, na urgência de defesa, precisam dizer:

*senhores turistas,  
eu gostaria de frisar  
mais uma vez  
que nestes blocos  
de apartamentos  
moram inclusive  
pessoas normais*  
(BEHR, 2004, p. 85)

#### 4.2 O DF e as notícias sobre lugares teatrais

Os elementos citados constroem o ambiente do DF, embora saibamos que nenhum elemento é fixo acerca de uma única RA e/ou circunscrito a um único tempo. Elementos constituintes de cidades são aspectos móveis e dependentes do tempo, do espaço e das relações entre as pessoas, exigindo ponderação para afirmações referentes a 39 anos de publicações de jornais – no caso desta pesquisa (1960-1999). Significa que

Os elementos móveis de uma cidade e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desses espetáculos, mas parte dele; compartilhamos o mesmo palco com os outros participantes. Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles. A cidade não é um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes. Só um controle parcial pode ser exercido sobre seu crescimento e sua forma. Não há um resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases. (LYNCH, 2006, p. 2)

---

<sup>131</sup> Decreto nº 19.040, de 18 de fevereiro de 1998. DODF 19/02/1998. Proíbe a utilização da expressão “satélite” para designar as cidades situadas no território do Distrito Federal, nos documentos oficiais e outros documentos públicos no âmbito do Governo do Distrito Federal (GDF).

As ponderações de Lynch (2006) sobre o controle parcial, as impressões fragmentárias e os dispositivos de controle como elementos usados para construir os sentidos de cidade nos convidam a pensar sobre o fluxo de vida cotidiana e também a respeito das narrativas sobre a cidade quando escritas em jornais porque

O jornalismo constrói escalas sobre a cidade, projeta determinados relevos sobre ela, espaços de onde se observa e se é observado, exercitando seu poder simbólico de visibilidade. Instituição cultural que se desenvolveu ancorada na experiência urbana, o jornalismo constrói a realidade social ao mediar temporalidades e espacialidades. As mediações do espaço implicam também em mediações simbólicas de contração temporal. Se tanto o tempo como as especialidades são produções sociais e relações de poder, encontramos no jornalismo uma narrativa particular de produção destas experiências. Situados em uma cultura da memória que preenche uma função importante na experiência temporal contemporânea, os meios enquadram a memória a partir de sua estrutura e forma (HUYSSSEN, 2000). O campo jornalístico, por sua vez, constitui-se em um dos tecelões da memória, produz paisagens por onde ela toma forma, em que é inscrita, sobrescrita, reescrita ininterruptamente (ZELIZER, 2014; LAGE, 2013). (GOLIN; RIZZATTI, 2018, p. 18)

Golin e Rizzatti (2018) estimulam o olhar sobre o conteúdo dos jornais, percebendo, no caso da pesquisa aqui apresentada, nas ações dos personagens e nos cenários relatados, contornos, movimentos e atravessamentos que, juntos, constroem a cidade e seu teatro. Esse olhar subverte as ordens de significados sobre os nomes dos espaços que acolheram as atividades teatrais no DF, atribuindo-lhes sentidos de lugares ou, de modo mais específico, nas palavras de Certeau (1984), cada espaço que acolhe atividade teatral é um *lugar praticado* na cidade.

Nessas reflexões de Certeau (1984), cada nome de espaço relatado nas notícias sobre teatro-DF passa a ser considerado neste trabalho um *lugar teatral*, ou *lugares teatrais*, descortinando compreensões sobre o espaço e seus processos complexos para circunscrever pontualmente a representação de área de afeto, de negociação e de conexão como o cotidiano das artes cênicas e, por que não lembrar, das também necessárias *artes de fazer*. Para Certeau (1984, p. 20), *artes de fazer* é um conceito usado para compreender as práticas culturais no cotidiano, em ações realizadas na cultura ordinária, quando “a ordem é exercida por uma arte”, ou seja, em outras palavras do autor, “ao mesmo tempo exercida e burlada. Nas determinações das instituições se insinuam, assim, um estilo de trocas sociais, um estilo de

invenções técnicas e um estilo de resistência moral” (CERTEAU, 1994, p. 20). No caso, essa “arte de fazer” acontece no meio teatral e em qualquer RA do DF, independentemente de ser classificada como cidade rica de saberes culturais e/ou tratada como pobre de estrutura material.

A partir dessas perspectivas teóricas, partimos para o exercício de identificar os espaços que acolheram as atividades teatrais no DF, segundo os *corpora*. Os procedimentos metodológicos foram praticamente os mesmos relatados no Capítulo 3. A coerência em respeitar a grafia de todos os textos dos *corpora* ao longo da coleta foi mantida e, enquanto coletávamos os dados sobre a categoria *sujeitos* (ver Capítulo 3), redobrávamos a atenção e rastreávamos os da categoria *espaço*. Os ajustes surgiram para ampliar o foco sobre mais uma coluna das tabelas da investigação e geraram os seguintes passos:

- a) Rever as constituições das planilhas de Excel com os conteúdos dos levantamentos CB e JBr. (Etapa 3, Figura 7 – Capítulo 2);
- b) Reler os 7.823 registros do CB e os 27.641 do JBr., concentrando atenção em três colunas das tabelas desses levantamentos: as colunas “título”, “local do evento” e “resumo do texto”;
- c) Identificar nessas três colunas das tabelas dos *corpora* os nomes dos lugares que acolheram atividades teatrais – mantendo a exata grafia contida nos textos;
- d) Transferir os dados encontrados para outra tabela de Excel;
- e) Seguir a organização dessa nova tabela de Excel,<sup>132</sup> a qual, ao separar as informações recolhidas no CB e no JBr., ficou composta pelas seguintes colunas:
  - Coluna 1: *Ano de publicação*: indica o ano de publicação da notícia, em ordem cronológica crescente de 1960 a 1999 – lembrar que a publicação do CB começa em 21 de abril de 1960 e a do JBr. em 10 de dezembro de 1972 (Tabela 2 – Capítulo 2);
  - Coluna 2: *Nome do local*: sinaliza a exata grafia encontrada nos resumos das notícias (mesmo quando apresenta erro de grafia no documento);
  - Coluna 3: *Quantidade de vezes citadas/Ocorrências*: mostra aproximadamente quantas vezes aquele nome de lugar foi citado nos textos jornalísticos daquele

---

<sup>132</sup> Do mesmo modo que as tabelas sobre a categoria *sujeitos* exigiram paciência com o volume de dados (35.464 registros/soma CB e JBr.) da pesquisa e habilidade com o *software Excel*, os resultados deste capítulo também foram completamente dependentes do tempo e da inteligência tecnológica de Adriano Yukiti Frabetti Yamaoka.

ano de observação da publicação. A quantidade exposta nessa coluna raramente é exata, porque as grafias dos nomes não é padronizada e está apresentada de modos diversos nos textos investigados. Embora não tenha sido foco da pesquisa quantificar para propor valores de hierarquia, o exercício de perceber a repetição dos nomes aconteceu com a facilidade de aplicar fórmulas derivadas do próprio *software* do Excel. Essas fórmulas mudavam de composição, segundo as grafias e/ou expressões buscadas, sofrendo constantes ajustes para diminuir as possibilidades de duplicação de ocorrências e aproximar os resultados da lógica discursiva percebida nos conjuntos documentais. Esse dado surgiu como bônus inesperado e fruto das facilidades tecnológicas trazidas nos próprios levantamentos do CB e do JBr. (por estarem originalmente em tabelas de Excel) e no instrumento de coleta de dados (tabela criada nesse mesmo programa).

A realização dessas etapas metodológicas trouxe duas novas questões à pesquisa: (i) diante de tantos nomes de lugares teatrais identificados nos textos, como mostrar essa informação (tabelas, listas)?; (ii) como entrecruzar os dados coletados dos jornais com as transformações das RA no território do DF? Daí que, para responder, primeiro, foi preciso organizar os dados encontrados em tabelas, respeitando ordem cronológica e origem das fontes (CB e JBr.) – dispostos no Apêndice II. Depois, reorganizá-los para distribuí-los numa cartografia composta por oito mapas e infográficos – expostos nas páginas seguintes deste Capítulo 4.

A ideia de usar a representação visual do desenho surgiu após a leitura do trabalho de Rabetti e Maciel (2012),<sup>133</sup> que, lidando com grande volume de documentos, encontraram 1.400 títulos de operetas brasileiras nos acervos do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. Eles explicam que mapas e literaturas especializadas há tempos estão conseguindo satisfatórios desdobramentos, tendo em vista que a

[...] ideia do mapa como categoria analítica no âmbito da história da literatura tem sido desenvolvida metodologicamente nos estudos de Franco

---

<sup>133</sup> É preciso lembrar que em Brasília existe uma experiência oficial que produziu um mapa da cultura do DF, desenvolvida pelo GDF em parceria com a UnB. Trata-se do projeto Mapa nas Nuvens, citado e analisado no Capítulo 2, acerca da plataforma lançada em 2018. O mapa é alimentado com a participação coletiva da sociedade e traz informações do tempo corrente, daquilo que se julga ainda ativo. Os dados são flutuantes e a navegação na página nem sempre favorece a busca, mas é uma experiência que vale ser consultada. Mapa nas Nuvens está disponível em: <http://mapa.cultura.df.gov.br>. Acesso em: 10 fev. 2020.

Moretti [conferir em *Atlas do romance europeu (1800-1900)*, 2003; *A literatura vista de longe*, 2008]. Trata-se de explorar a importância heurística do entendimento da literatura voltada para o repetitivo, o rotineiro, o mesmo, em vez de privilegiar o excepcional e o singular de uma sequência de autores e obras considerados principais. É preciso ter em mente que a relevância quantitativa implica uma abordagem da história literária [com as] estruturas temporais de média duração. (RABETTI; MACIEL, 2012, p. 61-62)

Esse ponto da quantidade de informação com distintos fluxos temporais de Rabetti e Maciel (2012) encontrou ressonância nas reflexões defendidas por Reis (2016), em *Lembrança gravada: atores e atrizes nos logradouros do Rio*. Conta a autora que, para construir essa obra, ao identificar todas as ruas do Rio de Janeiro batizadas com nomes de artistas do ramo teatral, precisou examinar “um a um – os nomes das mais de 26 mil ruas listadas no Guia Postal Brasileiro Eletrônico (GPBe)” (REIS, 2016, p. 12), bem como livros clássicos sobre as ruas do Rio. Desse modo, as histórias de vida e das carreiras dos artistas, a quantidade de fotografias e os dados conflituosos do material volumoso que a autora manipulava obrigaram-na a aplicar precisas ações metodológicas que levaram à construção não só de um belo livro, com artistas na toponímia carioca, mas também de sugestões com encaminhamentos valiosos para quem pesquisa teatro por, literalmente, muitos caminhos, como é o caso desta parte que corresponde à etapa 4, exposta no Capítulo 2.

A cartografia proposta neste Capítulo 4 está no conjunto dos mapas, com os infográficos e as análises que, para construir histórias sobre o teatro-DF, revelam que é preciso entrecruzar as narrativas do território do DF, com as mudanças de suas regiões administrativas ao longo dos anos, e os nomes dos lugares teatrais identificados nos jornais (CB e JBr.) entre 1960 e 1999. O termo “cartografia”<sup>134</sup> faz parte dos estudos geográficos e da Associação Cartográfica Internacional (ACI), mas, na pesquisa aqui apresentada, esse termo entrelaça os sentidos de espaço (SANTOS, 1978; 1979), de lugares praticados (CERTEAU, 1994), de ambiente (LYNCH, 2006), de cidades (CANCLINI, 2008), de

---

<sup>134</sup> Cartografia: “vocábulo criado pelo historiador português *Visconde de Santarém*, em carta de 8 de dezembro de 1839, escrita em Paris, e dirigida ao historiador brasileiro *Adolfo de Varnhagen*. Antes da divulgação e consagração do termo, o vocábulo usado tradicionalmente era *cosmografia*” (OLIVEIRA, 1993, p. 84). Oliveira segue, nesse mesmo texto, explicando que a Associação Cartográfica Internacional (ACI) define cartografia como: “conjunto de estudos e operações científicas, artísticas e técnicas, baseado nos resultados de observações diretas ou de análise de documentação, visando à elaboração e preparação de cartas, projetos e outras formas de expressão, bem como a sua utilização” (OLIVEIRA, 1993, p. 84).

jornalismo (GOLIN; RIZZATI, 2018) e, por certo, de tempo, com todos os atravessamentos de narrativas nas edições do CB e do JBr. Resulta que, nessa mescla,

Tempo e Espaço são instrumentos de orientação indispensáveis aos seres humanos na realização de suas tarefas. Essas, por sua vez, supõem uma certa visão a respeito da natureza do mundo. Assim, a organização do curso dos acontecimentos, a partir de determinados padrões perceptivos, realiza-se por meio desses instrumentos que nos propiciam padrões de significados engendrados por intermédio das linguagens. As ideias sobre a natureza do mundo, elaboradas em diferentes épocas e culturas, parametrizam pensamentos, relações e práticas dos seres humanos, daí figurações espaciais como a cartografia e pintura representarem diferentes cosmologias. (KATUTA, 2013, p. 17)

Para transformar essas considerações de Katuta (2013) em ações neste trabalho, foram necessárias reuniões, estudos e experimentações estéticas junto ao *designer* Gustavo Coelho para afinarmos, ao longo de quase dois meses, os oito mapas com infográficos que, obedecendo a dois padrões de cores (azul para os dados encontrados no CB e vermelho para os do JBr.), às linhas divisórias das RA e aos contornos dos alfinetes espetados no mapa, respondem à questão deste capítulo: que espaços acolheram as atividades teatrais no DF, segundo os *corpora*?

São, ao todo, oito mapas com infográficos, sequenciados pela ordem cronológica das décadas (1960-1999) para facilitar a leitura dos volumosos dados, extraídos de mais de 35 mil registros jornalísticos. Portanto, vale observar que:

- a) Cada década está representada por duas imagens: uma com as informações coletadas do CB e outra com as do JBr. – com exceção dos anos 1960, para os quais há somente uma imagem, tendo em vista que, nesse período, os dados são exclusivos do CB – o JBr. só começou a circular no DF em 1972;
- b) Em respeito às transformações do território do DF, o solo de cada mapa traz as respectivas linhas divisórias das RA vigentes naquele período da década, obedecendo aos estudos da Codeplan (2013), aos períodos explicitados na Tabela 6 e às linhas do Mapa 2, do Mapa 3 e do Mapa 4. Desse modo:
  - Os mapas 5, 6 e 7 compreendem o território do DF dividido em 8 RA;
  - Os mapas 8 e 9 compreendem o território do DF dividido em 12 RA;
  - Os mapas 10, 11 e 12 compreendem o território do DF dividido em 19 RA;

- c) A última imagem (Mapa 12) congrega as informações dos mapas anteriores, expondo os dados rastreados nos jornais CB e JBr. ao longo do período observado (1960-1999) e com o território do DF dividido em 19 RA. O objetivo dessa imagem é favorecer a visualização do fluxo dos lugares teatrais, considerando tempo (das décadas de cada jornal) e mudanças do território do DF.

Essa cartografia dos lugares que receberam e/ou ofertaram atividades teatrais no DF, entre 1960 e 1999, defende a importância dos símbolos na potência de orientar narrativas e sentidos de tempo e espaço e, assim,

Torna-se evidente que com os símbolos podemos produzir obras de arte, mapas, literatura, poesia, artigos científicos e uma gama infinita de produtos culturais e instrumentos de orientação como o tempo e espaço. Elias (1998, p. 8) afirma que o tempo, além de ser instrumento de orientação indispensável para a realização de uma multiplicidade de tarefas variadas, é também uma instituição, cujo caráter varia de acordo com o estágio de desenvolvimento atingido pelas sociedades. Entendo que o espaço é também um instrumento humano de orientação e uma instituição, apesar do referido autor apenas ter se remetido ao tempo. Szamosi (1988, p. 55) nos fornece subsídios para fazer tal afirmação, exatamente por defender a tese de que “[...] todos os seres humanos pensam em termos de espaço e tempo simbólicos”. (KATUTA, 2013, p. 16-17)

### **4.3 Os lugares teatrais no DF**

Os nomes dos lugares teatrais existentes no DF entre 1960 e 1999, segundo os *corpora* da pesquisa, estão apresentados nos mapas com infográficos e intercalados por análises relacionadas a cada década de observação, recorrendo, quando necessário, ao diálogo com outros autores, além das notícias investigadas. Seguindo os critérios e a lógica detalhados acima, respectivamente, os oito mapas correspondem ao seguinte conteúdo:

MAPA 5

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal Correio Braziliense* (1960-1969)

DF: compreende 8 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 6

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal Correio Braziliense* (1970-1979)

DF: compreende 8 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 7

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal de Brasília* (1970-1979)

DF: compreende 8 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 8

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal Correio Braziliense* (1980-1989)

DF: compreende 12 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 9

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal de Brasília* (1980-1989)

DF: compreende 12 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 10

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal Correio Braziliense* (1990-1999)

DF: compreende 19 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 11

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal de Brasília* (1990-1999)

DF: compreende 19 RA (CODEPLAN, 2013)

MAPA 12

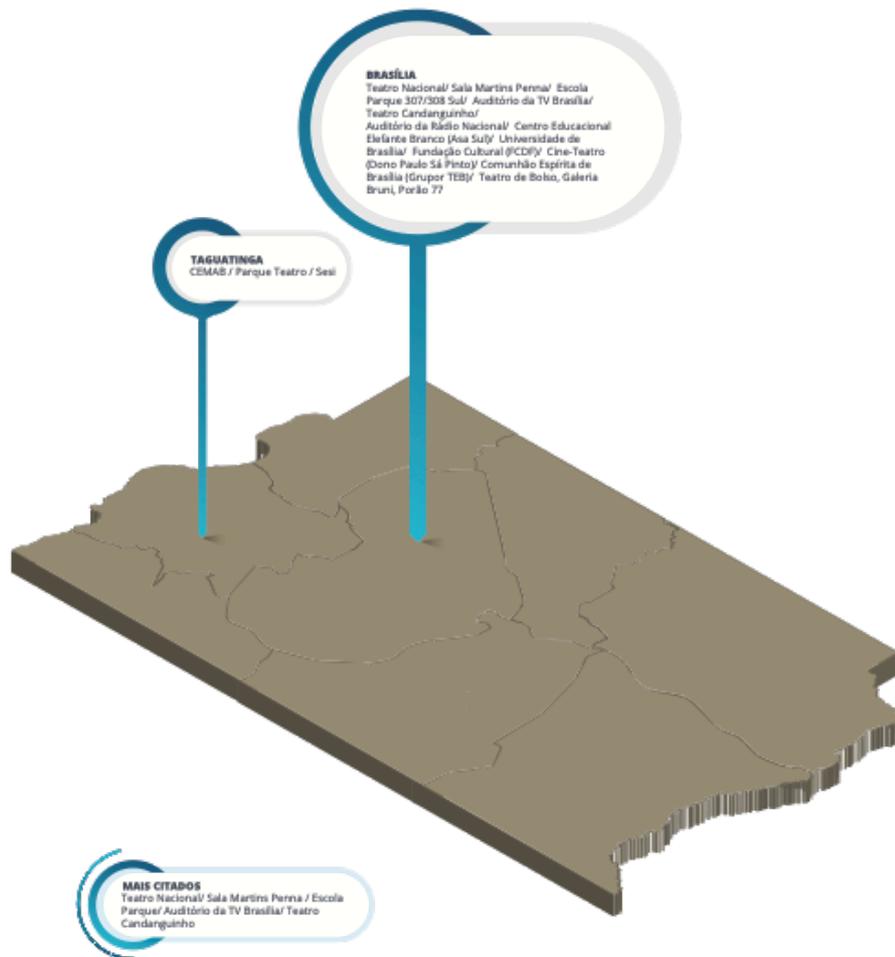
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais

*Jornal Correio Braziliense e Jornal de Brasília* (1960-1999)

DF: compreende 19 RA (CODEPLAN, 2013)

## Mapa 5 – Década de 1960

MAPA 5  
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Jornal Correio Braziliense (1960-1969)



Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrizo e A.Yamaoka (2019)

### 4.3.1 *Década de 1960*

O *corpus*-CB é exclusivo sobre a década de 1960 e tem 281 notícias sobre teatro-DF. Desse conjunto narrativo, conforme o Mapa 5, existem dez lugares teatrais no Plano Piloto e três em Taguatinga,<sup>135</sup> sendo os mais citados pertencentes a Brasília: Sala Martins Penna do Teatro Nacional, Escola Parque da 307/308 Sul e o auditório da TV Brasília – ou também chamado Teatro Candanguinho, em algumas matérias. Dentre as oito RA que compõem o DF desse período, duas cidades destacam-se como receptoras e produtoras de atividades teatrais: Brasília (RA I) e Taguatinga (RA III).<sup>136</sup>

Esses dados podem surpreender quem porventura imagina que, nos anos 1960, o teatro não circulasse fora das asas da “borboleta”.<sup>137</sup> Ledo engano. Segundo o CB, Taguatinga, desde essa época, dá sinais de vida cultural potente, sobretudo por meio dos jovens do Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB), dos trabalhadores que frequentavam o Teatro Sesi e dos eventos com a comunidade no Parque Teatro. Assim como as artes cênicas, a música se mostra efervescente. Segundo Ferreira (2015),

Brasília vivia sua primeira década e já se agitava com os grupos de músicos adolescentes, tocando em bailes, clubes e festas juvenis. Um desses grupos, com o psicodélico nome de *Os Quadrados*, saiu um dia de Taguatinga

---

<sup>135</sup> Taguatinga (RA III) – “Foi fundada em 5 de junho de 1958, em terras que anteriormente pertenciam à fazenda Taguatinga, em função do superpovoamento da Cidade Livre (Núcleo Bandeirante), que já não tinha condições para abrigar o grande número de trabalhadores que chegavam de toda parte do país para a construção da nova capital. Dessa forma, antecipava o projeto de Lucio Costa que previa uma cidade satélite para 25.000 habitantes, a ser construída apenas dez anos após a inauguração da Capital. Inicialmente a cidade se chamava Vila Sarah Kubitschek. Depois o nome foi alterado para Santa Cruz de Taguatinga, permanecendo apenas Taguatinga, cuja origem indígena significa Ave Branca. [...] Em 2011, a população urbana de Taguatinga foi estimada pela Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios – PDAD 2011 em 197.783 habitantes” (CODEPLAN, 2013, p. 27).

<sup>136</sup> Não foi publicado entre as notícias teatrais no DF, mas, fora dessa classificação, é preciso registrar que, em 1963, surgiu a Fundação da Sociedade Brasileira de Folclore, hoje Centro de Tradições Populares, na cidade de Sobradinho-DF, sob a liderança do maranhense Sr. Teodoro Freire (falecido em 2012), que, desde então, em danças, músicas, brincadeiras e festas, espalhava as aventuras do conhecido Boi do Seu Teodoro por todo o DF. Disponível em: <http://www.encontroteca.com.br>. Acesso em: 3 fev. 2020.

<sup>137</sup> “Adalberto Lassance, de 81 anos, chegou a Brasília em 6 de fevereiro de 1958 para trabalhar como cartógrafo na Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). Ele participou do desenvolvimento dos projetos de construção do Park Way, da estrada de ferro de Luziânia a Brasília e, claro, do Plano Piloto. De acordo com o cartógrafo, o formato da capital foi projetado para lembrar uma borboleta. A confusão incomodava e tirava o sono do arquiteto Lucio Costa, jura Lassance: ‘O Lucio se irritava copiosamente quando falavam que o Plano tinha formato de avião’. ‘A confusão acontece porque os eixos Sul e Norte são muito acentuados. Mas, no entorno dos eixos, há desenhos de áreas adjacentes que, no todo, formam uma borboleta’” (JORNAL O GLOBO: 21/04/2018, on-line). Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/desenho-de-brasilia-inspirado-em-aviao-mito-ou-verdade/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

com destino ao Plano Piloto para gravar um long-play do PR Studio, em estúdio pioneiro. Aquela foi uma das primeiras gravações independentes da nova capital, realizada em 1969. (FERREIRA, 2015, p. 211)

A dinâmica entre as duas cidades dá sinal de existência, embora as matérias do CB concentrem-se nas ações promovidas em Brasília, enquanto relatam os repertórios encenados na cidade por meio de espetáculos como: *Vida e morte das missões dos sete povos*, (1960); *Pequeno príncipe* (1664); *Olhe o circo* (1965); *Os sinos de natal* (1965); *Pluft, o fantasminha* (1965); *As caravelas* (1965); *Cristo versus Bomba*, de Sylvia Orthof (1967-1969); *Os bonecos*, por Getúlio Alho (1967); *Erro judiciário* (1967); *O mundo moderno*, com Jônio Mello e Toni Vieira (1976); *Luz de gás*, com Antônio do Cabo (1968); *Os inimigos não mandam flores*, com Dirceu Mattos e Yvoni Storni (1968); *Então, doutor*, de Irene Carvalho (1968); *Pedro mico* (1969); *Maria minhoca* (1969); *Amor dimensão maior*, de Álvaro Heleno (1969), e vários outros.

Conforme já explicado, a relação completa dos lugares teatrais identificados no *corpus*-CB está em ordem cronológica no Apêndice II. Tanto lá quanto no Mapa 5, dentre os locais listados, o mais citado nas matérias é o Teatro Nacional.

O Teatro Nacional de Brasília foi batizado, em 1989, como Teatro Nacional Claudio Santoro, em homenagem ao compositor que fundou sua orquestra em 1979. O prédio foi projetado em 1958 por Oscar Niemeyer e é o maior da cidade na soma das suas três salas: Villa Lobos, Martins Penna e Alberto Nepomuceno. Localizado no Setor Cultural Norte (ao lado da estação rodoviária do Plano Piloto, próximo à Esplanada dos Ministérios), a história do edifício perpassa várias datas de aberturas e de inaugurações, a depender das salas e dos processos que visam fechar o espaço para recuperar infraestruturas – diga-se de passagem que, ainda em 2020, persistem sem reformas.

Oficialmente,<sup>138</sup> a construção do prédio começou em 30 de julho de 1960, e uma de suas datas oficiais de inauguração é 1979. No entanto, as matérias do CB apontam para outras direções, tendo em vista que, só em setembro de 1960, o jornal publicou o primeiro texto sobre o assunto. Segundo essa publicação, foi convidado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) o diretor do Instituto de Técnica Acústica de Berlim, professor L. Cremer, para começar os estudos sobre a acústica do prédio (CB,

---

<sup>138</sup> TEATRO NACIONAL. Disponível em <http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

30/09/1960). Em março do ano seguinte, representando a sociedade Teatro dos Sete, Gianneratto, a convite da Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), chegou a Brasília com a intenção de colaborar com Oscar Niemeyer, dando sugestões acerca dos equipamentos adequados para o espaço (CB, 24/03/1961). Nesse mesmo ano, as obras do prédio chamavam tanta atenção que a população visitava a construção como se fosse atração turística da cidade (CB, 25/07/1961). No ano seguinte, a FCDF lançou edital para alugar o salão do teatro aos bailes carnavalesco do DF, com objetivo de arrecadar dinheiro para concluir o trabalho (CB, 03/02/1962). Segundo Aldo Calvo, autor dos projetos de cenários e de palcos do Teatro Nacional, a obra já consumia milhões de cruzeiros, sem entregar as salas destinadas ao teatro de ópera e balé (para receber 2.000 pessoas) e ao teatro de comédia (com capacidade para 500 pessoas)<sup>139</sup> (CB, 11/02/1962). Anos depois, em 1968, os jornais noticiam algumas das inaugurações da Sala Martins Penna e da Sala Villa-Lobos, sendo uma delas a realizada com o diretor B. de Paiva (que não morava em Brasília na época), com a peça *Um uísque para o rei Saul* (CB, 07/03/1968).

Foram tantas inaugurações, peças de abertura e encerramentos do Teatro Nacional que o JBr., em 1974, criticou o abandono da administração pública e afirmou que as salas de espetáculos não estavam aparelhadas para montagens e que não havia interesse por parte do poder público de construir um teatro digno da capital da República nem de estimular as então cidades-satélites a desenvolver seus projetos de produção de filmes e de espetáculos teatrais (JBr.: 02/04/1974). Cinco anos depois, em 1979, o mesmo JBr. anunciou que dez grupos de teatro, integrantes da Federação do Teatro Amador do DF, Fetadif,, estavam ensaiando peças para reabertura da Sala Martins Penna, com os artistas Décio [Dácio] Lima e Geraldo Torres (JBr., 20/02/1979).

São inúmeras as matérias do CB e do JBr. sobre o Teatro Nacional, com críticas e sugestões de todas as espécies para Brasília conseguir fazer funcionar o prédio. Na travessia das décadas de 1980, de 1990 e de 2000, chegamos a 2020 com o teatro fechado para reformas e (mais uma vez) cheio de promessas governamentais para reabertura, se não de todo o teatro, ao menos da Sala Martins Penna. Aliás, vale observar a existência de um

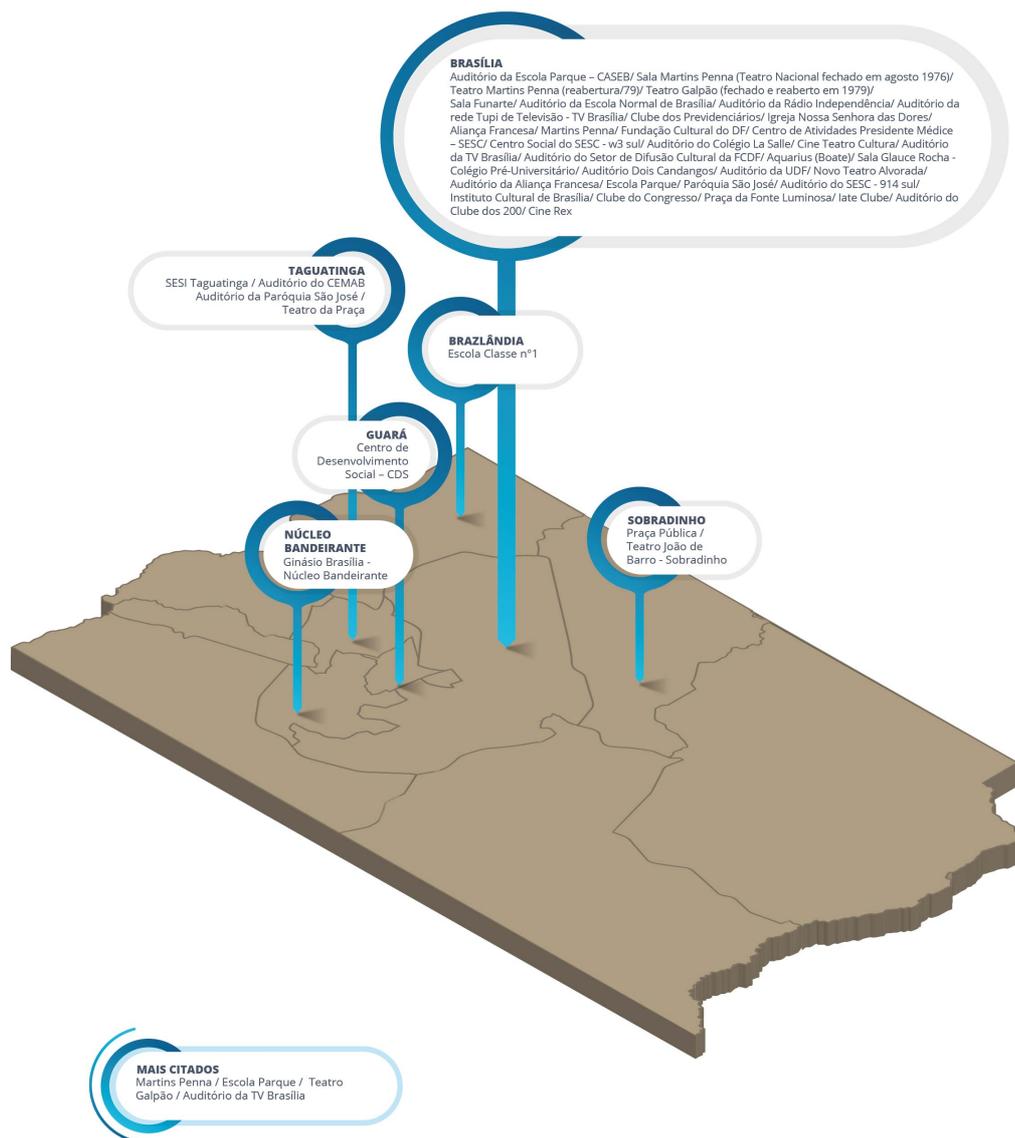
---

<sup>139</sup> CTAC - Centro Técnico de Artes Cênicas da Funarte - aponta outros números para capacidade de público dessas salas do Teatro Nacional de Brasília. Respectivamente, seria 437 pessoas na Sala Martins Penna e 1.315 assentos na Sala Villa-Lobos. Disponível em: <http://www.ctac.gov.br/teatro/resultpesqteatro.asp?map=1&ufnm=Distrito+Federal&UF=DF&first=Localidade&second=Espaço+Técnico>. Acesso em: 2 fev. 2020.

padrão de comportamento entre os políticos na escolha dessa sala para reabertura oficial de eventos com vínculos culturais com a cidade. Pode ser porque a sala, dentre as três que compõem o Teatro Nacional, seja a mais razoável para acertar a relação que pondera custos, benefícios financeiros, capacidade numérica de público e, ao mesmo tempo, silêncio temporário das reclamações dos artistas, sem, no entanto, resolver efetivamente e no longo prazo os problemas dessa sala e, menos ainda, de todo o prédio.

## Mapa 6 – Década 1970 – CB

MAPA 6  
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Jornal Correio Braziliense (1970-1979)

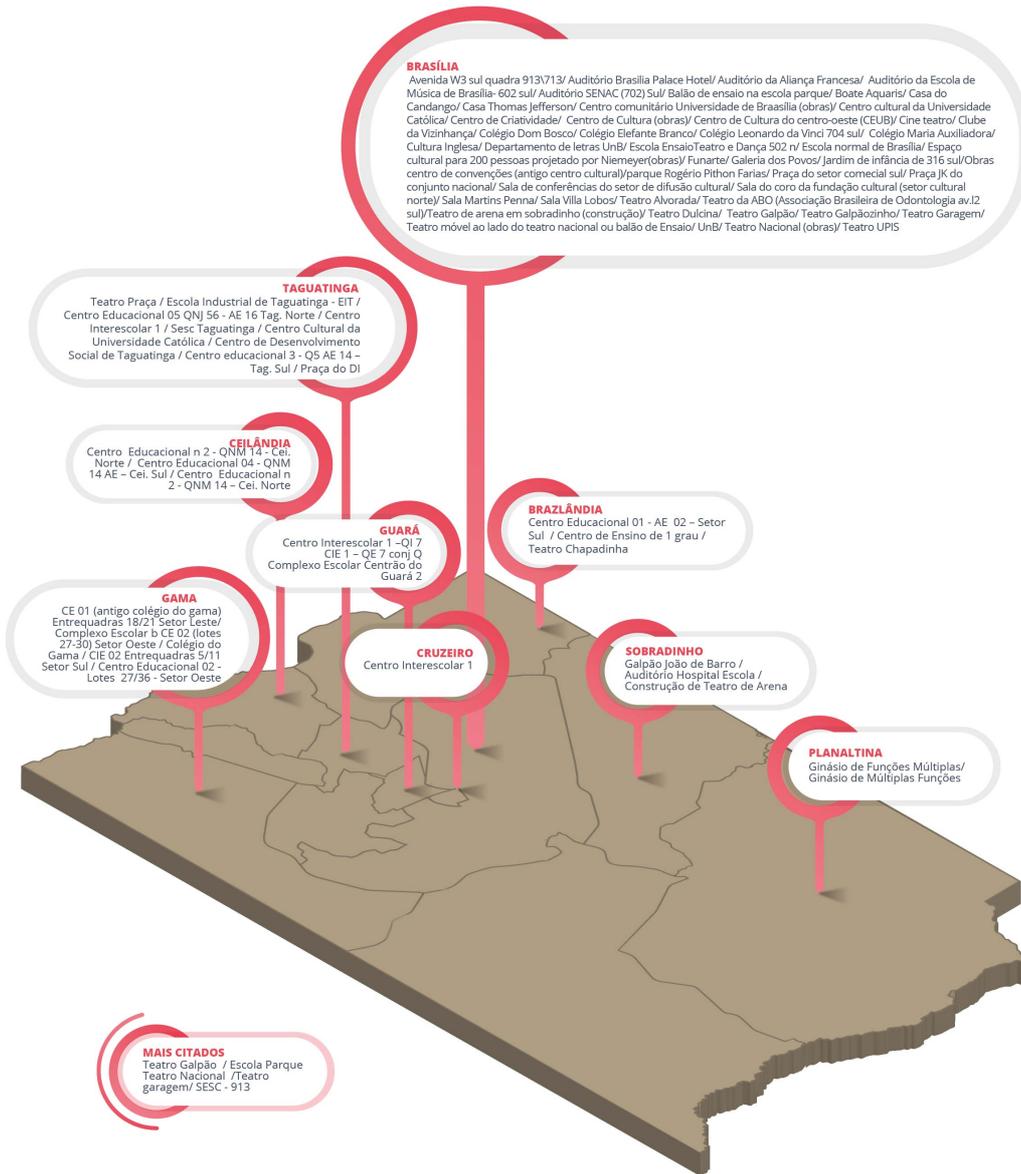


Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrizo e A.Yamaoka (2019)

## Mapa 7 – Década 1970 – JBr.

### MAPA 7

Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Jornal de Brasília (1970-1979)



Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrizo e A.Yamaoka (2019)

### 4.3.2 *Década de 1970*

Na década de 1970, os *corpora* somam 2.677 registros, tendo o *corpus*-CB 1.128 e o *corpus*-JBr. 1.549 notícias sobre teatro-DF. Assim como os números de notícias, os nomes de lugares teatrais mostram crescimento em relação aos da década de 1960. Quando comparamos os mapas (Mapas 5, 6 e 7), o aumento pode ser visualizado na quantidade de nomes expostos nas cabeças dos alfinetes e na amplitude geográfica ao abarcar mais de uma RA no mapa do DF, que, nessa época, ainda contava oito RA dividindo seu território.

O resultado do Mapa 7 (JBr.-1970) chama atenção por causa do volume maior de informação que o do Mapa 6 (CB-1970), mas é possível perceber, a partir das duas coberturas jornalísticas, o fato de, nesse período dos anos 1970, Brasília, Taguatinga, Gama, Brazlândia, Sobradinho e Planaltina terem expandido a quantidade de lugares teatrais e diminuído a distância para a população de cada região conseguir acessar, participar, interagir e/ou criar relações com as atividades realizadas nos lugares teatrais no DF. No entanto, ficam de fora desse crescimento Paranoá e Jardim (cujo território, mais tarde, se desmembraria entre Planaltina e Paranoá).

Nos mapas da década de 1970, Taguatinga e Brasília deixaram de ser as únicas RA com lugares teatrais. Embora as notícias dos jornais e o mapa indiquem os nomes de Ceilândia, Guará, Núcleo Bandeirante e Cruzeiro, estes precisam ser contabilizados em territórios distintos, tendo em vista que, nessa época, Ceilândia se situava no território de Taguatinga, e os demais estavam compreendidos na RA I (Brasília), ao contrário de Planaltina e Brazlândia, que, desde então, já eram contabilizadas isoladamente. Sendo assim, Brasília continuava sendo destaque nas narrativas jornalísticas dos dois jornais e, se nos anos 1960 o Plano Piloto contava uma dezena de lugares, nos anos 1970, dobraram as opções, chegando a cerca de 40 lugares (especificamente, 47 lugares, segundo o JBr., e 34, conforme o CB). O mesmo ocorreu com Taguatinga, que saiu de três para nove lugares, segundo a cobertura do JBr..

Ao observar o aumento quantitativo desses lugares, chama atenção que, a julgar pela nomenclatura, as cidades não ganharam espaços para abrigar as atividades cênicas, mas foram ocupadas por elas, tendo em vista a predominância de nomes associados a escolas, praças, ruas, hospitais, ginásios e salões de múltiplas funções.

O contexto dessa propagação de lugares teatrais ainda era o da ditadura militar e da organização dos grupos amadores em federações e confederações e, no caso do DF, com o surgimento da Fetadif, conforme detalhado no capítulo anterior. Os repertórios dos espetáculos também se ampliaram e chamam atenção, nas narrativas sobre os nomes dos lugares teatrais, as notícias sobre: *Saltimbancos* (espetáculo sempre liderado por Hugo Rodas, com montagens em 1977, 1978, 1979, anos 1980, 1990 e, digno de nota, tendo apresentações, com elencos diferentes, até os anos 2019 e 2020); *Eles não usam black-tie* (Grupo Grutta); *A última linguada* e *A construção* (Grupo Katharsis); *O exercício* (versão em 1976 e 1981);<sup>140</sup> *Capital da esperança* (Grupo Carroça, liderado por Humberto Pedrancini) e vários outros liderados pelos Grupo Coorte, Grupo Farsa, Grupo Mensagem e o teatro de rua do XPTO (sob direção de Ary Pararráios).

Um dos motivos que pode explicar o aumento dos lugares teatrais nesse período talvez seja a realização dos projetos organizados pela Fetadif e pela FCDF, com destaque para Carrossel de Cultura, Teatro das Segundas-Feiras e Quintas do Teatro. O Carrossel da Cultura ofertou programação popular por todo o ano de 1975,<sup>141</sup> sendo um palco giratório, dotado de equipamentos de luz e som, montado sobre rodas para favorecer a condução via reboque, promovendo o fluxo entre o teatro e os *shows* musicais das RA e a ocupação de praças, áreas cobertas, ruas e espaços públicos em geral (CB, 14/02,1976). O Teatro às Segundas-Feiras surgiu para ocupar os lugares teatrais em um dos dias úteis da semana, dando opções ao público e espaço para os grupos pequenos (com montagens mais ágeis) mostrarem suas criações (CB, 13/03/1976). O Quintas do Teatro promovia a leitura pública de textos dramaturgicos propostos pela Fetadif e pelo Sesc, privilegiando, dentre os clássicos, autores da cidade, como no caso da peça *As Quixotescas Aventuras de Lampião e Beija-Flor*, de José Bezerra, vencedora do I Concurso de Dramaturgia da cidade (CB, 24/04/1979).

---

<sup>140</sup> Para aprofundar reflexões sobre a peça *O exercício*, ler Gomes e Carrijo (2018).

<sup>141</sup> Parte dessa programação do Carrossel, em Taguatinga, se entrecruzava com a abertura do Teatro Galpão, no Plano Piloto. Segundo o *Jornal de Brasília*, numa parceria entre Fenata e FCDF, as apresentações em Taguatinga, programação do Teatro Carrossel, eram composta com o seguinte calendário: Dia 11, *Pic Nic no Front*, de Arrabal, com Grupo Ariano Suassuna; Dia 12, *Mimi, O Gato Malandro*, de Regis Cardoso, direção de Otoni Carlos, com o Grupo Teatro de Bolso de Brasília; Dia 13, *Dona Patinha Vai Ser Miss*, de Arthur Mara, com o grupo Mensagem e peças do Grupo Grutta [...]; Dia 14, *Pliplaimundo no Circo*, de Cassiano Nunes, direção de Amaury Canuto do Grupo Mensagem; Dia 15, *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchecov, dirigido por JB Galvão, pelo grupo Atard; Dia 16, *A Fuga dos Brinquedos*, autoria e direção de Eduardo Paranhos, com Grupo Proscênio. Preço único de CR\$ 5,00. Também, em temporada de junho, no Teatro Galpão – Quadra 508 da W-2 Sul –, a FCDF promoverá a peça *O Homem que enganou o Diabo e ainda pediu troco*, de Luiz Gutemberg, dirigida por Laís Aderne (JBr., 10/06/1975).

Esses projetos, em parte, surgiam para responder às exigências dos grupos locais que pleiteavam lugares para desenvolver e apresentar seus trabalhos. Segundo Carvalho (2004), em geral, os grupos forçavam a demanda de usar a Sala Martins Penna, que, quando aberta, era usada quase exclusivamente por coletivos de fora. Nesse contexto de carência de espaços especializados e demandas agudas, entre os nomes de lugares mais citados pelos jornais, estão em liderança, no CB, a Sala Martins Penna e a Escola Parque. No JBr., o Teatro Galpão e também a Escola Parque – todos do Plano Piloto.

O Teatro Galpão, hoje conhecido por Espaço Cultural Renato Russo da 508 Sul, foi criado em 1974, “situado na W3 Sul, numa das quadras que – junto com as 107/108, 507 e 707/708 Sul – formam o quadrilátero da primeira Unidade de Vizinhança, prevista no Plano Piloto do arquiteto e urbanista Lucio Costa” (SECEC, on-line).<sup>142</sup> Era antigo depósito abandonado na cidade, que, segundo o JBr., foi reformado às pressas para receber 30 grupos que usavam a Sala Martins Penna e, diante de mais um fechamento para reforma, precisavam ser transferidos para o Galpão (JBr., 23/05/1975; JBr., 26/06/1975; JBr., 10/08/1976). Em 1975, após reforma articulada por Wladimir Murtinho, então à frente da Secretaria de Educação e Cultura, o espaço alcançou sucesso com a primeira peça – *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco*, do jornalista Luiz Gutemberg, sob a direção da atriz, diretora e educadora Laís Aderne. A temporada durou 11 dias e foi assistida por 2.000 pessoas, com fluxo médio inédito de quase 200 pessoas por seção (JBr., 06/06/1975).

Em 1977, o prédio do Galpão, com auditório para 250 pessoas, foi ampliado. Ganhou o chamado Galpãozinho, com capacidade para abrigar mais 200 pessoas. A expansão do espaço denominou o conjunto de Centro de Criatividade, passou a abrigar a sede da FCDF e seguiu com os objetivos de estimular o potencial criador dos artistas, desenvolver atividades culturais e ofertar cinemateca, teatro e biblioteca à sociedade (JBr., 09/01/1977; JBr., 09/09/1977). Dois anos depois, em 1979, o local manteve a função de acolher artistas em ensaios e apresentações – ora sendo posto sob responsabilidade da FCDF, ora da Fetadif. Entre essas tensões sobre a quem pertencia o local, o foco do lugar continua sendo receber as montagens dos grupos da cidade e, nesse ano em especial, contribuía com o propósito de deixar a Sala Martins Penna voltada para as companhias visitantes ou para algum coletivo local portador de boas referências críticas e currículo (JBr., 10/05/1979). Ao longo dos anos

---

<sup>142</sup> SECEC – Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa. Disponível em: <http://www.cultura.df.gov.br/508sul/>. Acesso em: 3 fev. 2020.

1980, continuou a ser espaço de experimentação dos artistas e, em 1990, sob a gerência de Laís Aderne, o espaço 508 Sul foi reformado (CB, 02/03/1990). Segundo o CB, as obras aconteciam em meio a brigas ideológicas entre artistas e a Secretaria de Cultura, alinhados, respectivamente, com os políticos Lula da Silva (âmbito nacional) e Joaquim Roriz (governo local) (CB, 03/03/1990). Depois da década de 1990, o espaço intercalava as programações culturais com momentos de encerramento para reformas, sendo a última realizada entre 2016 e 2017, com as portas reabertas em 2018 e atuante até fevereiro de 2020.

A Escola Parque 307/308 Sul de Brasília, tombada em 2004,<sup>143</sup> foi a primeira escola desse tipo a ser construída na cidade, com atividades desde 1960 para concretizar o plano educacional da nova capital criado por Anísio Teixeira (PROJETO... 2018, on-line). O plano de Teixeira, por sinal, correspondia aos planos de Lucio Costa de abrigar sequências de escolas próximas aos blocos residenciais.<sup>144</sup> No CB, a primeira matéria com o termo *Escola Parque* informa que ela seria sede do III Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, promovido pela Campanha de Assistência aos Estudantes (CASES), ligado ao Ministério da Cultura, sob os cuidados de Paschoal Carlos Magno (CB, 02/07/1960). O JBr., anos depois, confirmou essa perspectiva de vanguarda do local, afirmando que a escola também teria apoiado atividades cinematográficas na década de 1960 por meio do projeto idealizado pelo ensaísta e professor Emílio Salles Gomes, do curso de Cinema da Universidade de Brasília (JBr., 13/09/1977).

No exame dos documentos, identifica-se que, em 1977, segundo o JBr., surgiu a proposta de abertura de três outros espaços no Plano Piloto: o Centro de Criatividade, o Galpãozinho (ambos referentes ao prédio do Teatro Galpão) e o Balão de Ensaio, no terreno da Escola Parque (JBr., 09/01/1977). O Balão de Ensaio foi uma estrutura criada por Sérgio Prado, como atividade no curso de Arquitetura da Universidade de São Paulo, e doada pelo autor à Secretaria de Educação em 1976. Num formato de balão, a intenção era usar a estrutura para ampliar espaço e abrigar mais gente nas apresentações de teatro e nas atividades artísticas em geral, mas, em 1978, a Secretaria de Educação ainda alegava falta de condições para executar o projeto por completo, sendo por isso muito criticada pelos

---

<sup>143</sup> Decreto de Tombamento da Escola Parque 307/308 Sul, nº 24.861, de 04/08/2004, DODF nº 149, de 05/08/2004, p. 6.

<sup>144</sup> O plano estabelece que, “para cada quadra, 01 jardim de infância e 01 escola classe, e a cada 04 quadras, 01 escola parque, com atendimento em dois turnos dos alunos oriundos das escolas classe, ofertando pequenas oficinas de artes industriais e participação dirigida dos alunos em atividade artísticas, sociais e de recreação, estrutura essa que Anísio denomina de Centro Elementar de Educação” (PROJETO... 2018, p. 12).

jornais (JBr., 01/06/1978).

Mesmo com a retirada do Balão de Ensaio da Escola Parque, nos dois jornais, ao longo de todas as décadas de publicações observadas (1960-1999), o auditório dessa escola aparece como palco para inúmeras peças, eventos, premiações e atividades de grupos de dentro e de fora da cidade. Acolheu, por exemplo, o Grupo Poliart, formado por atores que residiam em Brasília e estudavam teatro como elemento importante para o desenvolvimento da criança (JBr., 06/12/1974); o Grupo Mensagem, que recebeu destaque com a peça infantojuvenil *Pliplaimundo no circo*, escrita pelo professor da Universidade de Brasília Cassiano Nunes (JBr., 13/03/1975);<sup>145</sup> *Saltimbancos*, sob a direção de Hugo Rodas, em 1978;<sup>146</sup> a tumultuada passagem de Ruth Escobar com a peça *Revista do Henfil*, em 1979;<sup>147</sup> a peça *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado, sob a direção de Donald Danati (JBr., 11/05/1985); o Grupo Zanguizarra, com a peça *Lisístrata – a greve de sexo*, sob a direção de Delson Antunes (JBr., 31/08/1986); o projeto Classe Arte, que levava espetáculos de dança, teatro e música para escolas de 17 cidades-satélites (JBr., 11/10/1995); a peça *O Rei Leão*, musical infantil, com direção e adaptação de Neia e Nando, tendo Neia Paz, Similião Aurélio, Rafael Oliveira, Janaína Borges, entre outros (JBr., 18/07/1999), e muitos artistas individuais e em grupo.

Diante de tanto repertório e atividades relacionadas com o teatro-DF, talvez seja mais difícil encontrar quem, dos artistas teatrais da cidade, até 2020, não tenha passado pelo solo

---

<sup>145</sup> “Prêmio – a peça infantojuvenil do professor Cassiano Nunes, da UnB, *Pliplaimundo no circo*, foi premiada em Brasília pelo Encontro Nacional dos Escritores como a melhor obra do gênero, recebendo prêmio e menção honrosa. O trabalho vem sendo encenado pela primeira vez em Brasília, pelo grupo Mensagem, que está realizando apresentações nos fins de semana na Escola Parque, devendo neste sábado e domingo, às 16 horas, realizar as últimas apresentações desta fase” (JBr., 04/04/1975). Um mês antes desse prêmio, o *Jornal de Brasília* também anunciava que “a estreia da peça *Pliplaimundo no circo*, autoria do professor Cassiano Nunes, encenada pelo Grupo Mensagem, será no sábado às 16 horas, no auditório da Escola Parque. O grupo dirigido por Amaury Canuto e Luiz Otávio Nogueira, representou o Distrito Federal, indicado pela Fundação Cultural entre cerca de 26 grupos de teatro amador existente em Brasília” (JBr., 13/03/1975).

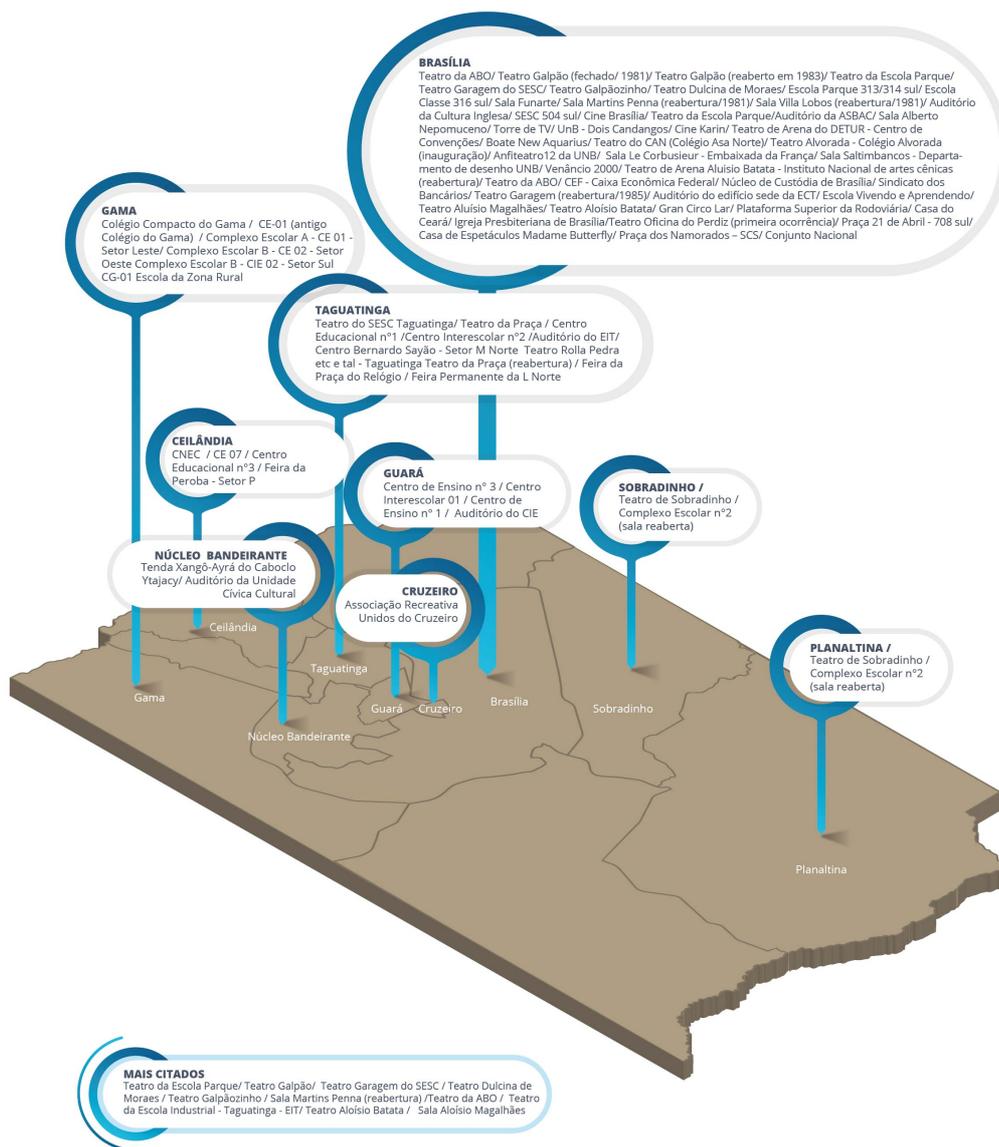
<sup>146</sup> “*Saltimbancos*, na versão de Hugo Rodas, completa 100 apresentações nesta sua próxima temporada. Um recorde digno do melhor trabalho em teatro feito no Distrito Federal. [...] [Para assistir]: 5-17/dez no teatro da Escola Parque os dois espetáculos: *Os saltimbancos* sempre as 16 horas (inclusive às segundas-feiras) e Trabalho n. 3, às 21 horas, nos dias de semana e 20 e 22 horas nas sextas, sábados e domingos” (PARARRÁIOS, 1978, p. 2).

<sup>147</sup> O CB anuncia que a FCDF havia negado espaço de apresentação para peça *Revista do Henfil*, mas não explica diretamente as razões (CB, 21/03/1979). Fernandes, em sua obra sobre Ruth Escobar, sinaliza que a peça havia circulado por quase todo o Brasil e que, ao chegar à capital, para finalizar a temporada, a tensão aconteceu devido ao conteúdo do trabalho não estar em sintonia com o governo, em especial com as datas de temporada em Brasília serem as mesmas que a primeira semana do governo Figueiredo (20 a 25 de março de 1979), mesmo assim, diante do apoio do partido MDB, a peça aconteceu com ajustes de lugar e horário (FERNANDES, 1985).

do auditório da Escola Parque, que, de modo geral, a partir das narrativas jornalísticas, mostra-se como lugar cheio de vida artística e acolhedor generoso, eclético, disponível e democrático para as propostas culturais experimentadas no DF.

## Mapa 8 – Década 1980 – CB

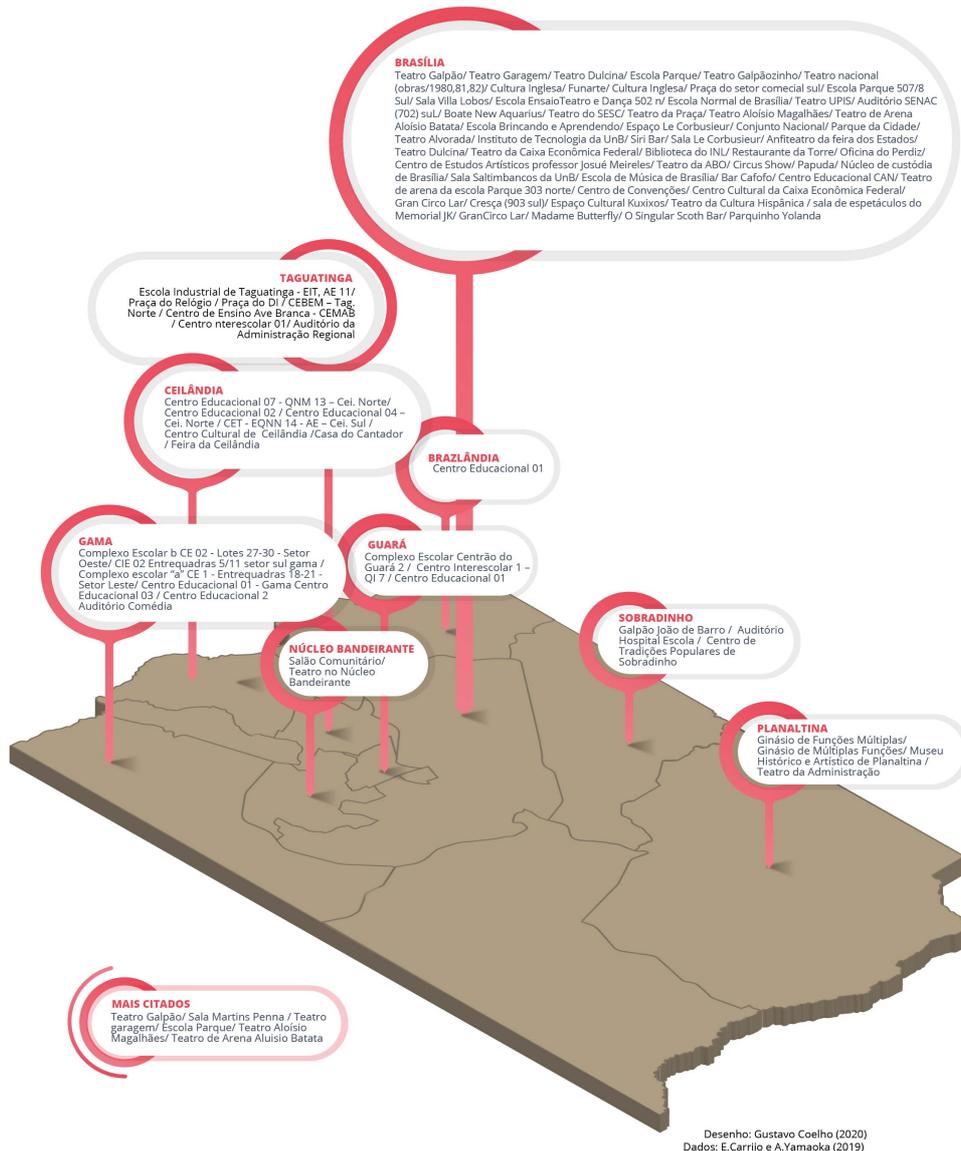
MAPA 8  
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Jornal Correio Braziliense (1980-1989)



Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrjo e A.Yamaoka (2019)

## Mapa 9 – Década 1980 – JBr.

### MAPA 9 Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais Jornal de Brasília (1980-1989)



### 4.3.3 *Década de 1980*

Entre 1980 e 1989, os *corpora* somam 11.845 registros, tendo o *corpus*-CB 2.922 e o *corpus*-JBr. 8.923 notícias sobre teatro-DF. Quando relembremos essas informações e olhamos os mapas referentes a esse período (Mapas 8 e 9), vemos a mesma equivalência de análise para comparar os anos 1960 e 1970: aumento do número de notícias e multiplicação dos lugares teatrais no DF – constituído, ainda, por oito RA. O resultado exposto no Mapa 9, com os dados coletados do JBr., chama mais atenção que o Mapa 8, com os dados do CB, devido ao maior volume de informação. Entretanto, mesmo com essa diferença entre os dois jornais, é possível perceber, nas duas coberturas e nos dois mapas referentes à década de 1980, ocupação quase completa das RA, tendo permanecido a repetição de exceção para Paranoá e Jardim, sem apontamento de terem recebido e/ou praticado atividades teatrais em algum lugar e/ou de não terem recebido espaço nos jornais da época para essa identificação.

Nesse período dos anos 1980, segundo as narrativas dos jornais, duas outras cidades mostram crescimento do número dos lugares teatrais: Ceilândia e Gama, respectivamente, com números ao redor de sete e seis nomes distintos. As demais RA mantiveram a estabilidade, variando entre um e quatro lugares para Guará, Cruzeiro, Planaltina e Brazlândia. Aqui, novamente, vale lembrar que é necessário ter atenção com a contabilidade diferenciada porque, embora os jornais escrevam os nomes das cidades de modos separados, quando observamos essas informações dos anos 1980, precisamos lembrar que, dentre as 12 RA, a RA I abarca os dados do Guará e do Cruzeiro, e a RA III, Taguatinga, recebe os dados de Ceilândia. A RA I continua se destacando pela cobertura dos dois jornais, com os lugares teatrais da cidade aumentando de 40 para 50 na década de 1980 (especificamente, 56 lugares encontrados nas notícias do JBr. e 48 identificados no CB). Taguatinga continua sendo a segunda cidade com mais lugares teatrais, dentre as demais do DF, mantendo quase dez opções para acolher as atividades cênicas.

Se os números ao redor das unidades e das dezenas sinalizando a quantidade de lugares teatrais no DF podem parecer frágeis à primeira vista, quando contextualizados nas dificuldades da cidade, são potentes e demonstram resultados de lutas. Segundo o JBr., entre 1979 e 1980, a Federação do Teatro Amador sinalizava dificuldade estrutural para realizar atividades com as então chamadas cidades-satélites, por isso a Federação teria solicitado ao Centro de Criatividade a ampliação dos centros de estudos das RA para que eles pudessem

acolher as atividades dos grupos teatrais nos centros comunitários existentes nas cidades (JBr., 17/02/1979). Mesmo com essas ações, as críticas das cidades-satélites eram fortes, alegando abandono da Fetadif e afirmando que os espetáculos eram apresentados praticamente só no Plano Piloto e que os grupos das satélites eram relegados ao esquecimento. Nesse contexto, três grupos (Crutin, Teatro do Povo e Grêmio Recreativo Sai da Frente Que Lá Vem Gente) resolveram fundar o circuito teatral do DF, na intenção de apresentar os espetáculos só nas satélites e, assim, amadurecer a formação de uma cooperativa teatral (JBr., 04/05/1979; JBr.,14/09/1980).

Os anos 1980, com a saída dos militares, a promulgação da Constituição de 1988, os movimentos democráticos e o início oficial dos dois cursos superiores de Artes Cênicas no DF (Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e Universidade de Brasília), foram cheios de projetos e experimentações no teatro-DF, com atividades e espetáculos que buscavam diálogo com o público, interação com crianças e jovens, saídas dos espaços convencionais e desbravamento para ocupar o espaço público: ruas, praças, quadras, parques, bares e rotas de várias RA. Os textos mostram vários projetos e ações de grupos, a exemplo das experiências realizadas pelo XPTO/Esquadrão da Vida, com atividades nas ruas, os repertórios de Vidas Erradas<sup>148</sup> e as interações com o público promovidas pelos Grupo Pitú, Grupo Carruagem, Grupo Carroça, Cia Nosso Grupo, Udi Grudi e Grupo Retalhos.

Quanto aos projetos, destacam-se, em 1980, o Projeto Platéia,<sup>149</sup> criado pela FCDF, na busca de promover ações culturais nas escolas e incentivar a formação de público. Nisso, a meta do Platéia era atingir toda as cidades e o Plano Piloto até 1983, desenvolvendo atividades de artes cênicas, visuais, literárias e musicais (CB, 15/08/1980). Em vinculação ao Projeto Platéia, a FCDF manteve o Projeto Criança, com o objetivo de dinamizar o teatro infantil e sua dramaturgia. Era uma espécie de consenso que esses projetos (incluindo o Projeto Nelson Rodrigues, para montagem de espetáculos teatrais para adultos) possibilitavam levar a produção local a espaços e a público que, sem eles, não seriam atingidos. Críticas não faltavam, inclusive, com comparações quanto à política de

---

<sup>148</sup> No livro *A cidade teatralizada*, em entrevista ao jornalista Celso Araújo, Fernando Villar explica que, em 1983, ele escreveu *Você tem uma caneta azul para prova? – Bye-bye, UnB*, sucesso que estimulou a criação da peça *Vidas erradas*, em 1984 – apresentada 39 vezes, entre temporadas na Sala Martins Penna e Teatro Galpão. O sucesso desse espetáculo gerou o Grupo Vidas Erradas, em 1985, circulando com *João e Maria – Uma história de verdades e mentiras*, que ficou um ano em cartaz. Em 1989, o grupo fez seu último trabalho: *A vingança da madrasta* (ARAUJO, 2012).

<sup>149</sup> Ao contrário das regras ortográficas vigentes em 2020, a palavra *platéia* era acentuada na década de 1980. Em respeito ao nome do projeto, manteremos o acento neste trabalho.

distribuição dos recursos no que tange aos gastos com bumba meu boi e óperas em geral (DUARTE, 1983).

O CB informa que, embora tenha sido criada em junho de 1975, a Companhia XPTO tem como marco de início o ano de 1979. A companhia nasceu em Brasília, realizando montagens importantes para o trabalho de ator, num grupo praticamente sem diretor, abdicando dos tradicionais artificios cênicos e da iluminação artificial. Os integrantes aprendiam a interagir com o público e oscilavam em quantidade de integrantes, tendo, em 1979, dois atores: Ary Pararráios e Zeduardo Ladeira. Nesse mesmo ano, apresentou *Os sete trabalhos de Estive* (com o diretor Hugo Rodas) e *A paixão de Cristo* (CB, 05/04/1979; CB, 11/04/1979; CB, 11/04/1979; CB, 30/05/1979). Em 1980, XPTO foi também apresentado como Grupo Esquadrão da Vida e apresentou *O dia da noite*, no Teatro Garagem (CB, 15/11/1980). Em 1981, o palhaço Ary Pararráios, criador do grupo XPTO/Esquadrão da Vida, convidou a todos para uma oficina que seria ministrada no Teatro Galpãozinho e que, em seguida, culminaria com a Procissão da Alegria – caminhada festiva pelas ruas de Brasília, com a intenção de celebrar o primeiro aniversário do grupo, rebatizado de Esquadrão da Vida (CB, 03/01/1981).<sup>150</sup> O grupo atravessou as décadas de 1980 e 1990 produzindo espetáculos, interagindo com o público nas ruas do DF e viajando pelo Brasil. Em 2020, mesmo após a morte de Pararráios, o grupo prossegue sob liderança de sua filha Máira Oliveira.

---

<sup>150</sup> Esse registro do jornal fica sem sincronia de datas quando lemos o relato do próprio Pararráios, anos depois, explicando o motivo da mudança do nome do grupo: “O Esquadrão da Vida, na verdade, ele nasceu de uma brincadeira. [...] Era o fim da década de 1970, uma época que só se ouvia falar nos esquadrões da morte [“Esquadrão da Morte”, é o nome do grupo de policiais da ativa com ex-agentes da época, agindo sob liderança do Delegado Fleury, para punir os “fora da lei” e propagar a barbárie por onde passava, entre 1968 e 1974], e nós começamos uma brincadeira. Fizemos uma coisa que se chamava procissão da alegria, em dezembro de 1979. Que o grito era, a palavra de ordem era: “abaixo o baixo astral!” Nós saímos da 508, que é uma coisa que eu também tenho saudades, e fomos para a Catedral. Crianças, cachorros, cavalos – nesse tempo se fazia isso, a gente saía na rua, defendia as idéias – e fomos ali para o lado da Catedral. O Luciano Astiko estava no dia. Nós saímos andando e pedindo para toda a população se vestir de palhaço, foi um dia muito bonito, nós saímos e a luta era – desculpando o termo luta que eu não gosto – e a brincadeira era: “abaixo o baixo astral!” [...] Era o final da década de 70 e nós queríamos uma década, como ainda queremos, mais saudável, com mais risos, com mais brincadeira... O que não é brincadeira e nem fácil! [...] Saímos na rua, fizemos uma matéria de jornal, quem editava o Caderno Dois [do *Correio Braziliense*], se não me engano, era o Tetê Catalão e nós botamos, ele botou o nome “Esquadrão da Vida” e adotamos, isso faz 22 anos. [...] Nós fomos virando gente da rua. Como existe quem vira bicho do mato, nós viramos bichos da rua. Acho que entendemos bastante da questão da rua, do gesto, das contenções metafísicas, das expansões físicas do gesto, da voz para trabalhar na rua, onde não é muito simples. Cada vez que se trabalha se descobre que é mais difícil, porque se você não vai para rua, apenas para divertir os primeiros da fila, mas para fazer o que a gente tem feito: os espetáculos com quinhentas, seiscentas apresentações. Espetáculos onde o público todo senta no meio da rua e consome um espetáculo com texto de uma hora. Então a gente acha que nós estamos bem encaminhados, nada resolvidos, mas encaminhados (PARARRÁIOS, 2004, p. 95-96).

Em 1980, o JBr. anunciou que a Galeria Cabeças seria despejada do prédio que ocupou durante o ano de 1979 e alguns meses de 1980, na 311 Sul, por falta de pagamento de aluguel durante quatro meses, fato que precisava ser revertido para dar segurança e continuidade aos movimentos mais importantes que existiam naquela época para dinamizar a cultura local e espalhar arte pelas ruas da cidade (JBr., 09/05/1980). Liderado por Néio Lúcio e André Dafico Crispim, o Cabeças começou em 1978, levando para os gramados centenas de pessoas que desejavam fazer e ouvir música. Deu tão certo que, a partir de então, os domingos de Brasília ganharam ares e ânimos. A experiência inicial saiu dos gramados, tomou corpo, virou Gran Circo Lar e se espalhou em Concertos ao Ar Livre na SQS 203, no Cruzeiro, no Guará, no Paranoá, no Gama, no Núcleo Bandeirante, em Brazlândia e em Taguatinga. Seguiu ainda, entre 1981 e 1987, com *shows*, performances, mímicas, peças e músicas no Parque da Cidade (LEAL, 1989).

Para encerrar esta parte, importante observar que, ao longo da análise dos *corpora* para encontrar os lugares teatrais, os mais citados e também representados nos mapas (Mapas 8 e 9) foram: Teatro Galpão, Sala Martins Penna e Teatro Garagem, no CB; Escola Parque, Teatro Galpão e Teatro Garagem, no JBr. Desses nomes, ainda falta apresentar o Teatro Garagem, e, nessa direção, o JBr. afirma que o Grupo Carroça (anteriormente conhecido como Grupo Farsa) inaugurou “hoje, às 21:30, o Teatro Garagem, no Sesc da 913 Sul, com o espetáculo *Capital da esperança*” (JBr., 06/07/1979). O CB, anos depois, em matéria que celebrava a importância desse espaço, informou:

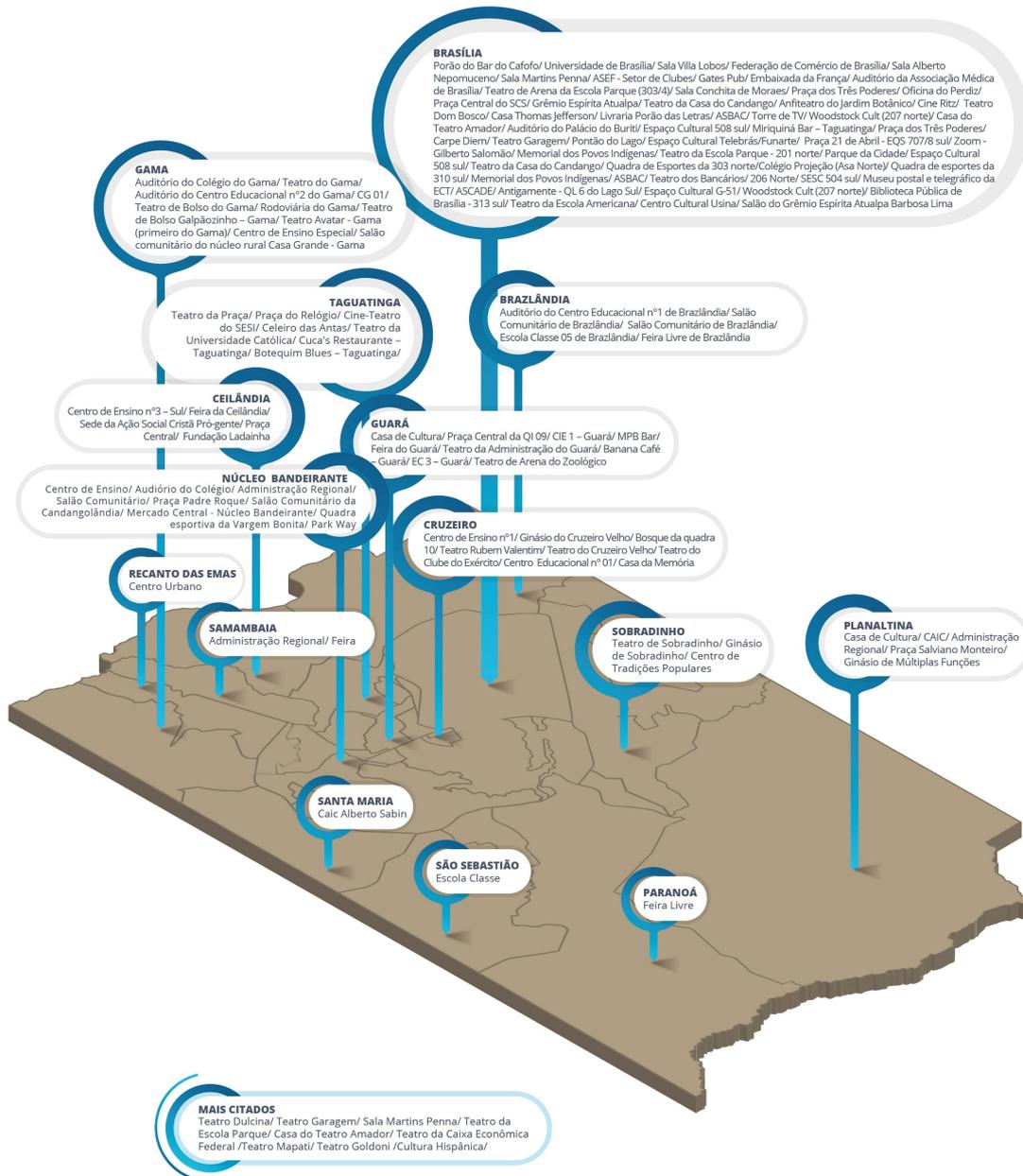
Um possível erro arquitetônico acabou selando o destino de um dos espaços alternativos mais democráticos da cidade: o Teatro Sesc Garagem. Criado para servir como garagem para a frota oficial da unidade do Sesc da 913 Sul, o subsolo do prédio, desde cedo, dava sinais de que não tinha vocação para estacionamento. “O lugar era muito pouco utilizado por ter a rampa um tanto íngreme”, recorda o diretor teatral Humberto Pedrancini. Naquele tempo, em 1977, ele já trabalhava no Sesc da 913 Sul, na área de teatro. “Como a garagem estava sempre vazia, aproveitava para ensaiar lá”, conta o diretor, que fazia parte do grupo Carroças. “Inicialmente, a unidade da 913 Sul seria um Núcleo de Treinamento (Nutre) do Sesc Nacional, que funcionava no Rio de Janeiro e deveria se transferir para Brasília. Como o Conselho do Sesc Nacional decidiu ficar no Rio, surgiu a idéia de aproveitar as instalações da 913 Sul para criar um Centro Cultural”, lembra Maria Duarte, à época, coordenadora-geral da unidade. [...] O Teatro Sesc Garagem foi inaugurado em 5 de julho de 1979 com a apresentação do espetáculo “A Capital da Esperança”, uma criação coletiva do grupo Carroças, dirigida por Humberto Pedrancini. Chico Expedito foi o escolhido para ser o diretor do teatro. [...] Depois de reaberto, ainda em

1984, passou por duas reformas. Em maio de 1999, o Garagem fechou as portas pela segunda vez para nova reforma. Após dois anos e meio, em novembro de 2001, reabriu completamente remodelado, com projeto de arquitetura cênica de Robson Jorge Gonçalves. (CB, 06/03/2005)

## Mapa 10 – Década 1990 – CB

### MAPA 10

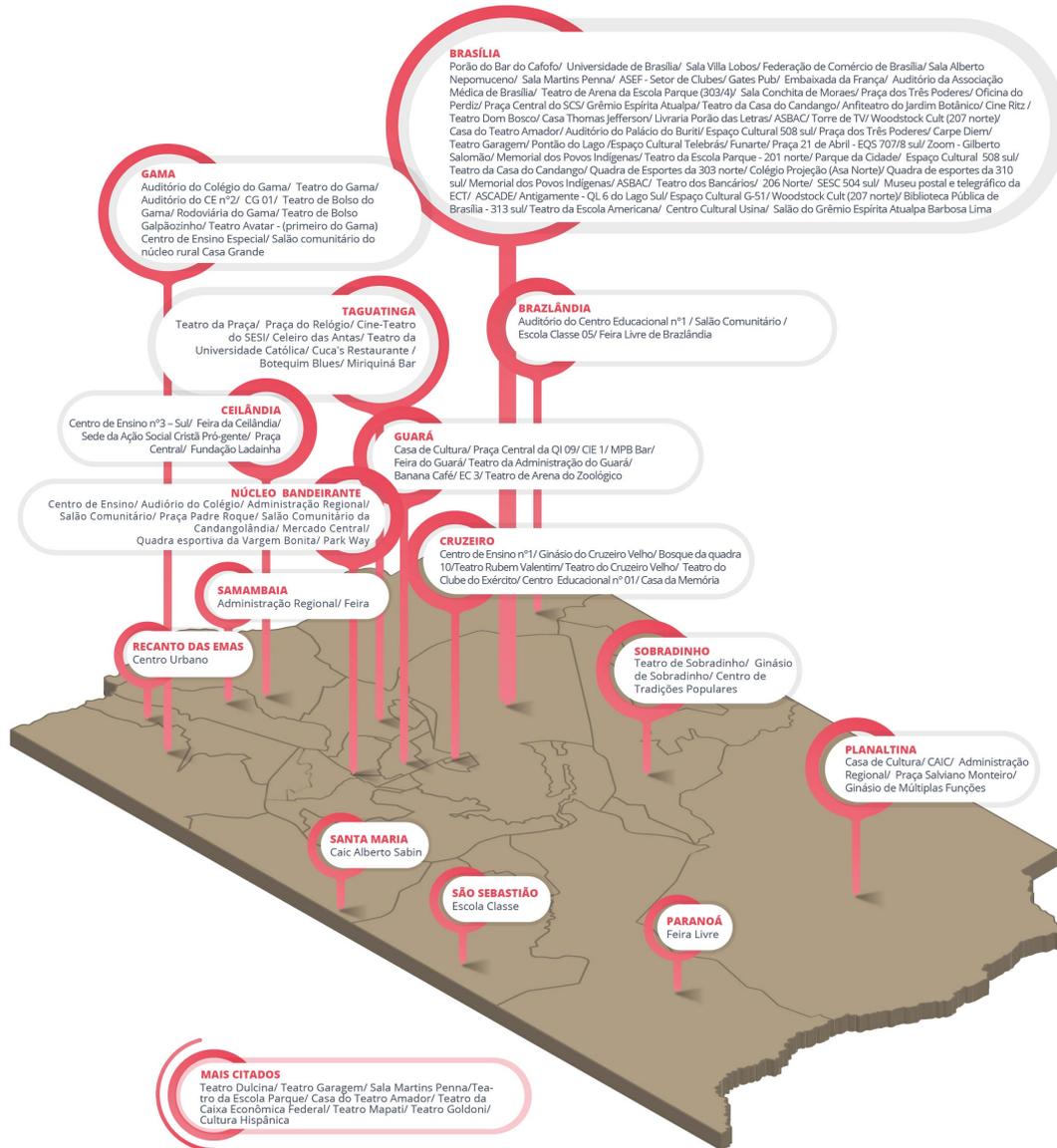
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Correio Braziliense - 1990 - 1999



Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrizo e A.Yamaoka (1999)

## Mapa 11 – Década 1990 – JBr.

MAPA 11  
Mapa do Distrito Federal com os lugares teatrais  
Jornal de Brasília - 1990 - 1999



Desenho: Gustavo Coelho (2020)  
Dados: E.Carrizo e A.Yamaoka (2019)

#### 4.3.4 *Década de 1990*

Ao longo da década de 1990, os *corpora* da pesquisa somam 20.661 notícias sobre o teatro-DF, sendo 3.492 do *corpus*-CB e 17.169 do *corpus*-JBr. Visualmente, essa discrepância numérica entre as coberturas jornalística não se revela nos mapas sobre os lugares teatrais desse período (Mapas 10 e 11). Inclusive, no geral, há sintonia entre os dados das duas, sinalizando a existência de pontos de atividades cênicas em todas as 19 RA, segundo as alterações no mapa da cidade oficializadas em 1989. Diante desses dados, é possível afirmar que, entre todas as décadas observadas no século XX, a dos anos 1990 foi a única que proporcionou difusão das atividades teatrais em todo o território do DF. Ou seja, o teatro-DF teve, naquele momento, o período de maior acréscimo nas coberturas jornalísticas e de marcante expansão dos fluxos constituintes das artes nos lugares espalhados pelo DF.

Nesse mesmo período, olhando os mapas (Mapas 10 e 11), o Plano Piloto permanecia na liderança, na categoria de quantidade de lugares teatrais, alcançando a média de 60 nomes de espaços distintos (59 registrados no CB e 64 identificados pelo JBr.). No segundo posto, praticamente empatados Taguatinga e Gama,<sup>151</sup> seguidos bem de perto por Ceilândia.<sup>152</sup> As demais RA (Guará, Núcleo Bandeirante, Cruzeiro) tiveram variações pequenas e, pela primeira vez, houve indicação de lugar com atividade teatral no Paranoá. Essa revelação possivelmente se mescla ao fato de os anos 1990 trazerem o maior número de grupos

---

<sup>151</sup> Gama (RA II) – “Com a transferência do Distrito Federal para o Planalto Central, as terras que pertenciam às fazendas Gama, Ponte Alta, Ipê e Alagado ficaram dentro da área escolhida. Em 1960, começou a se formar o povoamento que daria origem ao Gama. [...] A cidade foi fundada em 1966 para acolher as famílias de uma invasão situada na barragem do Paranoá, moradores transferidos da Vila Planalto e da Vila Amauri. Posteriormente abrigou habitantes do Setor de Indústria de Taguatinga. A cidade transformou-se na Região Administrativa – RA II em 1989 por meio da Lei nº 49/89 e do Decreto nº 11.921/89, que fixou os novos limites das regiões administrativas do Distrito Federal. O Gama está a 30 Km de Brasília, e a região é formada por área urbana e rural. A urbana caracteriza-se por um traçado hexagonal, assemelhando-se a uma colméia dividida em seis setores: Norte, Sul, Leste, Oeste, Central e de Indústria. A área rural é formada pelo Núcleo Rural Monjolo, pela Colônia Agrícola Ponte Alta, Córrego Crispim, Núcleo Rural Ponte Alta de Baixo, Ponte Alta Norte e Alagado. O Núcleo Rural Santa Maria permaneceu como área rural da RA II – Gama até 1992, quando se transformou em região administrativa” (CODEPLAN, 2013, p. 26).

<sup>152</sup> Ceilândia (RA IX) – “A cidade surgiu em decorrência da primeira Campanha de Erradicação de Favelas – CEI, que aconteceu no Distrito Federal, realizada pelo governo local. As remoções para a nova cidade foram iniciadas em 27 de março de 1971, estabelecendo a data de sua fundação a partir da transferência de cerca de 80 mil moradores das favelas das Vilas do IAPI, Tenório, Esperança, Bernardo Sayão e Morro do Querosene. A chegada constante de novos migrantes ao Distrito Federal e a criação do Programa Habitacional da Sociedade de Habitação de Interesse Social – SHIS levaram o governo a criar outras áreas em Ceilândia. [...] Hoje, Ceilândia possui uma área urbana de 29,10 Km<sup>2</sup> e está subdividida em diversos setores. [...] A RA está situada a 26 quilômetros da RA I – Brasília. [e] foi criada [...] por desmembramento da RA III – Taguatinga [...] População urbana estimada em 2011: 404.287 habitantes” (CODEPLAN, 2013, p. 29).

circulando pela cidade, segundo exposto no Capítulo 3 (Tabela 5), e os destaques das narrativas jornalísticas que apontam, em meio aos nomes dos lugares teatrais, a participação massiva dos grupos A Culpa é da Mãe/Melhores do Mundo, Celeiro das Antas, Esquadrão da Vida, Udi Grudi e Cia Plínio Mosca, junto com os eventos do Jogo de Cena – citado no Capítulo 3. Dos lugares teatrais mais citados nos dois *corpora*, constam Teatro Dulcina de Moraes, Sala Martins Penna e Escola Parque. Desses nomes, falta apresentar breve histórico do Teatro Dulcina, que, a julgar pelas histórias publicadas nos jornais, é indissociável das matérias que abordam os temas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM) e da Fundação Brasileira de Teatro (FBT).

Segundo o CB, a atriz e diretora Dulcina de Moraes lançou em Brasília a pedra fundamental da Fundação do Teatro Brasileiro em 2 de abril de 1967, no Setor de Diversões Sul, no prédio do Conic, com a promessa de construir o teatro e a faculdade Dulcina (CB, 02/04/1967). Depois de muitas tentativas, negociações e frustrações, a construção, que começou em 1974, gastou mais de quatro milhões de cruzeiros, cedidos pelo governo Médici – em troca do Teatro Regina do RJ (doado para o MEC para financiar o prédio de Brasília) (JBr., 21/09/1975) –, e nasceu no aniversário de 20 anos de Brasília, com a FBT, inaugurando a sala de espetáculos, com capacidade para 506 pessoas, e palco amplo (12 metros de profundidade, 17 de largura e 80 de altura) (JBr., 20-21/04/1980). O evento de abertura foi a peça *Gota d'água*, escrita por Chico Buarque e Paulo Pontes, que ficou em cartaz por quatro semanas, contando com elenco formado por Bibi Ferreira, Felipe Wagner, Adriano Reis e atores de Brasília. Essa estreia foi o presente do teatro ao vigésimo aniversário de Brasília (JBr., 19/04/1980).

A história desse teatro se mistura com a biografia da atriz, conforme detalha a obra de Viotti (2000). O teatro tem em seu anexo a sala Conchita de Moraes<sup>153</sup> e, juntos, abrigam momentos de alegria durante formaturas dos estudantes, peças dos clássicos mundiais e locais, festivais e eventos como a Temporada 95, que aconteceu, em 1995, para comemorar o aniversário da FBT, trazendo, como primeira peça, *Janos Adler*, sob a direção de Nivaldo Ramos. Inclusive, continua a matéria do JBr., essa peça já havia sido apresentada em 1993, no I Festival de Dramaturgia da FBT, quando 403 roteiros concorreram ao prêmio – o texto dessa peça ficou em terceiro lugar (JBr., 13/01/1995). Na mesma proporção dessas alegrias,

---

<sup>153</sup> Em 1991, o JBr. anunciou que nessa sala de espetáculo “B de Paiva e Iara Pietricovsky apresentam neste dia (06/07) a performance teatral *Revividência em lua menor*, no então novo espaço teatro Conchita de Moraes” (JBr., 06/08/1991).

não faltam tensões. Em situação igual à do Teatro Nacional, estão a FADM e a FBT, que há anos passam por apuros financeiros, dívidas e falhas de gestão (CB, 11/02/2017).

As matérias impressas entre as décadas de 1980 e 1990 costumam destacar os festivais, os espetáculos e os sucessos alcançados nesses lugares legados por Dulcina (falecida em 28 de agosto de 1996), mas estudantes, professores e artistas da cidade vivem com faixas nas mãos, em campanhas que visam sensibilizar a sociedade e exigir solução definitiva a esse hoje patrimônio tombado da cidade – via Governo do Distrito Federal, segundo o Decreto nº 28.518/2007. De qualquer modo, ao redor de afeto e luta de muita gente, segundo o CB, com carpete gasto e puído e as cadeiras quebradas, continua aberto o Teatro Dulcina de Moraes, mesmo que no palco estejam uma “gestão fraudulenta, que sofreu intervenção do Ministério Público do DF (MPDFT), administradores provisórios afastados, eleição do conselho gestor, especulação imobiliária e muitas reivindicações” (CB, 09/02/2017).



#### 4.4 Sobre os mapas dos lugares teatrais no DF

*Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia.*

MICHEL DE CERTEAU

No período que compreende 1960 e 1999, os *corpora* da pesquisa somam 35.463 resumos de notícias sobre teatro-DF, tendo o *corpus*-CB 7.823 registros e o *corpus*-JBr outros 27.641. O último mapa com infográfico (Mapa 12) traz, por meio dos dados rastreados nos materiais dos jornais, as respostas para a questão central deste Capítulo 4: quais são os espaços que acolheram as atividades teatrais no DF?

A imagem do Mapa 12 desenha as 19 RA vigentes até 1999, mantém as duas cores que distinguem as fontes documentais (azul para CB e vermelho para JBr.) e oferta, nas cabeças dos alfinetes e no pé da página, os nomes dos lugares teatrais encontrados em cada década observada nos periódicos. Vemos, portanto, numa única folha, o entrelaçamento de três perspectivas: as linhas divisórias do território, os dados de quase 36 mil jornais e os fluxos temporais de 39 anos dos lugares que acolheram atividades teatrais no DF, uma imagem que desvela a proposta central do Capítulo 4 e da Etapa 4 da pesquisa.

Posto assim, parece que a solução sempre esteve à mão e/ou num conjunto de fácil compreensão. Não se trata disso. As imagens nessa cartografia, assim como a sequência cronológica, têm caráter didático para explicar tema cheio de nuances. Tanto é que, para chegar ao último desenho (Mapa 12), foram necessários todos os outros mais as análises que intercalaram as representações das décadas, comprovando a complexidade que é identificar os lugares teatrais no DF e a dependência dos contextos temporais, das transformações das RA, dos entendimentos teóricos sobre espaço, território e cidade e, por certo, da importância de acessar as narrativas dos jornais. É do alto desse palco cartografado em emaranhados de sentidos que recorro à epígrafe acima e compreendo as palavras de Certeau (1994, p. 215): “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia”.

Nessa travessia pela cartografia dos lugares teatrais no DF (1960-1999), algumas palavras podem ser elencadas pela repetição ao longo deste Capítulo 4: *crescimento*, *expansão*, *amplitude*, *quantidade* e possíveis outros sinônimos. Salta aos olhos a diferença entre o Mapa 5 e os Mapas 10 e 11. A quantidade de lugares teatrais aumenta visivelmente entre 1960 e 1999, mesmo quando as coberturas dos jornais trazem dados diferentes. A

dinâmica das atividades teatrais que deduzimos existir pelos lugares rastreados se espalha pelas RA e nos permite inferir que, enquanto o teatro se fazia existir, atravessando os tempos de censuras, ditadura, movimentos democráticos, conquistas de cursos superiores e direitos constitucionais, mais ele se potencializava e se multiplicava pelo território do planalto central brasileiro.

A RA I (Plano Piloto) foi a que mais recebeu cobertura jornalística e também a que mais apresentou lugares teatrais desde 1960, saindo dos dez até a média de 60 nomes de lugares em 1999. Isso sem esquecer que está no Plano Piloto a congregação dos espaços mais citados pelos jornais: Sala Martins Penna, Escola Parque 307/308 Sul, Teatro Galpão, Teatro Garagem e Teatro Dulcina de Moraes. Embora a diferença de quantidade seja acachapante, Taguatinga é outra cidade que, ao longo dos 39 anos estudados, demonstrou expansão e constância por volta dos dez lugares teatrais, seguida pelas cidades do Gama e de Ceilândia, a partir dos anos 1980. As demais regiões, segundo os registros dos jornais, Guará, Cruzeiro, Núcleo Bandeirante, Brazlândia e Sobradinho também registraram a existência de trabalho e de abertura para acolher as artes cênicas, conforme mostram os fluxos de perenidade que vemos, de modo mais evidente, no Mapa 12.

Paranoá, São Sebastião, Santa Maria, Recanto das Emas e Samambaia são cidades que se destacaram, não nas coberturas jornalísticas, mas pela evidente dificuldade para, até 1999, desfrutar de algum lugar com atividade cênica nos respectivos territórios. E ainda assim, quando observamos os nomes dos lugares teatrais rastreados nessas cidades, notamos que as atividades cênicas foram realizadas predominantemente em escolas públicas, ruas e feiras. Em vez de essas toponímias indicarem demérito, nesta pesquisa, são vistas como generosas, por acolherem o teatro numa parceria que presenteia a cidade e as páginas dos jornais.

Quanto a esses dados, surgem duas perguntas: o que aconteceu na década de 1990 para justificar a nítida expansão das atividades teatrais pelo DF? Por que as escolas e os âmbitos públicos aparecem como lugares teatrais nas RA? É possível que as respostas envolvam os projetos políticos culturais, citados no Capítulo 3, que estavam vigentes entre 1995 e 1998: Temporadas Populares (com a intenção de fazer circular os espetáculos em todas as RA) e Classe Arte (com foco em levar teatro para as escolas públicas do DF). Outros dois projetos (também citados no Capítulo 3) – Jogo de Cena (início em 1985) e Cena Contemporânea (iniciado em 1995) –, mencionados nas matérias do CB e do JBr., mostram

ações que não partiram do governo e do financiamento exclusivo do dinheiro público, mas foram realizados em parceria com ele, atravessaram a década de 1990 e movimentaram a cena teatral do DF e, em especial, a do Plano Piloto.

Sem dúvida, o fato de as atividades cênicas serem acolhidas nas escolas, nas feiras e nos âmbitos públicos é notório na década de 1990. Os mapas (Mapa 10 e Mapa 11) estampam os dados. Os incentivos para levar teatro às camadas populares e às escolas públicas mostram resultados visíveis na história do teatro-DF. Mas é importante notar que os nomes das escolas e das ruas estão presentes ao longo da cartografia que compõe todos os mapas do Capítulo 4, abarcando as décadas de 1960 (Mapa 5), 1970 (Mapas 6 e 7), 1980 (Mapas 8 e 9) e 1990 (Mapas 10 e 11).

Difícil numerar com exatidão, mas é possível que a soma dos dados rastreados mostre centenas de nomes de escolas – em franca maioria se não totalidade – da rede pública de ensino abrigando as atividades teatrais ao longo das quase quatro décadas expostas pelos dois jornais. As palavras *entrequadras* e *quadras*, seguidas por números, também remetem aos endereços das ruas do DF. O Mapa 12 favorece a visualização desses dados. Portanto, segundo as matérias consultadas no CB e no JBr., o teatro-DF ocupa prioritariamente os espaços públicos desde o início de Brasília. É daí que o teatro provoca sentidos outros aos espaços e, na expressão de Carreira (2011b, p. 7), oferta “lugar de convivência fugaz” à sociedade. Nisso, o autor explica que,

entre as formas teatrais e as dinâmicas características da rua sempre existem tensões que interessam como elemento fundamental da construção de espetáculos que têm a vocação de redefinir os próprios sentidos da cidade como lugar cultural. (CARREIRA, 2011b, p. 7).

O espaço público tomado pelo teatro como “lugar de convivência fugaz”, sugerido por Carreira (2011b), traz sentidos ambivalentes que pendulam entre a importante ação de o teatro ser movente e ocupar todos os espaços, potencializando a consciência de a cidade ser vista e vivida “como lugar cultural”, e o lamentável fato, no caso do DF, de perceber que inexistem pontos de encontros fixos, preparados e equipados tecnicamente para acolher e estimular as práticas teatrais.

Interessa observar como o teatro se instala nos lugares, dialoga com os usos dos espaços, subverte as linhas divisórias do DF, inverte a fisionomia das cidades, ressignifica os ambientes e outras tantas variações interpretativas que mostram o reconhecimento do louvável teor poético contido nesses encontros das artes cênicas com as escolas, as ruas e as

feiras populares. De igual modo, no outro lado do pêndulo, após visualizarmos os fluxos expostos nos mapas do Capítulo 4, importa enfatizar a falta de investimento financeiro nas RA do DF – ao menos no que tange à construção de espaços culturais. É preciso perceber, nas lacunas e nas interrupções desenhadas nos mapas, a ausência do setor público em sua obrigatoriedade de criar prédios de teatros, de potencializar continuamente os fluxos das práticas dos artistas e, claro, na responsabilidade de, no mínimo, zelar pelos espaços que já se dispõem a abrigar os projetos teatrais que circulam pelas cidades.

Merecem ser enfatizados também os sentidos dos dois polos: o fato de as feiras e as escolas darem brechas para o contato do teatro nas cidades do Paranoá, São Sebastião, Santa Maria, Recanto das Emas, Samambaia e praticamente todas as outras regiões do DF favorece a percepção de ser um “presente” ao público quanto à oportunidade de o “fugaz” capturar a todos com seu poder de encantar, entreter, lançar novas visões e até promover sentimentos e sensações por caminhos distintos. O conjunto formado por magia e beleza não é algo que se deva jamais desprezar. Estando o teatro nas escolas, nas feiras e nas ruas, acaba por escrever suas histórias nos instantes do tempo e nos espaços narrativos das respectivas RA. Simultaneamente, esse mesmo poder do fugaz/efêmero, inerente à arte teatral, tem em si os desafios que envolvem os cuidados com as memórias, as identificações de pertencimentos e os possíveis legados entre as gerações. A ausência de lugar fixo para abrigar as artes cênicas nas RA traz dificuldades que variam entre a inconstância de estudar a própria prática e a impossibilidade de manter qualquer documentação ou registro acerca das descobertas e/ou experimentações estéticas dos artistas e das comunidades em geral.

Esses aspectos lembram as reflexões de Bauman (2001) sobre a sociedade moderna, em especial quando ele comenta, em *Modernidade líquida*, a definição de Richard Sennett sobre a cidade ser “assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar”; em seguida, acrescenta que “o encontro de estranhos é um evento sem passado [e] frequentemente é também um evento sem futuro” (BAUMAN, 2001, p. 111). Nesse raciocínio, Bauman (2001) elenca as manifestações populares (poderíamos aqui também interligar as atividades teatrais nas escolas, nas entrequadras, nas quadras e nas feiras das cidades RA?), que, em geral, segundo ele, constituem “um intervalo de tempo durante o qual a cidade se transforma antes de cair de novo em sua rotina [...] o outro lado da realidade diária” (BAUMAN, 2001, p. 115). E é essa rotina dormente e diária, muitas vezes automática e fluida, que se desdobra em desafios para o exercício de escrever histórias sobre a área

teatral: na dificuldade de encontrar documentos, informações e demais elementos que venham a representar essa arte tão permeada pelo encanto e por tensões do fugaz/efêmero.

Essa tarefa é responsabilidade de todos (artistas, setor público, jornalismo e sociedade) que cultivam o teatro como área importante para o fortalecimento da democracia em todas as cidades. É também uma forma de demonstrar respeito pelo teatro em suas muitas dimensões, conforme propõe Viotti (2000) ao escrever a biografia de Dulcina de Moraes:

O que eu desejaria, e disse a ela [Dulcina], era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca, que a memória do teatro é fraca. Mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E as informações nem sempre são fáceis de se encontrar. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão. (VIOTTI, 2000, p. 16)

Como resolver o dilema da efemeridade do teatro e as documentações geradas (ou não) por ele? Não existe receita. Contudo, talvez, numa realidade de campo democrático, o ponto de partida seja o diálogo e as articulações com as políticas culturais e as pessoas efetivamente compromissadas com esse debate. Se assim for, o despertar momentâneo provocado pelas ações realizadas nos “lugares de convivência fugaz” (CARREIRA, 2011b) converte-se em semente embrionária de modificação da cidade. Transforma-se em estopim que gera construções de pontes para favorecer o trânsito entre quem recebe e/ou produz teatro no presente e quem, no futuro, usufruirá do direito de acessar informações e continuar (ou não – a depender dos dilemas dos tempos vindouros) o trabalho do teatro. Lynch (1997) colabora com essa esperança quando sugere que a imagem da cidade é passível de ser transformada a todo o momento, seja por projetos simbólicos, seja pelas aberturas do receptor. Criar espaços apropriados para as necessidades teatrais e, concomitantemente, estimular sua ocupação nas escolas, nas feiras e nas ruas não deixa de ser uma espécie de proposta lançada e a ser analisada por quem mostre interesse sobre os fluxos da cartografia do teatro-DF.

Enquanto não se constroem lugares específicos para o teatro por todo o DF, ficam as reflexões sobre seu passado, naquilo que foi realizado entre 1960 e 1999, e surgem as perguntas sobre o conjunto de informação, independentemente dos projetos políticos

realizados aqui e acolá: os lugares teatrais nas RA ou as centenas deles, se somados aos conjuntos das décadas, sinalizam muita ou pouca oportunidade para realização das atividades cênicas na cidade? Isso é bom ou ruim para o teatro? Indica força ou fragilidade da área?

Num primeiro momento, a resposta para esse conjunto de questões é: sim, podemos considerar que os resultados do Capítulo 4 expressam pouca quantidade de lugares teatrais em relação ao número de habitantes, à extensão geográfica do território e ao tempo de quase meio século na realidade do centro do Brasil e da capital da República. Mesmo com alguns projetos políticos experimentados na cidade, as evidências dos nomes dos lugares listados mostram que aconteceu atividade de ocupação (de escola, salões, grêmios, feiras, hospitais), mas não de reconhecimento de importância para provocar soluções menos esporádicas e mais significativas no longo prazo. Branco (2016) consubstancia essa perspectiva da realidade escassa sobre o teatro-DF e explica:

Isso reafirma parte da culpa dos governos e suas políticas que não priorizam a cultura como valor necessário para o fortalecimento das tradições artísticas locais e o desenvolvimento humano. Essa realidade tem impacto no sistema de mercado do teatro, pois, uma vez fechados esses espaços, certamente o setor privado é que absorve a demanda não atendida pelos espaços públicos, estes mais acessíveis e autônomos. Ainda, há outra consequência que guarda relação com o tipo de gestão em jogo, diminuir a presença do Estado nos espaços culturais e com isso permitir maior ingerência do setor privado nesse setor que é estratégico. Com isso as oportunidades para o teatro amador e de interesse coletivo podem ser ainda menores. A cidade, em 50 anos, fugiu, naturalmente, às previsões dos seus idealizadores. O crescimento desordenado hoje é uma realidade que vai de encontro ao equilíbrio das relações sociais urbanas. Hoje nem todos os moradores da cidade possuem condições dignas de sobrevivência social, material e moral. (BRANCO, 2016, p. 44)

Praticamente impossível discordar desse argumento lúcido de Branco (2016). Ao longo das páginas deste Capítulo 4, vemos a circulação do teatro no território do DF e o aumento dos lugares para abrigar e/ou estimular os saberes e os fazeres dessa arte, enquanto, também, as toponímias, em sua maioria, sugerem acolhimento (dos espaços que aceitaram receber os projetos do teatro), e não a construção de espaços para especificamente fortalecer as atividades teatrais em cada região do DF. Inclusive, os casos das incontáveis inaugurações da Sala Martins Penna, a recorrência em usar auditórios de escolas, a apropriação de um galpão abandonado (Teatro Galpão), a recriação de uma garagem de carros num subsolo

(Teatro Garagem) e as crises financeiras do Teatro Dulcina endossam um perfil de irresponsabilidade do setor público no sentido de pouco criar espaços e muito descuidar daqueles já destinados ao abrigo das artes teatrais.

Entre os anos observados nas publicações dos jornais (1960-1999), a narrativa geral expõe que o Estado não construiu adequadamente os poucos lugares destinados ao teatro, tampouco reformou ou conseguiu manter com satisfatória qualidade, quando a isso se propôs. Essa dinâmica gera a construção de um perfil público cheio de lacunas. Difícil saber se essas ações são manifestações propositais de ineficiência criminosa e/ou consequências inevitáveis da omissão sistemática. Fato é que tais brechas facilitam a entrada: do setor privado, das ações do comércio e do financiamento esporádico e pontual voltado para nutrição da imagem da empresa patrocinadora, sem, necessariamente, haver compromisso com a cadeia criativa e produtiva do coletivo da área no longo prazo e de modo contínuo.

Não cabe aos propósitos desta tese aprofundar esses elementos do público e do privado presentes nos enredos sobre o teatro-DF. Contudo, a partir dos dados revelados nos mapas deste Capítulo 4, acaba sendo inevitável pensar sobre a atuação do Estado e sua (ir)responsabilidade com o teatro, a cultura e as questões públicas. O ponto não está em reconhecer se a lacuna do Estado deixa de promover na sociedade circuitos de teatro, exercícios de grupos alternativos, produção de peças independentes e/ou até projetos que demonstrem engajamento com as questões sociais das comunidades. Menos ainda está em maldizer e demonizar as instituições privadas que podem produzir e/ou alimentar um teatro mais ágil, menos burocrático, mais comercial-industrial, num formato mais individual e comprometido com os impactos do *marketing* da própria empresa. Mesmo porque, em vários momentos, esses dois setores se atrelam, negociam, criam parcerias e se alinham.

Satisfaz destacar: a situação de existir ou não lugares teatrais numa cidade promove impacto em seu modo de fazer teatro. A realidade (de escassez ou de abundância) obriga aqueles que se envolvem com a área a responder com o fazer teatral de modo favorável (ou não), enquanto reflexo de irreverência e/ou por alinhamento de concordância. Não importa o vetor da ação, mas que a ação está em diálogo com o fato de ter ou não lugar para esse fazer teatral. Da Silva (2017), em diálogo com vários artistas (individuais e em grupos), na busca de compreender como a realidade se desdobra nos processos de criação e produção teatral, explica:

Um ponto em comum presente no discurso de tais artistas é que a motivação em seguir trabalhando na autopromoção de seus trabalhos surge como consequência do tipo de teatro que queriam fazer. Se, por um lado, aparece na fala dos artistas o desejo de que as funções administrativas não se tornem de sua competência, por outro lado, esses mesmos artistas sugerem que abandonar a esfera da produção para dedicar-se exclusivamente à criação implicaria em abrir mão de sua autonomia criativa e, possivelmente, do viés crítico de seus trabalhos. Dessa forma [...] um tipo de fazer teatral cujo modelo de produção é reflexo dos desejos e necessidades [...] estão alinhadas com concepções ideológicas próprias de um grupo ou artista individual. A busca por uma forma pessoal e autêntica de criação e relação com o público empurra tal fazer para o campo do experimental, da vanguarda, do alternativo e por isso, ainda que tal ato criativo gere produtos culturais, seu impulso não nasce do intuito de criar *um bom negócio*. Esse é o ponto que define o campo de análise da presente pesquisa, pois, esse fazer teatral, ainda que gerado pelos impulsos descritos, não deixa de estar em diálogo com o mercado (confrontando-o, mas também negociando com ele). (DA SILVA, 2017, p. 62 – destaques do autor)

Essas inquietações expostas por Da Silva (2017), mesmo não sendo parte dos debates da tese, não deixam de dialogar com a realidade desenhada pelos dados deste Capítulo 4, quando vemos a escassez de espaços tecnicamente apropriados para prática teatral na maioria das 19 RA observadas.

Por outro lado, num exercício que muda a perspectiva de sintonia com Branco (2016), a resposta ao conjunto de dúvidas lançadas seria: não, não podemos desconsiderar que o aumento dos lugares teatrais, comprovados ao longo do Capítulo 4, sejam indicativos da força artística, da sua capacidade de resistir, da sua habilidade de pressionar os governos e da sua criatividade para fazer teatro e espalhar essa arte por todas as RA do DF. O aumento contínuo de lugares teatrais observado ao longo das décadas registradas pelos jornais pesquisados, a existência dos projetos feitos pela Fundação, Fetadif e Secretaria de Cultura podem sinalizar o quanto os trabalhadores da área teatral também dominam a “arte do fazer”, proposta por Certeau (1994), no sentido de saberem criar táticas e estratégias para não deixar o teatro sumir do DF, não necessariamente trabalhando “com” a realidade de recursos públicos, mas em especial “sem” esse dinheiro ou estrutura e/ou “apesar” do pouco conquistado.

Nessa linha de raciocínio, o uso das escolas e das feiras passa a ser considerado brecha do cotidiano para inverter a ordem estabelecida pela escassez. Ao estilo: se não tem recurso, se não tem lugar adequado para abrigar atividades teatrais, então ocupamos tudo que existe no DF. Pode ser o famoso “contentar-se com pouco” ou “melhor fazer acontecer

algo no tempo presente” ao olhar de alguns, e/ou pode ser inteligência refinada para criar “estratégias de enfrentamentos” – com procedimentos invisíveis que subvertem, no cotidiano, os mecanismos opressores. Certeau (1994), quando analisou a *Microfísica do poder*, de Michel Foucault, afirmou que:

Essas “maneiras de fazer” constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Elas colocam questões análogas às abordadas no livro de Foucault: análogas, porque se trata de distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano; contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância”. (CERTEAU, 1994, p. 41 – destaques do autor)

Na conjunção da *arte do fazer* com a *maneira de fazer*, expostas por Certeau (1994), está a insurreição pacífica típica dos carnavais, as performances que inquietam as ruas e a interação que troca afeto com o público. Estão também os gestos dos políticos que dizem concordar, quando não cumprem as promessas, e o movimento lento de atender, sem não antes vencer pelo cansaço. A conjunção da “arte” com a “maneira” gera o invisível das ações que acabam por se revelarem visíveis naquilo que chamamos realidade. A conjunção traduz uma espécie de jogo entre participantes pouco ingênuos. Porque, não raro, os artistas também se tornam políticos e/ou ocupam as cadeiras do Estado, das associações e dos cargos com funções estratégicas, mas nem por isso modificam a *maneira de fazer* do setor público que antes tanto criticavam.

No caso dos lugares teatrais no DF, ao longo do século XX, a cartografia narra uma história teatral cheia de tensões com os poderes instituídos e conta que o teatro-DF foi se construindo ao usar os pequenos lugares, os lugares afastados do centro político, os lugares improváveis, os lugares necessários de novas ocupações, os lugares onde a caixa cênica, por vezes pequena, adaptava-se às arquiteturas, por vezes grandiosas, e, aos poucos, dia a dia, foi afrontando a ausência do Estado, negociando com ele, aproximando-se das empresas privadas e das organizações de institutos, fazendo parcerias, misturando-se e assim driblando as débeis normativas, a aridez nas relações humanas e até as opressões desse sistema descompromissado com a cidade e/ou com um projeto efetivo de cultura de longa duração.

Os dados encontrados ao longo dos 39 anos de publicação de jornal (1960-1999) devem ser vistos como convites sutis para percebermos, a partir deles e/ou com eles, as práticas ordinárias e organizadas que habitam o DF, teatralizando a vida, representando o teatro, fazendo valer o sonho, o jogo e/ou o espetáculo ensaiado em meio às páginas folheadas. Um modo de compreensão em que cada nome de lugar percebido e cada contexto pensado montam e desmontam rede entrecruzada de “história múltipla, sem autor, nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço” (CERTEAU, 1994, p. 171), mesmo quando as matérias jornalísticas trazem nomes dos artistas, falas do público, aspectos geométricos ou geográficos dos espaços e/ou análises dos repertórios encenados.

Antes de essas considerações serem dicotômicas ou contraditórias em seus vetores de interpretação, convém compreender que os sujeitos históricos ou os personagens sociais se movimentam nas cidades relacionando contextos múltiplos e que estes escapam ao exercício jornalístico e aos registros nos jornais. É preciso olhar pelas entrelinhas. Sem ser contrária às reflexões de Golin e Rizzatti (2018), expostas no início deste Capítulo 4, quando defendem o jornalismo como área construtora de cidades, e em que pese ao empenho do profissional, nenhum jornalismo e/ou pesquisa científica, por melhor técnica que os resguarde, narrará por completo uma cidade e, no caso, todos os espaços das atividades teatrais nas regiões administrativas do DF.

Os aspectos invisíveis ou fugidios não devem ser desprezados quando se busca construir uma história, porque eles também são constitutivos dos significados de cidade. E, numa narrativa, significados são produtos de uma relação e dispositivos que constroem argumentos e “se estabelecem por causa da cultura, da convivência entre seres vivos com interesses, desejos, vontades, e sob os constrangimentos e as condições sociais de hierarquia e de poder” (MOTTA, 2013, p. 121). Assim, quando vistos entrelaçados aos lugares teatrais, ao espaço urbano, ao mapa e à cartografia, passam a ser, juntos, elementos ativos que escrevem as histórias do teatro-DF. No caso, o DF é um palco visto como “[...] estruturante de uma teatralidade multifacética. Os fluxos dos cidadãos e a formulação de ambientes constituíram elementos centrais do nosso olhar da cidade considerada como dramaturgia, e não apenas como espaço cenográfico” (CARREIRA, 2011b, p. 7).

As perspectivas duais do sentido de efêmero, provocadas pelas reflexões de Certau (1994), Lynch (1997), Viotti (2000), Bauman (2001), Carreria (2011b) e Motta (2013) coabitam na chamada realidade, e

A realidade é já em si mesma uma narrativa, assim como a verdade, que não são unitárias, mas plurais e sujeitas a constantes disputas. O que o historiador chama de evento, acontecimento ou fato, o que ele nomeia de passado, o ele define como sendo um objeto e um sujeito já são unidades narrativas, já são fruto de enunciado declaratórios de existência. (MUNIZ, 2017, p. 138)

Longe da pretensão de alcançar explicações uniformes sobre a cidade e seus lugares praticados, mesmo porque as narrativas dos jornais CB e JBr. se aventuram nos contextos em que os modos de experimentações do teatro são plurais, os teóricos citados neste Capítulo 4 ofertam, em seu conjunto, diversas proposições para estudar a cartografia do teatro-DF, ampliando o campo analítico e confrontando as categorias conceituais que, em geral, apropriadas por ações e vocabulários do cotidiano, desviam nosso olhar das complexas e necessárias compreensões sobre a cidade enquanto território, espaço e ambiente múltiplos e, em especial, no reconhecimento dos lugares teatrais existentes ao longo da história, para assim escrevermos este e outros ângulos de uma história (entre várias outras possíveis) do teatro-DF.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de encerrar as cortinas da tese – em analogia ao ato de finalizar os espetáculos teatrais –, cabe, além das possíveis considerações reflexivas de um desfecho, lembrar, neste espaço, a hipótese de trabalho, a pergunta-guia, os objetivos e os caminhos metodológicos realizados ao longo da investigação. Sem pretensões de concluir qualquer história sobre o teatro-DF, e, sim, de exercitar os ensinamentos de Barbosa (2002, p. 78), quando, “ao se transformar em texto, submete-se a pesquisa a uma imposição definitiva: o seu término. Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter fim”.

Nessa direção, a *hipótese de trabalho* partiu do princípio de que, na ausência de acervos específicos sobre o teatro no Distrito Federal, as matérias dos jornais poderiam ofertar nomes de grupos, lugares, espetáculos, repertórios e demais detalhes que, juntos, produziriam uma espécie de trajetória dos movimentos cênicos com elementos suficientes para construção de uma história local que também é do Brasil. Considerar os acontecimentos ou, no caso, as notícias impressas sobre eles como perspectiva de narrativa não implicou, em nenhum momento, crença nos dados encontrados como representantes absolutos da chamada realidade – como se isso fosse possível a partir do relato de alguém ou de algum meio/canal de documentação ou informação em geral.

Pode parecer desnecessário, mas concerne enfatizar esse entendimento sobre as notícias jornalísticas. Não raro, ainda encontro posicionamento dúbio quando anuncio o jornal como base de investigação acadêmica. Inclusive, Capelato (1988) identifica duas formas comuns de recepção dessa situação: (i) postura de desprezo, por parte de quem sempre suspeita das manipulações, dos profissionais e das validades das informações, e (ii) postura de enaltecimento, por aqueles que atribuem fidedignidade e verdade aos relatos narrados e fatos provados por papéis. Não obstante isso, segundo essa autora, a partir da segunda metade do XX, a ambivalência diante dos periódicos como fonte de pesquisa começou a decair no Brasil, graças aos questionamentos e às teorias que passaram a combater a noção de documento como reflexo de verdade, realidade e/ou resultado de neutralidade. Outro autor, Moulliaud (2012), adensa as críticas aos que desprezam e/ou enaltecem os jornais, sem que percebam o quanto os

[...] acontecimentos explodem na superfície da mídia sobre a qual se inscrevem como sobre uma membrana sensível. [...] Labrosse descreve o

jornal como “uma membrana viva”, “um verdadeiro campo de atividade” em que se faz um “trabalho de criação sócio-simbólica”. O jornal – e a mídia em seu conjunto – não está, entretanto, face a face ao caos do mundo. Está situado no fim de uma longa cadeia de transformações que lhe entregam. [...] O jornal é apenas um operador entre um conjunto de operadores sócio-simbólicos, sendo, aparentemente, apenas o último: porque o sentido que leva aos leitores, estes, por sua vez, remanejam-no a partir de seu próprio campo mental e recolocam-no em circulação no ambiente cultural. Se, na origem, o acontecimento existe como um dado de “fato”, também não tem solução final. A informação não é transporte de um fato, é ciclo ininterrupto de transformações. (MOULLIAUD, 2012, p. 68-69)

Ancorada nas observações de Capelato (1988) e nas complexidades apontadas por Moulliaud (2012), autor citado também na introdução desta tese – entre as inquietações que formularam o problema de pesquisa sobre o teatro-DF –, os processos múltiplos da longa cadeia que envolve a confecção de um jornal não são ignorados na pesquisa. Significa que o ponto de partida gerado pela hipótese de trabalho compreende o jornal dentro dos limites da sua produção e o valoriza pela potência de testemunha que narra fragmentos dos fatos. Entrelaçada por essas considerações, a hipótese de trabalho foi confirmando que a imprensa oferece amplas possibilidades de construção de outras tantas narrativas em que o cotidiano “nela registrado em seus múltiplos aspectos permite compreender como viveram nossos antepassados – não só os ‘ilustres’, mas também os sujeitos anônimos. O Jornal [...] é uma verdadeira mina de conhecimento” (CAPELATO, 1988, p. 21 – destaque da autora).

Há tempos, historiadores e jornalistas buscam diálogo, com a intenção de compreender teorias e metodologias que convergem e/ou delineiam as especificidades das respectivas áreas – o Capítulo 1 cita vários autores e leva adiante esse exercício de possibilidades. Historiadores lidam com jornais, pensam e aprendem sobre as práticas e os saberes do jornalismo. De igual modo, os jornalistas fazem uso do passado, pensam sobre as particularidades do campo historiográfico e até usam a história para intensificar a noticiabilidade das matérias nos jornais. Maia e Aniceto (2018) explicam que o jornalismo usa a história para evidenciar quando um acontecimento é raro, para expor precedência a algo em processo de cobertura e/ou nas celebrações de efemérides. Segundo eles, é inegável a presença da história em inúmeras reportagens e a substancial colaboração dela para produção das notícias:

Evidencia-se assim a importância do universo simbólico na consolidação do discurso jornalístico, e o poder da narrativa de impulsionar acontecimentos e, além de efeitos, fabricar sentidos. [...] O jornalismo insere-se, portanto, em um núcleo fundamental na junção entre passado, presente e futuro – este sincrodiacronismo é observado como consequência da natureza narrativa do jornalismo, e seu papel na emergência e na resignificação da memória não deve ser ignorado. (MAIA; ANICETO, 2018, p. 54-56)

As considerações de Maia e Aniceto (2018) consubstanciam esse pensar sobre a importância e os desafios do diálogo entre os dois campos de conhecimento. E lançam a questão: se o jornalismo se vale dos debates e descobertas da história, por que, na mesma direção, a história não se valeria do jornalismo? Neste trabalho, o exercício de diálogo entre as duas áreas foi aceito e se realizou junto aos autores/as citados/as, aos conceitos delineados e com a transparência de ações, escolhas, recortes, dúvidas e resultados alcançados a cada passo regido pela pergunta-guia: como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do *Correio Braziliense* (CB) e do *Jornal de Brasília* (JBr.), entre 1960 e 1999?, que traduz o *objetivo geral* da investigação, qual seja, construir uma história sobre o teatro no Distrito Federal a partir do CB e do JBr., publicados entre 1960 e 1999, e os quatro *objetivos específicos*: (i) contextualizar e relacionar o teatro e a cidade; (ii) compreender os temas que se destacaram nas notícias de jornais; (iii) identificar quem eram os participantes; e (iv) apontar os espaços por onde circularam os artistas cênicos dessa época.

O contexto de precariedade dos documentos e das informações no âmbito teatral brasileiro se repete no DF, conforme exposto na hipótese de trabalho da pesquisa e na comprovação dela com os resultados registrados na revisão de literatura e na exploração dos acervos do Capítulo 2 – Etapa 1 e Etapa 2 da metodologia. Foi nesse cenário que as matérias jornalísticas sobre teatro-DF receberam luzes da ribalta, especificamente as notícias geradas pelas duas empresas privadas da cidade, CB e JBr., que desde suas inaugurações (CB, 1960; JBr., 1972), e ainda neste ano de 2020, mantêm ininterruptamente o conteúdo em circulação e seus respectivos acervos de fotografias e de coleções das publicações originais.

Graças à existência dos dois acervos e à permissão dos veículos de comunicação, os levantamentos das matérias sobre teatro-DF foram realizados e gerados num tempo (2005-2018)<sup>154</sup> e, depois, a partir de 2016, transformados nos *corpora* da investigação, conforme

---

<sup>154</sup> Esse período abarca o tempo do levantamento no então Centro de Documentação-CB - processo que aconteceu entre 2005 e 2008, quando lá liderei equipe de profissionais enquanto, ao mesmo tempo, era funcionária da empresa; com o tempo do levantamento no Centro de Documentação-JBr., - em que as

apresentado e detalhado nos processos constituintes do Capítulo 1 e do Capítulo 2 – Etapa 3 da metodologia. Em decorrência desses trabalhos de levantamento das notícias sobre teatro-DF nos dois jornais, a questão-guia foi delineada trazendo três outras consequências para a pesquisa: (i) os inéditos e expressivos números sobre os textos publicados nos dois periódicos (CB e JBr.); (ii) o recorte temporal das análises (1960-1999); e (iii) os fluxos das coberturas jornalísticas relativas ao teatro-DF do período. Significa, portanto, que os *corpora* analisados somam os 7.823 registros sobre teatro-DF publicados no CB (1960-1999) e os 27.641 resumos das notícias sobre teatro-DF oriundos do JBr. (1972-1999). Unidos, formam o amplo conjunto documental de 35.464 registros jornalísticos, base da pesquisa, datado com corte longitudinal de quase quatro décadas (1960-1999) e composto pelas características do jornalismo cultural promovido na cidade ao longo da segunda parte do século XX.

Em sintonia com a pergunta-guia e com base nos *corpora*, os quatro objetivos específicos da pesquisa geraram, respectivamente, os quatro capítulos desta tese: o Capítulo 1 contextualiza e relaciona o teatro e a cidade; o Capítulo 2 detalha a metodologia da pesquisa, aplica a triangulação dos métodos (análise documental, análise de conteúdo e narratologia) e identifica os quatro temas que se destacaram nas notícias dos dois jornais; o Capítulo 3 identifica os grupos de teatro em circulação no teatro da cidade; e o Capítulo 4 apresenta uma cartografia com o lugares teatrais que abrigaram as atividades cênicas no DF dessa época.

Essa organização encadeada do texto só foi possível após a elaboração da *metodologia* da pesquisa, que é composta por quatro etapas. Essas etapas estão explicadas detalhadamente no Capítulo 2, mas, na prática da investigação, foram realizadas com idas, vindas e inúmeros ajustes. De qualquer modo, é possível perceber a interação das quatro etapas nos processos e nos resultados que constituem os quatro capítulos, conforme resume de modo didático o Quadro 5:

---

atividades concentraram-se entre 2016 e 2018, quando liderei o projeto com a professora Ana Lúcia de Abreu Gomes (FCI/UnB), contando com financiamento da FAP/DF (Edital nº 08/2016).

**Quadro 5 – Etapas da pesquisa e resultados por capítulo**

Etapas metodológicas da pesquisa	Resultados das etapas
<p><b>Etapa 1</b> Pesquisa e leitura nas áreas de comunicação, artes cênicas e história, mantendo a atenção sobre os trabalhos a respeito de narrativas, imprensa, jornalismo cultural, documentos, acervos e memórias teatrais fora do eixo RJ-SP; histórias sobre o DF (fatos históricos, mapas e imprensa)</p>	<p><b>Capítulo 1</b> No Capítulo 1, a Etapa 1 está presente em três momentos: a) na apresentação das possíveis relações entre os sentidos de teatro e a cidade, dos pressupostos da comunicação, do jornalismo e da história; b) no Mapa 1 – Distribuição territorial do DF em 2020; c) nos contextos históricos dos jornais CB e JBr. e dos <i>corpora</i> da pesquisa.</p>
<p><b>Etapa 2</b> Revisão de literatura e exploração dos acervos sobre teatro-DF</p>	<p><b>Capítulo 2</b> No Capítulo 2, a Etapa 2 pode ser vista nos tópicos que: a) agrupam as produções sobre teatro-DF em acadêmicas e não acadêmicas; b) mostram os caminhos realizados nas bibliotecas universitárias, especializadas e/ou por meio das bases de dados científicas; c) apontam a importância dos arquivos particulares (pessoais e institucionais) e acervos públicos – com destaque para: ArPDF, AN-DF, Funarte, acervos dos jornais (CB e JBr.) e hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.</p>
<p><b>Etapa 3</b> Descrição dos <i>corpora</i>; explicação sobre as buscas nos <i>corpora</i>; geração de indicadores, criação de tabelas e gráficos; aprofundamento das leituras sobre análise documental, análise de conteúdo e narratologia; aplicação dos testes, elaboração de instrumento de coleta e triangulação dos métodos</p>	<p><b>Capítulo 2</b> No Capítulo 3, a Etapa 3 pode ser vista: a) no aprofundamento das propostas metodológicas da análise documental, análise de conteúdo e narratologia e as implicações de cada uma delas com a pergunta-guia da pesquisa; b) nos detalhamentos de tabelas, gráficos e imagens: – Tabela 1; – Tabela 2; – Gráfico 3; – Figura 7; – Figura 8; – Figura 9. c) nos testes metodológicos que geraram outras tabelas e quadros: – Tabela 3; – Quadro 1. d) na aplicação e triangulação de métodos para encontrar os temas das notícias, gerando o Quadro 2; - Quadro 2; e) no delineamento das <b>categorias</b> (Quadro 2), que mostram <b>os quatro grandes temas destacados</b> nos registros dos dois <i>corpora</i>: (i) sujeitos ou personagens das notícias; (ii) espaços ou cenários das notícias; (iii) movimentação ou realização das cenas; e (iv) demandas ou solicitações dos enredos; f) nas tabelas que compõem os dois apêndices.</p>

<p><b>Etapa 4</b> Exploração do material de modo qualitativo, dialogando os <i>corpora</i> com as inferências e teorias selecionadas ao longo da escrita da tese. Nesta etapa, a escrita da história revela os personagens, os cenários e a cartografia constituinte do enredo teatro-DF</p>	<p><b>Capítulo 3</b> No Capítulo 3, a Etapa 4 é vista na construção da história do teatro-DF no que tange a aprofundar a categoria “sujeitos” que, no contexto da pesquisa, provocou: a) a identificação dos grupos de teatro que circularam no DF, entre 1960-1999; b) o uso, de modo complementar, de autores e obras que trazem informações sobre o teatro e a situação política do Brasil entre os anos 1960 e 1999; c) a produção das listas, tabelas e quadro: – Lista 1 Grupos teatrais no DF (CB: 1960-1969); – Lista 2 Grupos teatrais no DF (CB e JBr.: 1970-1979); – Lista 3 Grupos teatrais no DF (CB e JBr.: 1980-1989); – Lista 4 Grupos teatrais no DF (CB e JBr.: 1990-1999); – Tabela 4; – Tabela 5; – Quadro 4.</p> <p><b>Capítulo 4</b> O Capítulo 4 efetiva a Etapa 4 da pesquisa, construindo uma cartografia dos lugares teatrais do DF a partir das notícias do CB e do JBr. (1960-1999). Para favorecer a narrativa e a leitura, mapas e infográficos foram criados para evidenciar os dados encontrados. Portanto, a Etapa 4 está também traduzida em tabela e nas imagens dos oito mapas e infográficos: – Tabela 6; – Mapa 2: Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1964; – Mapa 3: Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1989; – Mapa 4: Distribuição Territorial do Distrito Federal – 1994; – Mapa 5: DF com os lugares teatrais, CB (1960-1969); – Mapa 6: DF com os lugares teatrais, CB (1970-1979); – Mapa 7: DF com os lugares teatrais, JBr. (1970-1979); – Mapa 8: DF com os lugares teatrais, CB (1980-1989); – Mapa 9: DF com os lugares teatrais, JBr. (1980-1989); – Mapa 10: DF com os lugares teatrais, CB (1990-1999); – Mapa 11: DF com os lugares teatrais, JBr. (1990-1999); – Mapa 12: DF com os lugares teatrais, CB e JBr. (1960-1999).</p>
--	---

Fonte: Elaborado pela autora. E.Carrijo, 2020.

As etapas metodológicas, regidas pela questão-guia, foram sendo (re)construídas em detalhes, rigor e atenção, sem por isso deixar de perceber os sinais do fugaz que permeia o mundo do teatro, das pesquisas acadêmicas e das entrelinhas dos jornais. Pode-se, assim, afirmar que o trabalho partiu de uma visão ampla e, segundo as necessidades e os limites delineados pelo objetivo de pesquisa, fechou as lentes para conceitos e contextos no Capítulo 1, escolhas e caminhos no Capítulo 2 e construção de uma história sobre o teatro-DF, valorizando duas categorias indicadas pelos *corpora*: *sujeitos*/personagens das notícias e

*espaços/cenários* das notícias. Daí que, respectivamente, os grupos de teatro foram mote do Capítulo 3, e a cartografia dos lugares teatrais foi revelada no Capítulo 4.

A história construída com os resultados apontados no Capítulo 3, por meio de quatro listas, duas tabelas e um quadro, mostra mais de trezentos grupos de teatro em circulação no DF ao longo de quase quatro décadas da segunda metade do século XX – história construída a partir dos 35.664 textos jornalístico sobre o teatro-DF, publicados pelo CB e JBr. entre 1960 e 1999. Se, ao longo de cada década narrada, foi possível destacar os grupos teatrais mais citados pelos jornais, quando observamos o conjunto dos dados extraídos dos dois *corpora*, conseguimos também notar a perenidade de doze coletivos que atravessaram o tempo nas notícias dos periódicos (CB e JBr.), independentemente de serem ou não evidenciados nos números de citações.

Esses mais de 35 mil registros – sendo 7.823 registros no *corpus*-CB e outros 27.641 no *corpus*-JBr. – também geraram os dados do Capítulo 4. Esses dados foram analisados e expressos em mapas e infográficos, construindo a cartografia dos lugares teatrais do teatro-DF. Longe de alcançar explicações uniformes sobre a cidade e seus lugares praticados, mesmo porque as narrativas dos jornais CB e JBr. se aventuram nos contextos em que os modos de experimentações do teatro são plurais, os teóricos citados ofertam, em seu conjunto, diversas proposições para estudar a cartografia do teatro-DF, as transformações territoriais das então 19 regiões administrativas, as movimentações dos artistas e as articulações com as políticas públicas experienciadas na época.

As informações encontradas nos jornais são expressivas e promovem várias reflexões acerca da área cênica e das coberturas dos jornais. Se em 1960 a situação poderia ser classificada como tímida, ao mostrar mais de 20 grupos de teatro e menos de 20 lugares para realizar as atividades cênicas – concentrados no Plano Piloto e em Taguatinga. O mesmo não acontece quando, após avaliar 39 anos de publicações jornalísticas, em 1999, são mais de trezentos coletivos e muitas dezenas de lugares espalhados por todo o DF. As limitações dos resultados e os contextos de produções das notícias são elementos que se transformam e obrigam reconfigurações de análises a todo instante. Entretanto, mesmo com tantas variações, filtros e ponderações, foi surpreendente conhecer os nomes dos grupos teatrais e a expansão dos lugares teatrais por todas as regiões administrativas do DF, nos anos finais do século XX. As descobertas contrariam as produções clássicas sobre teatro brasileiro que, em geral, omitem o DF das listas de considerações por julgarem a cidade só palco para

articulações do mundo político. Com os resultados da pesquisa expostos nesta tese, fica a questão: o teatro-DF do século XX seria, em relação ao cenário da historiografia da área, um dos polos que oscila e dialoga com o propagado eixo Rio-São Paulo? Brandão (2001), em parte, responde:

Vertiginosas oscilações: a expressão parece ser a mais adequada para situar a trajetória do teatro brasileiro no século 20. A afirmação é forte – supõe um movimento constante ao redor de um eixo duplo. Este movimento bem poderia ser usado para situar, em uma imagem rápida e imediata, a essência de nosso teatro neste século, afinal o século em que efetivamente surgiu o que se poderia designar, sem hesitação, como teatro brasileiro. Não se trata, contudo, de tema simples, fácil, de inteligência cristalina. [...] resta sempre o incomodo de focalizarmos a história de um fato nacional considerando apenas, no entanto, o teatro feito no Rio de Janeiro, em São Paulo e o teatro do *resto* do país reconhecido como significativo por estes dois centro hegemônicos. Pois esta foi exatamente, no século 20, a dimensão do teatro brasileiro, se quiséssemos localiza-lo em função do país inteiro. As duas cidades foram os centro de produção teatral por excelência, em até: na verdade, toda atividade teatral de revelo existente além das cenas cariocas e paulistas necessitou destas duas cidades – e bem mais do Rio de Janeiro – para se projetar. (BRANDÃO, 2001, p. 301 – destaque da autora)

No trecho acima e em outros vários estudos, Brandão (2001) não ignora a existência de diferentes centros de poder socioeconômico brasileiros. A autora compreende que fora do eixo Rio-São Paulo as cidades do século XX mantinham intensas atividades culturais que refletiam os modos de vida de cada lugar (BEZERRA, 2018), embora ela também perceba que, a julgar pelas pesquisas realizadas sobre as outras unidades federativas do país, o século XX da história do teatro do Brasil é marcado por vertiginosas oscilações que têm Rio-São Paulo como eixo das tramas históricas, em relação, no caso, ao DF e às demais partes da nação.

Talvez, essas “vertigens que oscilam sem perder o eixo”, vistas por Brandão (2001) na história do teatro brasileiro aconteçam, em correspondência simbólica, com as histórias do teatro-DF. Nessa perspectiva, Brasília, enquanto Plano Piloto, seria o epicentro em relação às outras regiões administrativas do DF e, no caso, os eixos, que cruzam e ligam os lados Sul e Norte da cidade, receberiam mais atenção, mais coberturas jornalísticas dos dois jornais (CB e JBr.) e/ou até mais pesquisas e investimentos em geral. Nem por isso, contudo, ela pode ser classificada exclusiva no que tange ao teatro da região. Os dados dos jornais mostram a existência e a importância dos coletivos cênicos, lugares e atividades teatrais em elementos que transbordam e atravessam todas as linhas do mapa do DF – inclusive,

possivelmente, a despeito da cobertura de qualquer periódico e/ou produção de conhecimento.

A questão-guia da pesquisa – como construir uma história sobre o teatro-DF a partir do *Correio Braziliense* (CB) e do *Jornal de Brasília* (JBr.), entre 1960 e 1999? – provocou várias possibilidades de respostas, as quais circundam: a relevância dos jornais como base documental para construções historiográficas; a exigência de experimentar e aproximar métodos múltiplos para conseguir extrair dados das notícias jornalísticas; a importância do jornalismo cultural na construção de narrativas sobre uma cidade; a percepção do DF como território em constante transformação e espaço de disputa e de trocas plurais nas atividades cênicas; e as reflexões sobre os termos “crescimento”, “movimento” e “expansão” tão evidentes sobre os coletivos e os lugares teatrais desse período.

A partir do objetivo geral da pesquisa, o teatro-DF do século XX é constituído por grupos teatrais que se deslocam, ocupam e promovem atividades em muitas dezenas de lugares teatrais das regiões administrativas do DF. Embora não tenhamos cruzados os dados dos grupos de teatro (Capítulo 3) com os mapas dos lugares teatrais (Capítulo 4), é possível inferir que os coletivos aprenderam a transitar pelo território DF com o passar do tempo, num exercício que mesclava as articulações dos artistas com o setor público (Fetadif, FCDF, associações, cursos superiores, secretarias, FAC e outros mais) e as facilidades geradas pelas transformações nas áreas de transportes e redes de comunicação – em franca expansão com as políticas desenvolvimentistas do presidente JK e a construção de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960.

A história do teatro-DF, construída ao longo dessas páginas, recebeu um olhar que valoriza os coletivos e suas ações. Esvazia-se, assim, o detalhamento sobre a vida pessoal de inúmeros artistas importantes para o teatro na cidade. Esse aspecto está longe de ser desvalorização dos feitos de cada um/a e se localiza no fato de obrigatoriamente a investigação solicitar recortes. As generalizações dos comentários, enlaçando as descobertas aos debates do cenário nacional, contextualizando as práticas cênicas da cidade e relacionando alguns fatos às notícias advindas das historiografias anteriores, sem, muitas vezes, detalhar as especificidades dos grupos localizados, não derivam de silenciamento ou omissão proposital dos dados. Antes disso, são consequências do exercício de abordar grande quantidade e diversidade de informações em fontes cheias de riquezas, possibilidades e também contradições. Quanto à construção dessa história sobre o teatro-DF, faço uso das

palavras de Geertz (1989):

[...] sei que por mais que tenha feito, não cheguei nem perto do fundo da questão. Aliás, não cheguei próximo do fundo de qualquer questão sobre a qual tenha escrito, tanto nos ensaios abaixo como em qualquer outro local. A análise cultural é intrinsecamente incompleta e, o que é pior, quanto mais profunda, menos completa. (GEERTZ, 1989, p. 39)

As reflexões de Geertz (1989) sobre as complexidades das questões culturais abarcam os sentidos múltiplos dessa história do teatro-DF desbravada pelas notícias jornalísticas. Os dados encontrados ao longo dos 39 anos de publicação de jornal devem ser vistos como convites sutis para percebermos, a partir deles e/ou com eles, as práticas ordinárias e organizadas que habitam o DF, teatralizando a vida, representando o teatro, fazendo valer o sonho, o jogo e/ou o espetáculo ensaiado em meio às páginas folheadas. Um modo de compreensão que, a cada nome de lugar percebido e a cada contexto pensado, monta e desmonta a rede entrecruzada de “história múltipla, sem autor, nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaço” (CERTEAU, 1994, p. 171), mesmo quando as matérias jornalísticas trazem nomes dos artistas, falas do público, aspectos geométricos ou geográficos dos espaços e/ou análises dos repertórios encenados. Assim,

[...] os eventos, os acontecimentos particulares, os personagens individuais, as datas e recortes temporais singulares servem para dar acesso a uma outra realidade do passado mais profunda, mais obscura, mais difícil de ser enxergada, notadamente por quem a viveu. O olhar do historiador [e/ou de quem narra uma história], postado no presente, tem através dos fragmentos, restos, ruínas deixadas pelo passado, através de seus documentos e monumentos, acesso ao que seria os bastidores, o não visto e o não dito de uma dada época. (MUNIZ, 2017, p. 133)

Em sintonia com Muniz (2017), é possível perceber que, dos fragmentos do passado e das tramas dos textos jornalísticos, saiu uma história sobre o teatro-DF. Dessas tramas, retirei trechos, observei datas, excluí palavras repetidas, fiz perguntas, inferi respostas, mantive grafias, modos de expressões, sem, muitas vezes, nem mesmo corrigir digitações. Tudo com cuidado, transparência com o leitor, respeitando o documento, articulando com outras leituras e passando pelos crivos das supervisões experientes. Juntos construímos nova trama e um possível solo de palco, onde o teatro se fez operante, movente, tenso, ativo, contraditório, plural, híbrido e belo, onde o jornal foi simultaneamente registro e emanção

de um real passado em bastidores pouco frequentados. Embora eu não seja artista e talvez quem leia estas páginas também não seja, há, na dinâmica histórica e cultural do Brasil que nos abriga, enquanto diferentes, traços de condição do campo teatral pelas lições expressas nas memórias registradas nos jornais e no jogo simbólico e efêmero das cenas. Boa parte dessa história do teatro-DF está na linha e nas entrelinhas das lutas diárias do coletivo, no coletivo e com o coletivo. Está na arte de se fazer existir, resistir, desistir, transformar, deixar e respeitar quem fez e/ou pensou teatro no passado e quem escreveu as matérias sem imaginar o futuro, porque tudo isso diz respeito ao DF, a nós e à nossa história nesse tempo do presente que urge a todo instante pedindo para ser (re)interpretado, construído e valorizado.

Ao descer das cortinas desse estudo, vejo no horizonte, além dos palcos, os limites dos desconhecidos dessa história do teatro-DF. E “sempre, foi claro, para mim, seu caráter provisório e incompleto, seletivo e limitado. Mas almejo que, pelo menos, janelas tenham sido abertas” (MAGALHÃES, 2013, p. 430) para quem vê no teatro e/ou no jornalismo um espaço de construção para lutas que visem a uma sociedade mais justa e solidária.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Kil. A dialética das condições e a fatura estética no teatro de grupo. *Subtexto*, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano V, n. 5, p. 21-30, dez. 2008.

ALMEIDA, Suzano. Aprovada a criação da Região Administrativa do Sol Nascente e Pôr do Sol. *Metrópolis*, 13 agosto de 2019. Disponível em:

<https://www.metropoles.com/distrito-federal/politica-df/aprovada-criacao-da-regiao-administrativa-do-sol-nascente-e-por-do-sol>. Acesso em: 11 fev. 2020.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)*. 2009. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ARAÚJO, Celso. *A cidade teatralizada*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em:

<http://www.portal.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion%20Term%20Arquiv.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2012.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE JORNAIS. *Imprensa brasileira: dois séculos de história*. Brasília, 7 de julho de 2017. Disponível em:

<https://www.anj.org.br/site/servicos/menindjornalistica/107-historia-do-jornal-no-brasil/738-imprensa-brasileira-dois-seculos-de-historia.html>. Acesso em: 8 fev. 2020.

AZEVEDO, Elizabeth. O LIMCAC e a preservação de acervos teatrais em São Paulo. In: I SEMINÁRIO DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS TEATRAIS. *Anais [...]*. São Paulo: Laboratório de Informação e Memória (LIM), do Departamento de Artes Cênicas (CAC), da Universidade de São Paulo (ECA/USP), 8 a 10 de agosto de 2012. p. 9-12.

BARBOSA, Marialva. *Meios de comunicação e história: elos visíveis e invisíveis*. In: V Congresso Nacional de História da Mídia. *Anais [...]*. São Paulo, 31 de maio a 02 de junho de 2007, 18p. Disponível em: [http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/Meios%20de%20Comunicacao%20e%20Historia%20elos%20visiveis%20e%20invisiveis.pdf)

[1/Meios%20de%20Comunicacao%20e%20Historia%20elos%20visiveis%20e%20invisiveis.pdf](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/5o-encontro-2007-1/Meios%20de%20Comunicacao%20e%20Historia%20elos%20visiveis%20e%20invisiveis.pdf). Acesso em: 4 ago. 2019.

BARBOSA, Marialva. Paradigmas de construção do campo comunicacional. In: WEBER, Maria Helena; BENTZ, Ione; HOHLFEDT, Antônio (org.). *Tensões e objetos da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre, Sulina, 2002.

BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, [1977] 2016.

BARRICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha; CARVALHO, Luciana Menezes. Jornalismo e mídias sociais digitais: transformações no processo de legitimação institucional no serviço de micromensagens Twitter. In: MOURA, Dione Oliveira; PEREIRA, Fábio Henrique; ADGHIRNI, Zélia Leal (org.). RUELLAN, Denis; LE CAM, Florence (colab.). *Mudanças e permanências do jornalismo*. Florianópolis/SC: Insular, 2015. p. 96-117.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.

BARROSO, Helenice Maria. O cordel: a literatura migrante na nova capital. In: COSTA, Cleria Botelho; BARROSO, Eloísa Pereira (org.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. p. 165-192

BARROSO, Maria Helenice. *Os cordelistas no DF: dedilhando a viola, contando a história*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2006.

BASTOS, Liliana Cabral; SANTOS, William Soares (org.). *A entrevista na pesquisa qualitativa*. Rio de Janeiro: Quartet, Faperj, 2013.

BATISTA, Natália. *Nos palcos da história: teatro, política e liberdade, liberdade*. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BEAUD, Michel. *A arte da tese: como elaborar trabalhos de pós-graduação, mestrado e doutorado*. Trad.: Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BEHR, Nicolas. Poemas reunidos. In: MARCELO, Carlos. *Eu engoli Brasília: Nicolas Behr*. Coleção Brasiliense, n. 1. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERÉ, Marcelo. O grupo, seu cotidiano e a importância do registro. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

BERGER, Christa. Jornalismo na comunicação. In: WEBER, H. M; HOHLFELDT, A. (org.). *Tensões e objetos: da pesquisa em comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. A escrita histórica do teatro: reflexões sobre o fazer historiográfico. *Revista Urdimento*, Florianópolis, v. 3, n. 33, p. 378-388, dez. 2018.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismo e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 2016. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém/PA, 2016.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. Cultura, patrimônio e preservação. In: ARANTES, Antônio Augusto. *Estratégias de construção do patrimônio cultural: produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1996.

BRAGA-PINTO, C. De Pureza (1937) a Pureza (1940). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 249-269, 31 ago. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/149950>. Acesso em: 18 out. 2019.

BRAGA, José Luiz. Para começar um projeto de pesquisa. *Revista Comunicação & Educação*, São Paulo, ano X, n. 3, p. 288-296, set/dez 2005. Disponível em: [http://citrus.uspnet.usp.br/nce/midiasnaeducacao/pdfs/braga\\_projeto.pdf](http://citrus.uspnet.usp.br/nce/midiasnaeducacao/pdfs/braga_projeto.pdf). Acesso em: 30 jan. 2020.

BRANCO, Carlos Castello. Introdução. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

BRANCO, Carlos Mateus da C. Castello. *Dramaturgia brasiliense nos anos de 1960 e 1970: questões sobre teatro e política*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2016.

BRANDÃO, Tânia. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas histórias do teatro no Brasil. In: MOSTAÇO, Edelcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. p. 333-375.

BRANDÃO, Tânia. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 29, p. 301-336, 2001. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10622>. Acesso em: 20 jan. 2020.

BRANDÃO, Vinícius. *Mapa nas nuvens tem artistas, produtores e empresários inscritos*. Brasília: Agência Brasília, 20 de setembro de 2016. Disponível em: <https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2016/09/20/mapa-na-nuvens-tem-artistas-produtores-e-empresarios-inscritos/>. Acesso em: 6 jan. 2020.

BRASIL. *Lei nº 4.545*, de 10 de dezembro de 1964. Dispõe sobre a reestruturação administrativa do Distrito Federal, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/LEIS/L4545.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L4545.htm). Acesso em: 20 jan. 2020.

BRASIL. *Lei nº 6.533*, de 24 de maio de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6533.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6533.htm). Acesso em: 11 fev. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Anuário Brasileiro de Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNDACEN, 1976-1981.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Mambembão, Mambembinho*.:Brasília: DAC/Funarte – Serviço Nacional de Teatro, Janeiro-fevereiro, 1979.

BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades – 1990 a 2001*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2001.

CACÁ, Carlos Augusto (org.). *Cultura de Classe: 4 anos de história e poesia*. Brasília: Editora Cultura de Classe, 2016.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp,

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad.: Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CAMARGO, Célia Reis; MOLINA, Talita dos Santos. *O patrimônio arquivístico: acervos privados e interesse público*. In: XIV ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: UniRio, 2010.

CANCLINI, Néstor García. Imaginários culturais da cidade: conhecimento/espetáculo/desconhecimento. In: COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2008.

CANDIDO, Antônio. Como e porque sou crítico. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto (org.). *Antônio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 481-486.

CAPELATO, Maria Helena R.. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.

CARLINO, Lewis John. *O exercício*. Tradução de Roberto de Cleto. Salvador/BA, 1969 (?). Mimeo/fotocópia [Texto arquivado no acervo do ator e diretor João Antônio de Lima Esteves/ DF].

CARREIRA, André. Teatro de Grupo: a busca de identidades. *Subtexto*, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano V, n. 5, p. 11-20, dezembro 2008.

- CARREIRA, André. Teatro de grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil. *Subtexto*, Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, ano IV, n. 4, p. 8-15, novembro 2007.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo: um território multifacético. In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- CARRIJO, Elizângela. *(A)bordar memórias, tecer histórias – fazeres teatrais em Brasília (1970-1990)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2006.
- CARRIJO, Elizângela. De quem são as botas? Bené Setenta. In: ROCHA, Hugo (org.). *Teatro SESC Garagem: celeiro cultural de Brasília*. Brasília: Serviço Social do Comércio DF, 2011.
- CARRIJO, Elizângela. Entre palcos e pautas: histórias de teatro nas matérias de jornais. In: KAPLÚN, Gabriel; BELTRAMELLI, Federico (org.). *Miradas jóvenes, pensamiento crítico: La investigación de la comunicación en América – Selección de textos de la V Escuela de Verano de ALAIC*. Uruguay: Faculdade de Informação e Comunicação, 2018, p.137-150. Disponível em: <https://www.alaic.org/site/wp-content/uploads/2019/06/Libro-Escuela-de-Verano-ALAIC-2018-1.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2019.
- CARRIJO, Elizângela. Teatro em pauta: histórias sobre os fazeres teatrais do Distrito Federal nas reportagens do Jornal Correio Braziliense (1960-1999). In: RODRIGUES, Anna Cristina de Araújo *et al.* *Perguntas ao objeto: inquietudes de pesquisadores em comunicação*. Brasília: FAC/UnB, 2016.
- CARVALHO, Eliezer Faleiros. Breve panorama histórico do teatro brasileiro. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.
- CARVALHO, Francis W. *Encenação no espaço urbano*. 1. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.
- CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, Jean *et al.* (org.). *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2012.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- CHARRON, Jean; BONVILLE, Jean de. *Natureza e transformação do jornalismo*. Florianópolis/SC: Insular; Brasília/DF: FAC Livros, 2016.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Trad.: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHAUVEAU, Àgnes; TÉTARD, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru/SP: Edusc, 1999.

CISTO, Celso. *Sylvia Orthof: o bom humor na literatura infantil brasileira*. s.d. Disponível em: <https://www.construirnoticias.com.br/sylvia-orthof-o-bom-humor-na-literatura-infantil-brasileira/>. Acesso em: 24 jan. 2020.

COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. *Atlas do Distrito Federal*. Brasília: Secretaria de Planejamento, Orçamento e Gestão do Governo do Distrito Federal, 2017.

COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. *Distrito Federal em síntese: informações socioeconômicas e geográficas*. Brasília: Secretaria de Planejamento, Orçamento e Gestão do Governo do Distrito Federal, 2013.

COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. *Imagem do mapa do Distrito Federal com as regiões administrativas*. Brasília: Secretaria de Planejamento, Orçamento e Gestão do Governo do Distrito Federal, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Mapa-de-Localizacao-das-Regioes-Administrativas-do-DF-Fonte-Companhia-de\\_fig1\\_303462707](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Mapa-de-Localizacao-das-Regioes-Administrativas-do-DF-Fonte-Companhia-de_fig1_303462707). Acesso em: 23 dez. 2019.

COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. *Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios 2018*. Relatório Codeplan de março 2019. Disponível em: [http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/PDAD\\_DF-Grupo-de-Renda-compactado.pdf](http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2019/03/PDAD_DF-Grupo-de-Renda-compactado.pdf). Acesso em: 11 fev. 2020.

COMPANHIA DE PLANEJAMENTO DO DISTRITO FEDERAL. *Síntese estatística*. 2018. Disponível em: [http://infodf.codeplan.df.gov.br/?page\\_id=2254](http://infodf.codeplan.df.gov.br/?page_id=2254). Acesso em: 11 fev. 2020.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

COSTA, Cléria Botelho da.; MAGALHÃES, Nancy Alessio (org.). *Contar história, fazer história: história cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Discurso*, São Paulo, n. 18, p. 85-96, 1990.

- COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. *In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria. (orgs.). Próximo ato: teatro de grupo. São Paulo: Itáu Cultural, 2011.*
- COUTO, Mia. *Repensar o pensamento*. 2013. 1 vídeo. (18'45"). Publicado pelo canal Fronteiras do Pensamento. Disponível em: <https://youtu.be/ahb9bEoNZaU>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto*. Trad. Luciana de Oliveira da Rocha. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- CRESWELL, John W. *Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto*. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- D'ALMEIDA, Vitor E. Notícia histórica sobre a imprensa brasiliense, 1957-1967, apontamentos prévios para um estudo de história. Série Escritores de Brasília. Brasília: Caixa Postal 945, 1968. Suplemento.
- D'AMORIM, José Salomão. A força e a fraqueza de um jornal. *In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. Jornalismo de Brasília: impressões e vivências. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.*
- DA SILVA, H. Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano. *Revista Aspás*, v. 6, n. 2, p. 57-80, 15 fev. 2017.
- DE LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. *In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.*
- DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/corpus>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- DINES, Alberto. *O papel do jornal e a profissão de jornalista*. São Paulo: Grupo Summus, 2009.
- DISTRITO FEDERAL. *Decreto nº 19.040*, de 18 de fevereiro de 1998. Proíbe a utilização da expressão “satélite” para designar as cidades situadas no território do Distrito Federal, nos documentos oficiais e outros documentos públicos no âmbito do GDF. DODF de 19/02/1998. Disponível em: [1PreTextos-20FEV2020.doc](http://www.fazenda.df.gov.br/aplicacoes/legislacao/legislacao/TelaSaidaDocumento.cfm?txtNumero=19040&txtAno=1998&txtTipo=6&txtParte=)<http://www.fazenda.df.gov.br/aplicacoes/legislacao/legislacao/TelaSaidaDocumento.cfm?txtNumero=19040&txtAno=1998&txtTipo=6&txtParte=>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- DISTRITO FEDERAL. *Decreto nº 28.518*, de 7 de dezembro de 2007. Dispõe sobre o tombamento do Teatro Dulcina de Moraes e dos acervos fotográfico, textual e cênico da atriz.. Disponível em:

[http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/56515/Decreto\\_28518\\_07\\_12\\_2007.pdf](http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/56515/Decreto_28518_07_12_2007.pdf). Acesso em: 11 fev. 2020.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. Escola Parque 307/308 Sul, Brasília. *Projeto Político Pedagógico 2018*. Disponível em: [http://www.se.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/PPP-EP308Sul.CREPP\\_.pdf](http://www.se.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/PPP-EP308Sul.CREPP_.pdf). Acesso em: 3 fev. 2020.

DOYLE, Hélio. [Entrevista cedida a] Clóvis Sena. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte – o caso Brasília*. Brasília: Thesaurus/Ed.UnB, 1983/2011.

ENCICLOPÉDIA DE TEATRO. Centro de Formação das Artes do Palco, Escola de Teatro, SP. Disponível em: [http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Glauce\\_Rocha](http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Glauce_Rocha). Acesso em: 22 fev. 2012.

ENTRELINHAS E CONCRETO – Teatro Brasiliense Contemporâneo. Brasília: Teatro do Concreto, set. 2009.

EUFRÁSIO, Jéssica. Jornal com alma brasiliense: a história do Correio e da capital se misturam. *Correio Braziliense*, 8 de setembro de 2019. Disponível em: [https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/09/08/interna\\_cidadesdf,781310/jornal-com-alma-brasiliense-a-historia-do-correio-e-da-capital.shtml](https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/09/08/interna_cidadesdf,781310/jornal-com-alma-brasiliense-a-historia-do-correio-e-da-capital.shtml). Acesso em: 27 dez. 2019.

FARIA, João Roberto. Por uma nova história do teatro brasileiro. In: GUINSBURG, João; FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Vol.1. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2012.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global Editora, 1985.

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de Castro. *O teatro no Recife da década de 1930: outros significados à sua história*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife/PE, 2018.

FERREIRA, Clodomir Souza. Os artistas independentes na capital. In: COSTA, Cléria Botelho; BARROSO, Eloísa Pereira (org.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. p. 211-224.

FINTER, Helga. Teatro de grupo. In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FOLHA ONLINE. Luciano Szafir estreia peça “O Exercício” em Niterói (RJ). 1º de outubro de 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u27728.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2012.

FONA, Paulo. Muito idealismo, poucas chances. *In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. *In: BARROS, A.; DUARTE, J. (org.). Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2006. p. 280-304.

FONTANA, Fabiana Siqueira. O que existe de permanente no reino do efêmero – os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 17, n. 2, 2017.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FRANÇA, Vera Veiga. O objeto da comunicação/A comunicação como objeto. *In: HOHLFELDT, Luiz C.; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga (org.). Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.

FRANCISCO, Severino; CAPPI, Lis. Morre jornalista e poeta TT Catalão, aos 71 anos. *Correio Braziliense*, 2 de janeiro de 2020. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/01/02/interna\\_cidadesdf,817750/morre-jornalista-e-poeta-tt-catalao-aos-71-anos.shtml](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/01/02/interna_cidadesdf,817750/morre-jornalista-e-poeta-tt-catalao-aos-71-anos.shtml). Acesso em: 2 jan. 2020.

FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa – século XX*. Salvador: Coleção de Palavras, 1994.

FUENZALIDA, Maria paz; COSTA, Julia Dalla; PALHARES, Mara. *Perfil dos trabalhadores da cultura do DF: 2014-2015*. Brasília: Athalaia, 2016.

FUNDAÇÃO DE APOIO À PESQUISA DO DISTRITO FEDERAL. *Edital 08/2016*. Disponível em: [http://www.fap.df.gov.br/encerrados-2016/edital-08\\_2016-versao-final/](http://www.fap.df.gov.br/encerrados-2016/edital-08_2016-versao-final/). Acesso em: 10 fev. 2020.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. *Correio Braziliense*. Dicionário do Acervo CPDOC *on-line*. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-braziliense>. Acesso em: 27 dez. 2019.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS. *Jornal de Brasília*. Dicionário do Acervo CPDOC *on-line*. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-braziliense>. Acesso em: 27 dez. 2019.

GADINI, Sérgio Luiz. Jornalismo, exclusão cultural e cidadania: apontamentos sobre alguns desafios do discurso periodístico na contemporaneidade. *Cambiassu*, São Luís, p.

95-110, 2005.

GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia C. M. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019.

GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978; LTC, 1989.

GOLIN, Cida; RIZZATTI, Luísa. O relevo da cidade construído nos gestos memorativos do jornalismo de suplementos: o caso de Cultura de Zero Hora. In: MAIA, Marta; MARTINEZ, Monica (org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas*. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2018. p. 18-38

GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. *Inventários de cenas: mapeamento de fontes sobre teatro-DF, Jornal de Brasília (1972-1999)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2018.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu; CARRIJO, Elizângela. *Inventários de cenas: mapeamento de fontes sobre o teatro-DF*. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Contra os preconceitos: história e democracia. Universidade de Brasília, 2017. *Anais [...]*. Disponível em:

[http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488671200\\_ARQUIVO\\_Artigo\\_ALA\\_Gomes\\_ECarrijo\\_ANPUH\\_2017\\_Compacto.pdf](http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488671200_ARQUIVO_Artigo_ALA_Gomes_ECarrijo_ANPUH_2017_Compacto.pdf). Acesso em: 15 ago. 2017.

GOMES, André Luis; CARRIJO, Elizângela. A peça “O Exercício” de Lewis John Carlino. *Revista Literária*, Londrina, v. 21, p. 65-77, jun. 2018.

GOMES, Angela de Castro. Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 121-127, 1998.

GOMES, Luis Flávio. STF decide que diploma de Jornalismo não é obrigatório para o exercício da profissão. 2009. Disponível em: <https://lfg.jusbrasil.com.br/noticias/1365753/stf-decide-que-diploma-de-jornalismo-nao-e-obrigatorio-para-o-exercicio-da-profissao>. Acesso em: 25 jan. 2020.

GUEDES, Edson. Bené Setenta responde à esquerda festiva de Brasília. *Correio Braziliense*, 9 de novembro de 1978. Segundo Caderno, p. 4.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. FONTANA, Fabiana Siqueira (org.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. Disponível em: [https://14812492-428631961443950284.preview.editmysite.com/uploads/1/4/8/1/14812492/garcia\\_m.\\_teatro\\_censura\\_e\\_supercensura\\_na\\_ditadura\\_militar.\\_in\\_fontana\\_f.\\_s.\\_gusmao\\_h.\\_b.\\_de.\\_o\\_palco\\_e\\_o\\_tempo\\_-\\_estudos\\_de\\_historia\\_e\\_historiografia\\_do\\_teatro\\_liv\\_.pdf?fbclid=IwAR0cNISJsRHvbbXrbQmW11TyqmU6NJga7aCCw\\_Q2RarsQTdGoy5R9v3buM8](https://14812492-428631961443950284.preview.editmysite.com/uploads/1/4/8/1/14812492/garcia_m._teatro_censura_e_supercensura_na_ditadura_militar._in_fontana_f._s._gusmao_h._b._de._o_palco_e_o_tempo_-_estudos_de_historia_e_historiografia_do_teatro_liv_.pdf?fbclid=IwAR0cNISJsRHvbbXrbQmW11TyqmU6NJga7aCCw_Q2RarsQTdGoy5R9v3buM8). Acesso em: 13 dez. 2019.

- GUTEMBERG, Luis. [Entrevista cedida a] Clóvis Sena. *In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In: SILVA, Tadeu Tomaz (org). Identidade e diferenças: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. *Mundos do trabalho*. Trad. Waldea Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- HOLSTON, James. *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- INFOBRASÍLIA. *O que é uma Região Administrativa do DF?* 2014. Disponível em: <https://www.inforbrasil.com.br/2014/03/o-que-e-uma-regiao-administrativa-do-df.html>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estimativa da população*. Tabelas enviadas ao Tribunal de Contas da União em julho de 2019. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html?=&t=resultados>. Acesso em: 11 fev. 2020.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Estimativas da população residente no Brasil e Unidades da Federação com data de referência em 1o de julho de 2019*. Brasília: Diretoria de Pesquisas – DPE – Coordenação de População e Indicadores Sociais – COPIS, 2019. Disponível em: [ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas\\_de\\_Populacao/Estimativas\\_2019/estimativa\\_dou\\_2019.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2019/estimativa_dou_2019.pdf). Acesso em: 22 dez. 2019.
- JENKINS, Keith. *A história repensada*. Trad.: Mario Vilela. São Paulo: Contexto, 2001.
- JORNAIS no Brasil perdem tiragem impressa e venda digital ainda é modesta. Poder360, 26 novembro de 2019. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/midia/jornais-no-brasil-perdem-tiragem-impressa-e-venda-digital-ainda-e-modesta/>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- KAPLÚN, Gabriel; BELTRAMELLI, Federico (org.). *Miradas jóvenes, pensamiento crítico: La investigación de la comunicación en América – Selección de textos de la V Escuela de Verano de ALAIC*. Uruguay: Faculdade de Informação e Comunicação, 2018. Disponível em: <https://www.alaic.org/site/wp-content/uploads/2019/06/Libro-Escuela-de-Verano-ALAIC-2018-1.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2019.
- KATUTA, Ângela Massumi. A(s) natureza(s) da cartografia/The nature(s) of cartography *Revista Geograficidade*, [S.l.], p. 7-21, sep. 13. Disponível em: 1PreTextos-

20FEV2020.doc<http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12870>. Acesso em: 11 fev. 2020.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)*. Rio de Janeiro: INACEN/Ministério da Cultura, 1987.

LADEIRA, Célia. Comunicação para o trabalho. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. 3. ed. Florianópolis/SC: Ufsc-Insular, 2001. Disponível em: [http://nilsonlage.com.br/wp-content/uploads/2015/04/Ideologia\\_comp\\_.pdf](http://nilsonlage.com.br/wp-content/uploads/2015/04/Ideologia_comp_.pdf). Acesso em: 1 ago. 2019.

LAGE, Nilson. *Teoria e técnica de reportagem, entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Disponível em: <http://nilsonlage.com.br/wp-content/uploads/2017/10/A-reportagem.pdf>. Acesso em: 20 de ago. 2019.

LASSANCE, Adalberto. *Brasília & Distrito Federal: imperativos institucionais*. Brasília: Verano Editora/IHGDF, 2002.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*. V. 1. Memória e História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 95-106.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2010.

LEAL, Maria C. Diniz. Apresentação. In: LÚCIO, Néio; GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: Realização Cabeça, 1989. p. 5-11.

LEITE, Rodrigo Moraes. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

LENE, Hérica; SELIDONHA, Francisca. Entre comunicação e história: o indiciário como metodologia para pesquisas históricas sobre a imprensa. *Revista Em Questão*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 31 - 44, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/4656/465645974002.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2017.

LEON, Diego C. P. de. *O metateatro de Renato Russo: dramaturgo solitário*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

LEVANTAMENTO CB. Matérias jornalísticas sobre teatro-DF. Brasília: Correio Braziliense, 2008. Disponível no acervo de documentos do Correio Braziliense. Mimeo.

LEVANTAMENTO JBr. Matérias jornalísticas sobre teatro-DF. Brasília: Jornal de Brasília, 2016. Disponível na base de dados teatro-DF: matérias do Jornal de Brasília (1972-1999). Disponível em: <http://www.necoim.com.br>. Acesso em: 4 ago. 2019.

LEYVA, Luvel Garcia. Em busca de uma semântica do teatro infantil. *Revista Aspas*. São Paulo, v. 4, p. 27-38, 2014. Disponível em: DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v4i2p27-38. Acesso em: 24 jan. 2020.

LIMA, Rubem de Azevedo. A vivência da dignidade. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

LIMA, Venício A. de. A imprensa em Brasília. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

LOPES, Caroline Cantanhede. Por uma memória do efêmero: a construção de um acervo para as Artes Cênicas no Brasil (1958-1990). XXXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: LUGARES DOS HISTORIADORES VELHOS E NOVOS DESAFIOS. *Anais [...]*. Florianópolis/SC, 27 a 31 de julho de 2015.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (org.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

LUCENA, Talita Ávila. *Acervo do Dulcina de Moraes – Fundação Brasileira de Teatro: histórias e análises*. 2015. Monografia de conclusão de curso (Bacharelado em Museologia) – Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Brasília: 2015.

LÚCIO, Néio; GUERRA, Kido. *Cabeças*. Brasília: Realização Cabeça, 1989.

LUYTEN, Joseph Maria. *A literatura de cordel em São Paulo*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997/2006.

- MACIEL, Laura Antunes. Prefácio. In: PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca, muito além dos arrabaldes*. São Paulo: Alameda, 2016.
- MADEIRA, Angélica. *Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-2008)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALHÃES, Nancy Alessio. *Marcas da terra, marcas na terra: um estudo da terra como patrimônio cultural e histórico Guaratã do Norte-MT (1984-1990)*. Brasília: Editora UnB, 2013.
- MAIA, Marta R.; ANICETO, Caio M. Rodrigues. Análise das narrativas sobre a ditadura no jornal Estado de Minas: memória e acontecimento. In: MAIA, Marta; MARTINEZ, Monica (org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas*. Santa Cruz do Sul/RS: Catarse, 2018, p. 39-58.
- MAPA NAS NUVENS. *Mapa Cultural do Distrito Federal*. Disponível em: <http://mapa.cultura.df.gov.br>. Acesso em: 10 fev. 2020.
- MARANHÃO, Ana Carolina K. *Mediologia: a epistemologia da comunicação em Régis Debray*. 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- MARINHO, Henrique. *O teatro brasileiro – alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- MARTINO, C. Luiz. De qual comunicação estamos falando? In: HOHLFELDT, A; MARTINO, L; FRANÇA, V. (org.). *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2010.
- MARTINO, Luiz Claudio. *Escritos sobre epistemologia da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2017.
- MARTINS, Luis. Base técnica para o jornalismo. In: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.
- MATOS, Olgária. A narrativa: metáfora e liberdade. In: COSTA, Cléria Botelho da; MAGALHÃES, Nancy Alessio (org.). *Contar história, fazer história: história cultura e memória*. Brasília: Paralelo 15, 2001. p. 12-28
- MELLO, Maria Thereza F. Negrão. *O espetáculo dos moradores do símbolo: a mobilização por 'diretas já' da perspectiva de Brasília (1984)*. 1987. Tese (Doutorado Comunicação/ECA) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
- MELLO, Maria Thereza F. Negrão. O mundo do trabalho e as peculiaridades do cenário brasileiro: elementos para uma reflexão. In: COSTA, Cléria Botelho; BARROSO, Eloísa

Pereira (org.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: EdUnB, 2015. p. 105-120

MELO, José Marques de. Metodologia da pesquisa em comunicação: itinerário brasileiro. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2006. p. 1-14.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. *História do teatro brasileiro*. Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

MESSAGI JR., Mário. O texto jornalístico no centro de uma revisão da história da imprensa no Brasil. 2009. Tese (Doutorado Ciência da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.

MICHALSKI, Yan *apud* KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador: radiografia de uma realidade (1974-1986)*. Rio de Janeiro: INACEN/ Ministério da Cultura, 1987. p. 5.

MILLARCH, Aramis. Um exercício que faz bem. *O Estado do Paraná*, 19 de abril de 1977. Disponível em: <http://www.ui.jor.br/zmch2.htm>. Acesso em: 22 fev. 2012.

MIRZA, Roger (org.). *El Teatro de Los Sesenta en América Latina – un diálogo con la contemporaneidad*. Montevideo/Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2011.

MIRZA, Roger (org.). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo/Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2009.

MORAIS, Fernando. *Chatô: O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRA, Sonia Virgínia. Análise documental com método e como técnica. In: BARROS, A.; DUARTE, J. (org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. 2. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2006. p. 269-279.

MORETZSOHN, Sylvia. Profissionalismo e objetividade: o jornalismo na contramão da política. In: MOTTA, Luiz Gonzaga (org.). *Imprensa e poder*. Brasília: Editora UnB, 2002.

MOSER, Fabrício Goulart. *Aspectos do teatro no oeste do Brasil: notas sobre a historiografia teatral sul-mato-grossense*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MOSTAÇO, Edelcio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. Para uma história cultural do teatro. *Revista ArtCultura*, Uberlândia/Minas Gerais, v. 20, n. 36, p. 193-203, jan.-jun. 2018.

MOTA, Marcus. *Hugo Rodas: artes cênicas, teatro brasileiro e biografia*. Brasília: Editora ARP Brasil, 2010.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Pesquisa em jornalismo no Brasil: o confronto entre os paradigmas midiocêntrico e sociocêntrico*. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. VII, n. 1, 2005. Disponível em: [www.eptic.com.br](http://www.eptic.com.br). Acesso em: 20 jun. 2017.

MOULLIAUD, Maurice; PORTO, Sergio D.. *O jornal: da forma ao sentido*. Tradução de Sérgio Dayrell Porto. 3. ed., rev., ampl. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

MOURA, D.; PEREIRA, F.; ADGHIRNI, Z. (org.). *Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias*. Florianópolis: Insular, 2012.

MUNIZ, Durval de Albuquerque Júnior. O torturador dos detalhes: o historiador cultural entre os indícios, os signos e os sintomas de um repertório cultural. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (org.). *Escritas da história: circulação, leituras e recepções*. 1. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Capes, 2017.

MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos. Temporalidades: dos conceitos às aplicações midiáticas. In: MUSSE, Christina Ferraz; VARGAS, Herom; NICOLAU, Marcos (org.). *Comunicação, mídias e temporalidades*. Salvador/BA: EDUFBA, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NEIVA, Ivany Camara. *Imaginando a capital: cartas a JK, 1956 a 1961*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

NEIVA, Ivany Câmara. Memórias de Brasília: em cartas para JK. In: COSTA, Cléria Botelho; BARROSO, Eloísa Pereira (org.). *Brasília: diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: EdUnB, 2015. p. 269-282

NESTROVSKI, Arthur. Um ideal da crítica. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 10 de setembro de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1009200018.htm> . Acesso em: 6 jan. 2020.

NOVO DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

OBRA de Walter Benjamin é essencial para pensar “século de catástrofes”. *Jornal Deutsche Welle*, 30 de junho de 2010. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/obra-de>

walter-benjamin-é-essencial-para-pensar-século-de-catástrofes/a-5738787?maca=pt-BR-Facebook-sharing. Acesso em: 31 jan. 2020.

OLIVEIRA, C. *Dicionário cartográfico*. 4.ed. Rio de Janeiro: IBGE, 1993.

ORTEGA, Cristina Dotta. O conceito de documento em abordagem bibliográfica segundo as disciplinas constituintes do campo. *Revista InCID*, Ribeirão Preto, v. 7, n. esp., p. 41-64, ago. 2016. Disponível em: [www.revistas.usp.br/incid/article/download/118749/116233](http://www.revistas.usp.br/incid/article/download/118749/116233). Acesso em: 20 jun. 2017.

OTLET, Paul. *Traité de Documentation: le livre sur le livre: théorie et pratique*. Bruxelles: Mundaneum, 1934. Disponível em: [http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/000/990/276/BIB-038A006\\_2006\\_0001\\_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/000/990/276/BIB-038A006_2006_0001_AC.pdf). Acesso em: 23 jul. 2016.

PAIXÃO, Múcio da. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. El Grupo de Teatro Forja y Plínio Marcos: Dos perdidos em una noche sucia. *Conjunto: Revista de Teatro Latinoamericano*, La Habana, v. 1, n. 158-159, p. 21-35, 2011.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. O Eixo e a Roda: *Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 26, n. 2, p. 187-205, ago. 2017. Disponível em: [1PreTextos-20FEV2020.doc](http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11534/10601)[http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/11534/10601](http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11534/10601). Acesso em: 26 jan. 2020.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Textos, espaços e sujeitos sociais: outras linguagens na cena teatral brasileira. In: CARREIRA, André; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Estudos teatrais: GT História das Artes do Espetáculo/Abrace*. Florianópolis: Editora da Udesc, 2009. p. 93-118.

PARARRAIOS, Ari. Ary Pára-Raios, um esquadrão de vida! Esquadrão da vida – 23 anos fazendo palhaçada. In: VILLAR, Fernando P.; CARVALHO, Eliezer F. *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: Artes Cênicas IdA/UnB, 2004. p. 94-99

PATRIOTA, Rosângela. O historiador e o teatro: texto dramático, espetáculo, recepção. In: PESAVENTO, Sandra J. (org). *Escrita, linguagem, objetos: leituras de história cultural*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PAVIANI, Aldo (org.). *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão*. São Paulo: Projeto, 1985.

PEIXOTO, Fernanda. *Os anos 80, o novo jornalista e a imprensa no Brasil*. São Paulo: Departamento de Sociologia da UNESP-FCL, 1998. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/904/859>. Acesso em: 20 jan. 2020.

- PEIXOTO, Fernando. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX* – Yan Michalski. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.
- PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. São Paulo: Alameda, 2016.
- PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; ADGHIRNI, Zélia Leal (org.). *Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias*. Florianópolis: Ed. Insular, 2012.
- PEREIRA, Thiago Perpétuo. *Uma cidade construída em seu processo de patrimonialização: modos de narrar, ler e preservar Brasília*. 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, 2015.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PETRILLO, Mila. *Ato – teatro e dança*. Brasília: FAC, 2019.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro (1570-1908)*. São Paulo, EdUSP, 1999.
- RABETTI, Maria de Lourdes; MACIEL, Paulo M. C.. Itinerários da opereta: do mapeamento de acervos a uma ontologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- REGINO, Zé. Celeiro das Antas, um espaço para pensar e fazer teatro. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília, UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004. p. 244-251
- REIS, Angela de Castro (org.). *Seminários Histórias do Teatro Brasileiro*. Projeto Cena Em Questão. Sesc Goiânia: 2016. *Anais*. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2017/Ensaios+e+Criticas/>
- REIS, Angela de Castro. *Lembrança gravada: atores e atrizes nos logradouros do Rio*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2016.
- REIS, José Carlos. *Escola dos Annales – a inovação em História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- RENAULT-SILVA, David. Nunca foi tão fácil fazer uma cruz numa cédula? A era FHC nas representações da mídia impressa (1993-2002). 2006. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

RESENDE, Fernando. O jornalismo e a enunciação: perspectiva para um narrador-jornalista. In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre/RS: Sulina, 2006.

RIBEIRO, Felipe. *A década acaba em 2019 ou em 2020? Spoiler: é você quem escolhe!*. Texto on-line, 26 dez. 2019. Disponível em: <https://canaltech.com.br/curiosidades/a-decada-acaba-em-2019-ou-em-2020-spoiler-e-voce-quem-escolhe-158472/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. O Mamulengo em Brasília – O caso de um estudo. *Móin-Móin, Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Florianópolis, v.1, n.15, p.84-98, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/10596518091385011520160841059652595034701152016084>. Acesso em: 3 ago. 2019.

RIBONDE, A.; PEREIRA, C.; SCHETTINO, R. *O sonho candango – Memórias afetivas dos anos 80*. Brasília: Gabinete C, 2012.

RIOUX, Jean Pierre. Entre história e jornalismo. In: CHAUVEAU, Àgnes; TÉTARD, Philippe. *Questões para a história do presente*. Bauru/SP: Edusc, 1999.

ROCHA, Hugo (org.). *Teatro SESC Garagem: celeiro cultural de Brasília*. Brasília: Serviço Social do Comércio DF, 2011.

RODRIGUES, Georgete Medleg. *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. 1990. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, Brasília, 1990.

ROSA, Luiza; VILELA, Moema (org.). *Vozes do teatro: registro da memória cultural de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Fundação de Cultura de MS, 2010.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: ROSEVICS, Larissa; CARVALHO, Glauber (org.). *Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. O jornalismo cultural brasileiro na história: reconstruções e interpretações. X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. Grupo de Trabalho História do Jornalismo. *Anais [...]*. Porto Alegre, 2015.

ROVER, Oscar José. O método científico em ciências sociais: dos documentos, questionários e entrevistas à análise de enunciados. *Revista Grifos*, Chapecó, n. 32/33, 2012. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas>. Acesso em: 12 jun. 2017.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Tradução Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed.UnB, 2001.

SALOMÃO, Sonia Netto. A censura em dois tempos. *In*: GARCIA, Miliandre; SOUZA, Silvia C. M. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019. p. 11-19.

SANTANA, Jussilene. *Impressões modernas: teatro e jornalismo na Bahia*. Salvador: Vento Leste, 2009.

SANTHIAGO, Ricardo. *Método, metodologia, campo: a trajetória intelectual e institucional da história oral no Brasil*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

SANTOS, Boaventura S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Marli dos; MORAES, Ana Luiza Coiro; SILVA JÚNIOR, Carlos Humberto Ferreira. Diálogos entre estudos culturais e jornalismo: presenças e ausências nas publicações científicas. XXVIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura. *Anais [...]*. Porto Alegre/RS: 11 a 14 jun 2019.

SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1978.

SANTOS, Sérgio Luís Maggio Souza. *A crítica flâneur: os caminhos livres da análise teatral contemporânea*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2014.

SANTOS, Sérgio Luís Maggio Souza. Os Melhores do Mundo: a festa do riso. *Coleção Brasiliense*, v. 5. Brasília: Multicultural Arte e Comunicação, 2012. 120p.

SARMENTO, Manuel Jacinto. *Imaginário e culturas da infância*. 2002. Disponível em: [http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos\\_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf](http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf). Acesso em: 24 jan. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Em entrevista de jornal. *In* VILELA, Soraia. Obra de Walter Benjamin é essencial para pensar “século de catástrofes”. *Jornal DW*, 30 de junho de 2010. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/obra-de-walter-benjamin-é-essencial-para-pensar-século-de-catástrofes/a-5738787?maca=pt-BR-Facebook-sharing>. Acesso em 31 jan. 2020

SEMINÁRIO DE HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO. Anais *In* GUSMÃO, Henrique Buarque de. FONTANA, Fabiana Siqueira (orgs). 2019. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ, abril de 2019.

SENA, Clóvis. Importante história de premiação. *In*: SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

SILVA, Andréia de Lima; CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves. Jornalismo cultural: em busca de um conceito. XXX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. *Anais* [...]. Santos/SP: 2007.

SILVA, Angélica Beatriz Souza e. *Abordagens de processos criativos: o teatro de Hugo Rodas*. 2014. 290 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2014.

SILVA, Braga Suely. *O Brasil de JK – 50 anos em 5: o Plano de Metas*. s.d. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/PlanodeMetas>. Acesso em: 25 jan. 2020.

SILVA, Cláudio Marcos. *A precarização da atividade jornalística e o avanço da pejetização*. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2014.

SILVA, Elias Manoel. O primeiro mapa do Distrito Federal no Planalto Central do Brasil: um ilustre desconhecido. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA HISTÓRICA. Belo Horizonte/MG: 26-28 out. 2016. *Anais* [...]. Disponível em: [https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio2016/pdf/6EliasSilva\\_3SBCH.pdf](https://www.ufmg.br/rededemuseus/crch/simposio2016/pdf/6EliasSilva_3SBCH.pdf). Acesso em: 10 fev. 2020.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO DISTRITO FEDERAL. *Jornalismo de Brasília: impressões e vivências*. Brasília: Lantana Comunicação, 1993.

SOSA, Derocina Alves Campos. *A história política do Brasil (1930-1934) sob a ótica da imprensa gaúcha*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2007.

SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

SOUSA, Nair H. Bicalho. *Os construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

SOUZA, Deise Aparecida Silva. *A estrutura do Teatro Nacional Claudio Santoro em Brasília: histórico de projeto, execução, intervenções e estratégias para manutenção*. 2009. Dissertação (Mestrado em Estruturas e Construção Civil) – Faculdade de Tecnologia, Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2009.

SQUARISI, Dad. *Manual de redação e estilo*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2005.

TEATRO DO CONCRETO. Disponível em <https://www.teatrodoconcreto.com.br>, acesso 15 dez. 2019.

TEATRO NACIONAL. Disponível em <http://www.cultura.df.gov.br/teatro-nacional-claudio-santoro/> , acesso em 2 fev. 2020.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz (org.). *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília: Editora da UnB, 2000.

TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A formação do campo artístico na capital federal do Brasil. *Revista Sociedade e Cultura*, v. 10, n. 2, p. 157-166, jul./dez. 2007.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. São Luís: Editora Instituto Geia, 2005.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Edward Palmer. *Miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

TROTTA, Rosyane. Coletivos autorais. In: ARAUJO, Antônio, AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo: utopia e realidade*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/RJ, 1995.

UNICEUB – Centro Universitário de Brasília. Site institucional disponível <https://www.uniceub.br/a-instituicao> , acesso 29 dez., 2019

VASCONCELOS, Adirson. Site com fotos disponível em: <http://www.adirsonvasconcelos.com.br/fotos/> , acesso 29 dez, 2019.

VENTURA, Zuenir. Depois de 21 anos, o desacordo. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque; VENTURA, Zuenir (org.). *70/80 Cultura em Trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria Ltda., 2000.

VESENTINI, José Wiliam. *A capital da geopolítica*. São Paulo: Ática, 1982.

VEYNE, Paul Marie. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e Maria A Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1992.

VIDESOTT, Luisa. Os Candangos. Trad.: Fábio L.S. Santos; Lorenza Pavesi. *Risco*, São Paulo, n. 7, p. 21-39, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44721/48351>. Acesso em: 20 dez. 2019.

VIEIRA, José Carlos; FRANCISCO, Severino; CAPPI, Lis. Brasilienses se despedem hoje do poeta e jornalista TT Catalão. *Correio Braziliense*, 3 de janeiro de 2020. Disponível em: [https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/01/03/interna\\_cidadesdf,8](https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/01/03/interna_cidadesdf,8)

17957/brasilienses-se-despedem-hoje-do-poeta-e-jornalista-tt-catalao.shtml. Acesso em: 3 jan. 2020.

VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília, UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

VILLAR, Fernando. Teatro de Grupo na Região Centro-Oeste. In ARAUJO, Antônio, AZEVEDO, José Fernando Peixoto; TENDLA, Maria. (orgs) *Próximo Ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. *Embates e “aberturas”*: um estudo sobre a presença popular na cena e na tela brasileiras - do teatro político da década de 1960 ao humor televisivo contemporâneo. Dissertação de Mestrado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2004.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

WILKER, Francis. *Encenação no espaço urbano*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

WILKER, Francis. *Teatro do concreto no concreto de Brasília*: cartografias da encenação no espaço urbano. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2014.

WILKER, Francis. Um teatro que resiste (DF). *Subtexto*, Belo Horizonte, ano IV, n. 4, novembro, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZEBBA DAL FARRA. Disponível em:  
[http://www.grupodos7.com/grupo\\_zebba\\_cont.html](http://www.grupodos7.com/grupo_zebba_cont.html). Acesso em: 22 fev. 2012.

## **APÊNDICES**

### **TABELAS**

**PARTE 1 - Grupos de Teatro no DF (CB e JBr., 1990-1999)**

**PARTE 2 - Lugares teatrais no DF, (CB e JBr., 1990-1999)**

## **Apêndice – Parte 1**

### **TABELAS**

#### **GRUPOS DE TEATRO NO DF (CB E JBR., 1990-1999)**

Correio Braziliense

1960	
Grupos	Ocorrências
Teatro de Fantoche da Escola Média	1
Teatro Infantil da TV Brasília	1
1961	
Grupos	Ocorrências
Teatro Popular de Brasília (criado por Silvia Ortoff)	1
1962	
Grupos	Ocorrências
Teatro dos Vizinhos	
1963	
Grupos	Ocorrências
Teatro Permanente de Comédia	1
1964	
Grupos	Ocorrências
Conjunto Teatral Artístico de Brasília	1
1965	
Grupos	Ocorrências
Grupo de Teatro da UnB	1
1966	
Grupos	Ocorrências
Grupo TEMA (do CIEM - Centro Integrado de Educação Média, termina em 1967)	1
Grupo de Teatro Máscara	1
Grupo Brejo Studium	1
Grupo CEMAB (Centro de Ensino Ave Branca, com direção de Ronal Salvador Ferraz)	1
1967	
Grupos	Ocorrências
Grupo do Elefante Branco: Clube Teatro Millôr Fernandes	1
Clube de Teatro de Brasília (UnB)	1

Correio Braziliense

1968	
Grupos	Ocorrências
Cia de Teatro Dirceu Matos	1
Cia Abner de Teatro	1
Circo Produções Teatrais	1
Grupo Mensagem	1
TUB - Teatro Universitário de Brasília (criado por Carlos Petrovitch)	1
TEB - Teatro Espírita de Brasília - Irene Carvalho	1
Grupo de Artistas Unidos de Brasília	1
Teatro Estudante de Brasília Teatro do Operário (SESI)	1
Teatro Permanente de Comédia	1

1969	
Grupos	Ocorrências
Grupo Juventude e Arte (Criado por Álvaro Heleno)	
Cia de Teatro Dirceu de Mattos	
Grupo Mensagem	
Teatro dos Estudantes de Brasília	
Grupo Artistas Unidos de Brasília	
Circo Produções Teatrais	
Teatro Permanente de Brasília	
Cia Abner de teatro	
Teatro do Operário- Sesi	
Grupo CEMAB (Centro de Ensino Ave Branca)	
Grupo Juventude e Arte (com Álvaro Heleno)	

Correio Braziliense

1970	
Grupos	Ocorrências
Teatro Operário SESI	3
Grupo Estudante do Centro Integrado de Ensino Médio - CIEM	1
Grupo Mensagem	1
Cia Teatro Espírita de Brasília	1
O Realejo (primeiro grupo profissional de teatro de BSB)	1
Brasília Motonáutica Clube	1

## Correio Braziliense

1971	
Grupos	Ocorrências
TEB - Teatro Espírita de Brasília	3
Grupo ELAS	1
Equipe de Teatro "Vanguarda" do Guará	1
Cia Ziembinski	1
Grupo de Teatro do Núcleo Bandeirante (O Grupão)	1
Grupo de Teatro Mandala	1

## Correio Braziliense

1972	
Grupos	Ocorrências
Grupo de Teatro Vanguarda	3
Grupo Teatro Jovem de Brasília	3
Conjunto folclórico Viva a Bahia	2
Grupo Teatro I - Colégio Pré-universitário de Brasília	1
Imagem e Som - Colégio Pré-universitário de Brasília	1
Grupo de Teatro Sérgio Cardoso	1
Grupo Ciranda da GB	1
Teatro Espírita de Brasília	1
Grupo de Teatro do SESI	1
Grupo Teatro Mandala	1

Jornal de Brasília

1973	
Grupos	Ocorrências
Oficina de Teatro do Sesi	3
O Teatro Jovem de Brasília	3
Grupo Ariano Suassuna	2
Grupo Glupus	2
The Little Theater Group	1
Grupo Sérgio Cardoso	1
Grupo São José	1
Grupo de Teatro Espírita de Brasília (TEB)	1
Grupo CNT	1
Grupo CEMAB	1
Grupo Teatro Pré- universitário	1
grupo de Teatro Sarrafusco	1

Jornal de Brasília

1974	
Grupos	Ocorrências
Grupo Poliart	9
Grupo Ariano Suassuna	2
Grupo Teatro Despojado	2
grupo Operários do teatro amador	
Eureca	1
Grupo de Teatro do Instituto Cultural Brasília	1
Grupo Mensagem	1
Grupo de Teatro Espírita de Brasília (TEB)	1
The Little Theater Group	1

Correio Braziliense

1973	
Grupos	Ocorrências
Teatro Jovem de Brasília	6
Grupo de Teatro Vanguarda	3
Grupo de Teatro Amador do Ginásio da Asa Norte	1
Grupo de Teatro Sarrafusca	1
Teatro Universitário Sanjoanense (Tunis)	1
Grupo Sérgio Cardoso	1
Grupo de Teatro do Pré-Universitário	1

Correio Braziliense

1974	
Grupos	Ocorrências
Grupo Poliart	6
TEB - Teatro Espírita de Brasília	4
Grupo Teatro Cultura	3
Grupo do Teatro Cultural	2
Grupo Teatral Ariano Suassuna	1
Grupo Didático de Teatro Infantil	1
Grupo Teatral da Bahia	1
Grupo de Teatro Amador de Brasília - GETAB	1
Grupo Cigano	1

Jornal de Brasília

1975	
Grupos	Ocorrências
Grupo XPTO	22
Grupo Proscênio	20
Grupo Mensagem	16
Grupo Bolso de Brasília	14
Grupo Alpha	7
Grupo Farsa	7
Grupo Katharsis	7
Grupo Poliart	6
Grupo Pedra	5
Grupo Tanaora	5
Grupo do Departamento de comunicação da UNB	3
Grupo de Teatro Móvel Carrossel	3
Grupo Acrópole	2
GRupo Aletheia (CAC/CEUB)	2
Grupo Grutta	2
Jovens do Sesi	1
Grupo Jovem Eureka	1
Grupo Sérgio Cardoso	1
The Little Theater Group	1
Companhia Dominique Houdart	1

Correio Braziliense

1975	
Grupos	Ocorrências
TEB - Teatro Espírita de Brasília	3
Grupo XPTO (Ari Pararraios)	3
Grupo de Teatro Ariano Suassuna	2
Grupo de Teatro Grutta	2
Circo de marionetes Malmequer	2
Grupo Mensagem (existente desde 1967)	1
Teatro Gamboa (Bahia)	1
Grupo de Teatro Katharsis	1
Grupo Pinta e Borda	1
Teatro de Bolso de Brasília	1
Grupo Pedra de Teatro	1
Grupo Poliarte	1

Jornal de Brasília

1976	
Grupos	Ocorrências
O Grupo	18
Teatro de Fantoches	8
Grupo Cara	7
Grupo Ariano Suassuna	5
Teatro de Brasília	5
Grupo Katharsis	5
Grupo Mascaras	5
Grupo de Teatro Espírita de Brasília	5
Grupo XPTO	5
Grupo Poliard	4
Grupo Coorte	3
Grupo Farsa	3
Grupo Momento	3
Grupo OPUS	3
Grupo Boca de Cena	2
Teatro de Fantasia dos Bruxos	2
Teatro Popular do Sesi	2
Grupo do Ateliê de Arte dramática	1
Teatro Equipe de Brasília	1
Grupo Mensagem	1
Grupo Oficina do Sesi	1
Grupo Proscênio	1
Grupo de Teatro da Casa Thomas Jefferson	1

Correio Braziliense

1976	
Grupos	Ocorrências
Grupo Ariano Suassuna	9
TEB - Teatro Espírita de Brasília	8
Grupo Katharsis	7
Grupo Farsa	4
Grupo Chegança	4
Grupo de Teatro de Brasília	3
Grupo Coorte	3
Grupo Acrópole	3
Grupo Interrogação	2
Grupo Transideia	2
Grupo de Teatro São José	2
Grupo Pinta e Borda (Minas Gerais)	2
Grupo Espelho	2
Grupo Teatral Jói Lobo	1
Grupo Caverna Montada	1
Grupo TEABRA	1
Circo de Marionetes Malmequer (Rio de Janeiro)	1
Grupo XPTO	1
Grupo Máscaras	1

Jornal de Brasília

1977	
Grupos	Ocorrências
3-Grupo Borboleta	6
17-Grupo Pedra	6
Grupo Carrossel	5
Grupo COEX	5
Grupo Farsa	5
Teatro de Fantasia	4
Grupo Grutta	3
Grupo Pinta e Borda	3
Grupo Teatro do Cerrado a produções artísticas	2
Grupo Coorte	2
Grupo Greve	2
Grupo Katharsis	2
Grupo Mascaras	2
Grupo Mensagem	2
Teatro Popular do Sesi	2
Grupo Teatro Comunidade	2
Grupo Ariano Suassuna	1
Grupo de Arte Teatral Amadorista do Guara	1
Grupo OPUS	1
The Little Theater Group	1
Grupo Ventoforte	1

Correio Braziliense

1977	
Grupos	Ocorrências
Grupo Coorte	7
Grupo Boca de Cena	4
Grupo Farsa	4
Grupo Máscaras	3
Companhia Dramática XPTO	3
Grupo Katharsis	2
Grupo Mensagem	2
Grupo Teatro Função	2
Teatro Popular do SESI	2
Grupo Movimento	2
Grupo de Teatro do SESC	1
Teatro de Bonecos Malmequer	1
Grupo de Sobradinho	1
Grupo de Teatro Ventoforte	1
Grupo Greve	1
Grupo de Teatro Gruta	1
GATA - Grupo de Arte Teatral Amadora (criação)	1
Grupo de Teatro da UDF	1
Grupo de Operários do Teatro Amador Eureka	1
Grupo de Teatro da UNB	1
Grupo de Teatro Mambembe	1

Jornal de Brasília

1978	
Grupos	Ocorrências
Grupo Coorte	54
Grupo Farsa	41
Grupo Carroça	24
Grupo Mensagem	24
Grupo Máscaras	20
Grupo Crascon	19
Grupo Reticências	17
Grupo Favela Teatro popular de Ceilândia	15
Grupo Katharsis	14
Grupo Agreste	12
Grupo Coesão	11
Teatro Comunidade	9
Grupo Pitu	9
Teatro Arco Iris	8
Grupo de Teatro Martins Pena	8
Grupo A fina flor local	7
Grupo Teatro do Povo	7
Grupo Pau Brasil	7
Grupo Martins Veiga	6
O Teatro Espírita de Brasília	5
Grupo Bumba Meu Boi	4
Grêmio Dramático e Recreativo	4
Grupo de Teatro Tema-Teatro Mito	3
grupo Cerucum	2
Grupo de Arte Teatral Amadorística- GATA	2
Grupo Ediarí	2
Grupo de Teatro Função	2
Grupo Pancada	2
Grupo Teatral do Sesc	2
Grupo Agri-Cultura	1
Grupo de Teatro Cogitação	1
Grupo de Teatro da Cultura Inglesa	1
Companhia de Teatro Fênix	1
Oficina de Teatro do Sesi	1
Grupo Studio	1
Grupo Ventoforte	1

Correio Braziliense

1978	
Grupos	Ocorrências
Grupo Reticências	9
Cia Teatro Grutta	8
Grupo Farsa	6
Grupo Mensagem	5
Grupo Máscaras	4
Grupo Circo XX	3
Grupo de Teatro da UDF	2
Grupo Gesto (Estréia)	2
Cia de Teatro Fênix	2
Grupo de Operários do Teatro Amador Eureka	1
Cia Acrópole	1
Grupo Katharsis	1
Grupo Coorte	1
Grêmio Dramático Recreativo - Sai da frente que lá vem gente	1
Grupo Sérgio Cardoso	1
Grupo Função	1
Grupo Vento Forte	1
Grupo Martins Penna	1
Grupo de Arte Teatral Amarista - GATA	1
TEB - Teatro Espírita de Brasília	1
Grupo TEMA - Teatro Mito Amador	1
Grupo Pitu	1
Grupo Pancada	1
Grupo Articum	1
Grupo Ediarte	1
Grupo GRASCOM	1

Jornal de Brasília

1979	
Grupos	Ocorrências
18- Grupo Katarsis	43
17- Companhia de teatro Grutta	34
27- Grupo Pitu	26
9- Grupo Coorte	24
5- Teatro de Beco	20
23- Grupo Oficina	18
31- Grupo Sucata	17
7- Grupo Carroça	16
20- Grupo Martins Penna	16
25- Grupo Pedra	16
14- Companhia de teatro Fênix	15
12- Grupo de Ensaio Teatro Dança	12
35- Grupo XPTO	12
32- Sai da Frente que lá vem Gente	9
4- Grupo Bolso de Brasília	8
16- Grupo Gota	8
29- Teatro do Povo	7
2- Grupo Artaud	6
8- Grupo Cena aberta	6
24- Grupo Pau Brasil	5
26- Grupo Pinta e Borda	5
28- Grupo do Povo	5
33 Grupo de Teatro da UnB	5
10- Grupo de Teatro da Cultura Inglesa	4
21- Grupo Mensagem	4
1- Grupo A Fina Flor Local	3
30- Grupo Reticências Grêmio Recreativo	3
34- - The Little Theaterter	3
15- Grupo Gesto	2
13- Companhia de teatro Farsa	1
19- Máscaras	1
22- Grupo Mumunha da UnB	1

Correio Braziliense

1979	
Grupos	Ocorrências
Grupo Cena	7
Grupo XPTO	6
Grupo Pitu	6
Teatro do Beco	5
Grupo Carroça	4
Grupo Função	4
Cia de Teatro Grutta	3
Grupo Katharsis	3
Grupo Beco D´Arte	3
Grupo Engenho de teatro	3
Grupo Gesto	3
Grupo Pedra	2
Grupo Pinta e Borda (Minas Gerais)	2
Grupo Coorte	2
Grupo Dia-a-Dia	2
Grupo Gota	2
Grupo Grips	2
Grupo Reticências	2
Grupo Mumunha	2
Grupo Máscara	1
Grupo Grutin	1
Grêmio Dramático e Recreativo Sai da Frente que lá vem gente	1
Teatro de Bolso de Brasília	1
Teatro do Povo	1
Cia Dramática Brasileira	1
Grupo Teatro Laboratório	1
Grupo Carroça de Mamulengos	1

Jornal de Brasília

1980	
Grupos	Ocorrências
Grupo Pitu	29
Grupo Carroça	24
Grupo Carruagem	19
Grupo Ta na Rua	19
Grupo Gota	15
Grupo Comunidade	13
Grupo Teatro Comédia de Brasília	11
Esquadrão da Vida	10
Grupo Sucata	10
Grupo Caituagem	8
Grupo Mumunha	8
Grupo Teatro Anistia	7
Grupo de Teatro Alegria	6
Grupo de Teatro do Gama	6
Grupo de Escola Teatro Dança	5
Grupo Mensagem	4
Grupo Porão	4
Grupo Arte Guariroba	3
Boca Livre	3
Grupo de Teatro de Cabeças	3
Grupo Cão sem Pluma	3
Grupo Katharsis	3
Grupo XPTO	3
Grupo Folgado de Arte Popular	2
Grupo Máscaras	2
Grupo Migrante	2
Grupo de Alunos de Colégio	
Objetivo	1
Grupo Artístico Cultural do UPIS	1
Grupo de Teatro do Guará	1
Grupo GTA (Grupo de Teatro do Gama)	1
Grupo de Teatro Inglês do Departamento de Letras e Linguísticas da Universidade de Brasília	1
Grupo Teatro Oficina	1

Correio Braziliense

1980	
Grupos	Ocorrências
Grupo Carroça	21
Grupo Pitu	20
Grupo Comunidade	14
Companhia XPTO	13
Grupo Katharsis	12
Grupo Máscaras	10
Grupo Anistia	8
O Esquadrão da Vida	6
Grupo de Teatro Pavilhão	6
Grupo de Teatro do Gama	5
Teatro Cabeças	5
Grupo Gota de Teatro	4
Grupo Netacentro de Teatro (Notacentro - duas grafias)	3
Grupo de Teatro Amador da ASBAC	3
Grupo Ventoforte	3
Grupo CUCA	2
Grupo H. Papanatas	2
Companhia de Teatro Farsa	2
Grupo TEDEC - Teatro de Desenvolvimento Comunitário - "Teatro do Povo"	1
Grupo Popular de Teatro do SESI	1
Grupo Gota	1
Grupo Sucata	1
Grupo de Teatro Tá na Rua	1
Grupo Metacentro de Teatro Amador	1
Grupo Opinião	1

Jornal de Brasília

1981	
Grupos	Ocorrências
20- O Grupo	49
26- Grupo Sucata	35
11- Companhia de Teatro Grutta	34
1- Grupo Cabeças	29
3- Grupo Carroça	27
10- Grupo de Teatro do Gama	27
4- Grupo Carruagem	22
9- Grupo Farsa	11
23- Grupo de Teatro de Taguatinga	9
25- Grupo Stúdio	8
14- Grupo Katharsis	7
17- Grupo Máscaras	7
5- Grupo Diga Tripa Aborto elétrico	6
15- Grupo Migrante de Teatro da ASBAC	6
21- Grupo Pitu	6
6- Grupo Em Cima da Hora	2
7- Grupo Esquadrão da Vida	2
8- Grupo Falha Falha	2
12- Grupo H. Parnatas	2
16- Grupo Mamulengo Só Riso	2
19- Grupo Optase	2
24- Grupo de Teatro Terra	2
2- Grupo Cão sem Pluma	1
13- Grupo Ideia Colorida	1
18- Grupo Operários do Teatro Amador Eureka	1
22- Grupo Reticências	1

Correio Braziliense

1981	
Grupos	Ocorrências
Grupo Cabeças	17
Esquadrão da Vida	11
Grupo Sucata	10
Grupo Carroça	10
Grupo de Teatro do Gama	8
Grupo Carruagem	7
Grupo Katharsis	6
Grupo Liga Tripa	6
Blitz	6
S.L.U.	5
Grupo Navegando	4
Grupo de Teatro Farsa	3
Grupo XPTO	2
Grupo de Teatro do Colégio Marista	2
Grupo Pitu	2
Grupo Studio	2
Grupo Grutta	1
Grupo Pavilhão	1

Jornal de Brasília

1982	
Grupos	Ocorrências
Grupo Carruagem	85
Grupo Cabeças	41
Grupo de Teatro Martins Penna	34
Grupo Rabo Espicha	29
Grupo da Chica	16
Grupo Mamulengo Pagode	15
Grupo Chica da Silva	10
Grupo de Teatro de Boneco e Mamulengo	7
Grupo Comédia de Brasília	7
Grupo Leite e Mel do Cerrado	
Dança Teatro	6
Grupo Retalhos	6
Companhia de Teatro Renata Viana	5
Grupo Dali	5
Grupo Comunidade	4
Grupo de Teatro Terra	4
Grupo Independente	3
Grupo Katharsis	3
Grupo Liberdade	3
Via Sacra	3
Grupo Atelier	2
Grupo Bolso de Brasília	2
Grupo Cia Teatral de Brasília	2
Grupo Farsa	2
Grupo Sala de Espera	2
Grupo Sucata	2
Grupo Criarteatro	1
Grupo Folclórico do SESC de Taguatinga	1
Grupo Gente da Casa	1
Grupo Trapo	1
Grupo Zieminsky	1

Correio Braziliense

1982	
Grupos	Ocorrências
Grupo Cabeças	46
Grupo Carruagem	16
Teatro Comunidade	12
Grupo Chica	11
Grupo de teatro Colméia (ou Coméia)	7
Grupo de Teatro Martins Penna	5
Companhia Teatral de Brasília	4
Companhia de teatro Farsa	4
Grupo Carroças	3
Grupo Mamulengo Pagode	3
Grupo Rabo Espicha	3
Grupo de Teatro Sala de Espera da TELESTAR	2
Grupo Belô	1
Companhia de Teatro Renato Vianna	1
CUCA	1
Grupo de teatro Terra	1
Grupo Intercâmbio Cultural	1

Jornal de Brasília

1983	
Grupos	Ocorrências
Grupo Carruagem	23
Grupo de teatro de bonecos Circo Girassol	20
Cia teatral de Brasília	19
Cia de teatro Kyohan	18
Grupo de teatro Cabeças	16
Grupo de Teatro Dama de Copas	15
Grupo Despertar	15
Grupo de Teatro Taguatinga	14
Grupo de teatro Martins Penna	12
Grupo de teatro Comédia de Brasília	8
Grupo de Teatro da Telebrasil	8
Grupo de Teatro Livre de Brasília	7
Cia Nosso Grupo	6
Grupo ART	6
Grupo de teatro do Gama	6
Grupo Carapuças	5
grupo do SESC de teatro infantil	5
Grupo Agir	4
Grupo de Teatro Sentinela	4
Grupo Carroças	2
Grupo de teatro Comunidade	2
Grupo de Teatro da FUNCEP	2
Grupo Da Chica	1
Grupo de teatro Didático	1
Grupo de Teatro do Complexo Escolar "B" do Gama	1
Grupo de teatro Sia Santa	1
Grupo de Tetro do SESI	1

Correio Braziliense

1983	
Grupos	Ocorrências
Circo Udi Grudi	13
Teatro dos Artistas Plásticos	12
TEB - Grupo de Teatro Espirita de Brasília	7
Grupo Carruagem	6
Grupo de Teatro Falha Falha	5
Grupo de Teatro Martins Penna	4
Grupo Despertar	4
Grupo Farsa	3
Grupo de teatro amador Retalhos	3
Grupo de teatro Cresça	3
Grupo de Teatro de Bonecos Giramundo	2
Grupo Teatro de Bolso	2
Grupo Leite e Mel do Cerrado	2
Grupo de Teatro Terra	2
Grupo Circo Teatro Édipo	2
Grupo Art (Associação Recreativa Telebrasil)	1
Grupo Pé de Vento	1
Grupo Acrópole	1
Teatro Comédia de Brasília	1
Grupo Metacentro de Teatro	1
Grupo cênico-musical Pessoal do Beijo	1
Grupos experimentais de dança e teatro da UNB	1
Grupo de Teatro do DCE da UNB	1
Grupo de Teatro do Gama	1

Jornal de Brasília

1984	
Grupos	Ocorrências
Grupo de Teatro Taguatinga	57
Grupo Farsa	45
Grupo Retalhos	40
Grupo Exercício	38
Cia Nosso Grupo	37
Grupo Pássaro que traz a chuva	34
Grupo Deixa eu te falar o que nunca te falei	29
Grupo Asas e Eixos	26
Grupo Cabeças	26
Grupo de teatro Cabeças	26
Grupo Endança	26
Grupo Pitu	26
Grupo Trumpe	26
Remanescente da Caneta Azul	26
Grupo Planeta Azul	22
Grupo A Partir Daquele Dia	20
Grupo de teatro Martins Penna	20
Grupo Mamulengo Presepada	19
Grupo Subterrâneos de Eixo	19
Grupo de Teatro Ziembinski	18
Grupo Ator e Cia	17
Grupo de Teatro do Menor	17
Grupo Cia Acrópole	13
Grupo Espelho do Guará	12
Grupo Terra	12
Bagagem e Cia de Bonecos	10
Cia de teatro Kyohan	10
Circo teatro Kuzala	10
Grupo de Teatro Livre de Brasília	10
Grupo Erupção	10
Mamulengo Pagode	10
Grupo Andanças DF	8
Grupo Bem-te-ver-arco-aris	8
Grupo Donzelas do Cerrado	8
Grupo Montagem do Guará	8
Grupo Porão de Arte	8
Grupo Teatro Cabeças	6
Grupo Cem Modos	4
grupo de teatro Experimental Cenecista	4
grupo de Teatro Pedacos	4
Grupo de teatro do Gama	3
Grupo Suruburbano	3
Grupo de Teatro Metarmofose	3
Grupo Carapuças	2

Correio Braziliense

1984	
Grupos	Ocorrências
Grupo Circo Udi Grudi	5
Grupo Ator e Companhia	4
Grupo Farsa	4
Grupo Retalhos	3
Grupo de Teatro O Pássaro que traz a chuva	3
Grupo Do Jeito que Dá	3
Ator & Cia	3
Grupo Mamulengo Presepada	2
Circo Girassol	2
Grupo Pitu	2
Grupo Asas/eixos	2
Grupo Cabeças	2
Grupo Trumpe e Andanças	2
Grupo Mamulengo Pagode	2
Grupo Kusala	2
Grupo Espelho (Guará)	2
TEB - Teatro Espírita de Brasília	1
Cia Nosso Corpo	1
Cia de Teatro Acrópole	1
Grupo Cem Modos	1
Grupo Erupção do Gama	1
Teatro Experimental Cenecista (Ceilândia)	1
Oficina Experimental de Mímica	1
Teatro Livre de Brasília	1
Companhia Nosso Grupo	1
Grupo Bem te Ver Arco Íris	1
Grupo Donzelas do Cerrado	1
Grupo Pedacos	1
Grupo Jesus	1

Grupo Carroça	2
Grupo Mambembe Mussarela	2
Companhia de Teatro Sua Santa	1
Grupo Carroça e qualquer coisa	1
Grupo de teatro Comédia de Brasília	1
Grupo Máscaras pela liberdade	1
Grupo OTEF	1
Grupo Pé de Vento	1
Grupo Pessoal do Beijo	1
Grupo Terra da Paraíba	1

Jornal de Brasília

1985	
Grupos	Ocorrências
Cia Nosso Grupo	91
Grupo Vidas Erradas	77
Grupo Montagem	45
Grupo Corpo & Alma	31
grupo Clã interessantíssimo	29
Grupo de Teatro Nascente	27
Grupo de Teatro Periferia	20
Grupo A Partir Daquele Dia	19
grupo de teatro Coesão	18
Grupo Farsa	18
grupo de oficina experimental de mímica	17
Grupo Espelho	17
Grupo Teatro do Menor	16
Circo Teatro Édipo	15
grupo Teatro de Bolso de Brasília	15
teatro Guarança	14
Grupo Teatral Espelho	10
Grupo Erupção	9
Grupo Retalhos	9
Grupo Saltimágicos	9
Grupo Mamulengo Pagode	8
Grupo Semente Humana	8
Grupo Mistura Íntima	7
Grupo Cena Viva	6
Grupo Palcos e Nuvens	6
grupo Amnésia Culturalis	5
Grupo Encena	5
Grupo Eterocenas	5
Grupo Jangada do Sobrado	5
Grupo Nova Vida	5
Grupo Olhos Corpo em Riso	5
Grupo Empório	4
Grupo Imagem	4
Grupo Porão de Arte	4
Grupo Serpente Humana	4
Circo Girassol	3
Grupo Cabeças	3
Grupo Renascer	3
Esquadrão da Vida	1
Mamulengo Presepada	1
Teatro de Bonecos Fantocho (Olinda)	1

Correio Braziliense

1985	
Grupos	Ocorrências
Cia Nosso Grupo	10
Grupo Corpo e Alma	6
Grupo Montagem	6
Grupo Nascente	5
Grupo Xtpo	4
Grupo Espelho	3
Esquadrão da Vida	3
Grupo Vidas Erradas	3
Grupo Udi-Grudi	2
Grupo A Partir Daquele Dia	2
Grupo Farsa	2
Grupo Jaquitá Dexaficá	2
Grupo Mamulengo Pagode	1
Circo Girassol	1
Grupo Infantil Ternurinha	1
Grupo Mamulengo Presepada	1
Grupo Brasiliense de Balé	1
Grupo Olhos Corpos e Risos	1
Companhia de Teatro Sia Santa	1
Grupo Experimental de Mímica	1
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	1
Grupo Renascer	1
Grupo Brique Dique	1
Grupo Semente Humana	1
Grupo Teatral Jangada do Sobral	1
Grupo Oficina de Teatro de Periferia	1
Grupo Clã Interessantíssimo	1
Grupo Erupção	1
Grupo de Teatro Guarança	1
Grupo de Teatro da ASSINGA (Associação dos Servidores da Infraero)	1
Grupo Heterocenas	1

Jornal de Brasília

1986	
Grupos	Ocorrências
Grupo Farsa	71
Grupo Cena	53
Grupo Carruagem	49
grupo Espelho	42
Grupo Ator e Companhia	42
Grupo de teatro Corpo e Alma	41
Circo Teatro Kuzala	39
grupo A Partir Daquele Dia	34
Grupo Vidas Erradas	27
Grupo Zanguizarra	25
Grupo Montagem	24
Grupo de Teatro Favela	20
grupo Luzes do Cerrado	20
grupo Oficina II	18
grupo de teatro Dharma	18
Cia Nosso Corpo	17
Teatro Equipe	16
grupo Arcênico	15
grupo Atos e Athos	15
Grupo Belém - Brasília	15
grupo Energia	15
grupo "De bar em bar"	11
grupo Entreasas	10
Grupo trans-forma	8
grupo Bem-te-ver Arco íris	7
grupo Teatral Beco D'Arte	7
Grupo de teatro Função	6
Cia de Teatro Sia Santa	6
grupo Cultural Degraus	6
Grupo Decore se quiser	5
Oficina Cultural Rodoteatro	5
Grupo Palco - Novela	5
grupo Olhos Corpos em Riso	4
Grupo de teatro da Escola Americana	4
Mamulengo Presepada	3
Grupo Heterocenas	3
Teatro Experimental Universitário	3
Grupo Corpo Piloto	2
Grupo Empório	1

Correio Braziliense

1986	
Grupos	Ocorrências
Grupo Cena	7
Cia Nosso Grupo	4
Circo Udi Grudi	4
Grupo Vidas Erradas	3
Grupo Boi Voador	3
Grupo Ator e Companhia	3
Grupo Oficina II	3
Cia Art'Cênica	2
Grupo Mamulengo	2
Grupo Favela	2
Grupo Atos e Athos	2
Grupo De Bar em Bar	2
Grupo Belém-Brasília	2
Grupo Lanavevá	2
Grupo de Favela da Ceilândia	1
Grupo A Partir Daquele Dia	1
Grupo Espelho	1
Cia de Teatro Via Santa	1
Grupo Apesar Daquele Dia	1
Grupo de Teatro Corpo e Alma	1
Grupo Teatro Bolso Brasília	1
Grupo Encenasenome	1
Grupo Coesão	1
Grupo Shuraiana	1
Grupo Por Dentro do Lance	1
Grupo Vaquejada	1
Grupo Olhos Corpos em Risos	1
Grupo Palco Novela	1
Grupo Ar Cênico	1
Grupo TEATREMBAR	1
Grupo Rodoteatro	1
Grupo Zanguizarra	1
Grupo de Teatro da ECT	1
Grupo Energia	1
TAB - Grupo de Teatro da Aliança Francesa	1
Grupo Luzes do Cerrado	1
Grupo La Noree	1
Grupo Entre Asas	1

Jornal de Brasília

1987	
Grupos	Ocorrências
grupo Luzes do Cerrado	36
Teatro Equipe	26
grupo Teatro Equipe de Brasília	26
grupo Bagagem e a Cia de Bonecos	24
Grupo Vidas Erradas	16
grupo Idade Mídia	16
Grupo Medos e Segredos	16
grupo A Partir Daquele Dia	14
grupo Pé de Arte	12
grupo Nova Geração	11
grupo de Teatro Quinta Essência	10
grupo de teatro Grupelho	10
Grupo Cena	7
Grupo Montagem	6
grupo Ato te Ato	5
Cia de Teatro Palco	4
grupo Trápudu Baú de Teatro de Bonecos	3
grupo de teatro da ECT	3
Mamulengo Presepada	2
Cia do Sol	2
Cia de Teatro Acrópole	2
grupo Naípe	2
Udi Grudi	2
grupo Conjunto Atalaías de Cristo	2
Grupo Jovens do movimento dos Focolares	2
grupo Oficina II	1
grupo Criar	1

Correio Braziliense

1987	
Grupos	Ocorrências
Grupo de Teatro Amador Retalhos	4
Grupo Teatral Vidas Erradas	4
Grupo Bagagem	4
Cia Art'Cênicas	4
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	3
Grupo Pé de Arte	3
Grupo Farsa	3
Supimpaplicação	3
Grupo A Partir Daquele Dia	3
Grupo Companhia do Sol	2
Grupo Nova Geração	2
Grupo Dois ao Absurdo	2
Grupo Ato de Teatro	2
Grupo Giramundo	2
Grupo Cena de Teatro	2
Grupo Oficina II	1
Grupo Bem-te-vi Arco íris	1
Grupo de Teatro Quinta Essência	1
Grupelho	1
Grupo de Teatro Duro Angu	1
Grupo Entreasas	1
Teatro Experimental CNEC	1
Cia de Teatro Popular do SESI	1
Grupo Transforma	1
Cia Acinethe de Teatro	1
Cia de Teatro Palco	1
Grupo Medos e Segredos	1
Grupo de Teatro Belém-Brasília	1
Conjunto das Atalaías de Cristo	1
Grupo Cenográfico Jovens do Movimento de Focolares	1

Jornal de Brasília

1988	
Grupos	Ocorrências
grupo Retalhos	38
grupo Sófocles	28
Teatro Equipe de Brasília	23
Grupo Duru Angu	21
grupo Ocenao Nox	21
grupo Hortelãs do Brasil	21
grupo A Partir Daquele Dia	9
grupo Fora dos Eixos	7
grupo 2 ao Absurdo	6
grupo Espantalhos	6
grupo Coesão	5
grupo de Teatro do Gama	3
Grupo brasileiro de balé	2
grupo Paletó e Gravata	2
Grupo Descalços na Rua	2
grupo de bonecos Mamulengo	2
grupo Cena de Teatro	1
Grupo Ator e Cia	1
grupo Doulos	1

Correio Braziliense

1988	
Grupos	Ocorrências
Grupo Garage	5
Grupo Teatro Sófocles	5
Circo Teatro Udi Grudi	4
Grupo A Partir Daquele Dia	4
Grupo Retalhos	3
Teatro de Bonecos Duro Angu	2
Grupo Oficina	2
Grupo Vidas Erradas	2
Grupo Carbonoquatorze	2
Grupo Arte e Ofício	2
Grupo Sortie de Secour	1
Cia Teatro da Terra	1
Grupo Carlitos	1
Grupo Coesão	1
Grupo de Teatro Trapo de Baú	1
Grupo Espantalho	1
Grupo Porak'zo	1
Grupo Hortelãs do Brasil	1
Grupo Máscaras e Verdades	1

Jornal de Brasília

1989	
grupos	Ocorrências
grupo Três Mocinhas	51
Circo teatro Udi Grudi	43
Grupo Carlitos	29
Palco Cia. de teatro	26
clínica de repouso do planalto (Planaltina)	19
grupo Máscaras e Verdades	14
Grupo Teatral Luarte	11
Grupo Atos e Athos	11
Cia. De Teatro Plínio Mosca	10
grupo de teatro Sófocles	9
grupo de teatro Sófocles	9
grupo Hombú	9
rodoteatro	7
grupo Ator & Cia	6
Grupo Cena	6
Grupo de Arte Ofício do BRB	5
grupo Bagagem e Cia de Bonecos	4
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	4
grupo de teatro infantil Ciranda	3
Grupo Hortelãs	2
grupo da Aldeia de Vargem Bonita	2
grupo endança	1
grupo Bolso de Brasília	1
Grupo Esquadrão da Vida	1
Grupo Anarcocênico	1
Academia Cena de Teatro	1
grupo de mímica Cia de Quatro	1
grupo Santíssima Trindade	1

Correio Braziliense

1989	
Grupos	Ocorrências
Circo Teatro Udi Grudi	10
Grupo de Teatro Sófocles	9
Grupo Rodoteatro Mambembe	5
Grupo Carlitos	3
Grupo Bagagem e Cia	3
Grupo A Partir Daquele Dia	2
Grupo Mamulengo Presepada	2
Palco Cia de Teatro	2
Grupo de Artes Populares de Palmares	2
Grupo Ambos	2
Giramundo Teatro de Bonecos	1
Grupo Kaxa	1
Oficina Cultural Rodoteatro	1
Grupo de Teatro Geração Nascente	1
Grupo Três Mocinhas	1
Grupo Atos e Cia	1
Grupo Coesão	1
Grupo de Teatro Zienbinski	1
Grupo de Teatro-Educação da Associação de Moradores da Vargem Bonita	1
Grupo de Teatro Retalhos	1
Grupo Hombu	1
Grupo Senta que o Leão é Manso	1
Grupo Anarcocênico	1
Grupo dos Mais Vividos	1
Grupo Oficina II	1
Grupo Lápis Azul	1
Grupo Proposta Cia de Dança	1
Grupo Muraquitã	1

Jornal de Brasília

1990	
Grupos	Ocorrências
grupo Ator & Companhia	52
grupo de teatro Boca de Cena	24
Palco e Cia de Teatro	23
Companhia Teatral Plínio Mosca	22
Sala Le Corbusier	17
Grupo dos Mais Vividos	16
Grupo Calitos	16
grupo Cia Ato e Desato	15
Grupo de Teatro Anima	12
Udi Grudi	9
grupo de teatro Sófocles	6
grupo de Teatro Sófocles	6
grupo Teatro do Gama	6
Companhia Carrossel de teatro	5
Grupo Entreasas	3
grupo Gavião	3
Grupo Experimental de Teatro Universitário	3
grupo Pé de Arte	2
grupo de teatro de bonecos	
Retalhos	1
Grupo Mamulengo Presepada	1
grupo Proposta Cia de dança	1
grupo Balé Teatro Fernando Azevedo	1
Grupo de Teatro Primeira Espaço (primeiro espaço?)	1

Correio Braziliense

1990	
Grupos	Ocorrências
Circo Teatro Udi Grudi	6
Grupo de Teatro Sófocles	5
Cia Ato e Desato	4
Cia Teatral Plínio Mosca	3
Grupo Dos Mais Vividos	3
Grupo Pinta e Borda	3
Grupo Cara de Papel, Coração de Lata	3
Grupo A Partir Daquele Dia	2
Grupo Proposta e Cia de Dança	2
Grupo Ribalta	2
Grupo Porak'20	2
Grupo de Teatro Boca de Cena	2
Grupo de Teatro Carlitos	2
Grupo de Teatro do Gama	2
Grupo Pé de Arte	2
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	1
Grupo Status Quo	1
Grupo Máscaras e Verdades	1
Grupo Retalhos	1
Palco e Cia de Teatro	1
Grupo Ator e Cia	1
Grupo de Teatro Ânimo	1

Jornal de Brasília

1991	
Grupos	Ocorrências
Companhia Teatral Plínio Mosca	71
Grupo Bagagem Cia de Bonecos	29
Grupo Teatral Boca de Cena	27
grupo Carruagem	26
grupo Magia da Criança	19
grupo de Teatro Sófocles	16
Grupo Carlitos	15
Grupo Retaleros	14
grupo La Tarima de Locombra	14
Udi Grudi	13
Teatro Equipe de Brasília	13
grupo A Trupe Rodoteatro	11
grupo Mapa'Ti	11
grupo teatral Flor de Luz	10
Grupo Galpão	8
grupo de teatro Oceano Nox	4
grupo Retalhos	3
Grupo Experimental de Teatro Universitário	1
Grupo de Teatro do Departamento de Teoria Literária e Literatur	1
grupo Os Gatos	1
grupo brasiliense de Ballet	1
grupo teatral Senta que o Leão é Manso	1
Cia Arte Livre do Brasil	1
Companhia Arte Livre	1
Grupo Ciranda	1
Grupo Criança e Cia	1

Correio Braziliense

1991	
Grupos	Ocorrências
Grupo Carlitos	7
Grupo de Teatro Sófocles	4
Teatro de Bonecos Bobagens e Cia	3
Grupo Carruagem (retorno)	3
Grupo Senta que o Leão é Manso	2
Grupo Paraibola	2
Grupo Oceano Nox	2
Grupo A Partir Daquele Dia	1
Circo Teatro Udi Grudi	1
Grupo Surpresa	1
Trupe de Teatro Experimental Eu Trago o Balde	1
Grupo Té na Rua	1
Grupo de Teatro Deppertutto	1
Cia Teatral ArtLivre	1
Grupo Retalhos	1
Cia Ópera Seca	1

Jornal de Brasília

1992	
Grupos	Ocorrências
grupo A Culpa é da mãe	89
alma do negócio e Cia de Bonecos	82
grupo Bagagem & Cia de Bonecos	42
Grupo de Teatro Experimental do Sesc	35
Companhia Teatral Plínio Mosca	30
Cia Arcinethe de Teatro	27
Teatro universitário Candango	18
Grupo Palco Cia de Teatro	18
Grupo de Teatro Mamulengo Presepada	17
companhia Coatimundi	15
Companhia Teatral Mapa'ti	11
Eu trago o bode	11
Grupo Sófocles de Teatro	10
Pro a Popa grupo Em Cena Ação	10
Grupo Ideologia	9
Grupo Tá na Rua	9
Grupo Endança	8
Companhia de Tirambu	7
Grupo Acorda Ceilândia	5
grupo Sem limites	4
grupo Herança Farropilha	4
grupo Dentro dos Eixos	4
grupo Fora do Esquadro	4
grupo Pequenos Grandes Amigos do Rei	3
grupo Erupção de Teatro Amador	3
Grupo Retalhos	2
Talassa Grupo de Teatro	1
Grupo Anti Status Quo	1
Grupo Anarcocênico	1
Grupo Duro Angu	1
Grupo Carroça de Mamulengos	1
Grupo A partir daquele dia	1
grupo caricatus	1
grupo Senta que o Leão é manso	1

Correio Braziliense

1992	
Grupos	Ocorrências
Grupo A Culpa é da Mãe	8
Alma do Negócio Cia de Bonecos	7
Carroça de Mamulengo	6
Grupo Carroça de Mamulengos	6
Celeiro das Antas	4
Grupo Duro Angu	3
Grupo Mamulengo Presepada	2
Grupo de Teatro do Gama	2
Grupo Folclórico Árabe Oásis	2
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	2
Mamulengo Presepada	2
Grupo Retalhos	2
Talassa Grupo de Teatro	1
Grupo Cia de Teatro Ditirambo	1
Circo Boneco e Riso	1
Boca em Boca	1
Grupo Senta que o Leão é Manso	1
Grupo Teatral Ideologia	1
Trupe de Teatro do CG	1
Grupo Cena Academia de Teatro	1

Jornal de Brasília

1993	
Grupos	Ocorrências
Grupo A culpa é da mãe	179
Celeiro das Antas	156
Grupo de Teatro Duru-angu	94
Companhia Teatral Mapa'ti	89
grupo de arte Creckponvidon	80
Grupo Carruagem de Teatro Infantil	65
Grupo Bagagem	40
grupo Pé de Arte	40
Circo Teatro Udi Grudi	26
grupo Boca de Cena	25
grupo Tribo Atrito	21
Rodoteatro	18
grupo Pentelh'arte	13
grupo teatral Esquadrão da Vida	12
grupo Senta Que o Leão É Manso	11
Palco Cia. de Teatro	11
grupo de estágio da Cena - Academia de Teatro	10
Grupo TEB (Teatro Espírita de Brasília)	10
grupo Carlitos	9
grupo de teatro espírita do Grêmio Atualpa	4
Grupo Carroça de mamulengos	3
Grupo de Teatro Ciranda	1
Grupo Alegria	1
grupo de teatro infantil do Sesc	1
Clube de Teatro da Escola Francesa	1
grupo de teatro de professores das Casa Thomas Jefferson	1
grupo teatral Anjinhos do Tio Alê	1
grupo Falange Bege	1

Correio Braziliense

1993	
Grupos	Ocorrências
Celeiro das Antas	17
Grupo A Culpa é da Mãe	10
Grupo Duru Angu	6
Grupo A Tribo Atrito	5
Grupo Pentelh'arte	4
Grupo Aedo	3
Tetro de Bonecos do Zezito	3
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	3
Grupo Aba	3
Grupo de Estágio da Cena	2
Grupo Senta que o Leão é Manso	2
Cia Teatral Lábios da Lua	2
Grupo Ventura	2
Sai Santa Cia de Teatro	1
Grupo Carlitos	1
Grupo Circo Boneco e Riso	1
Grupo Pique Pega	1
Grupo Bonecos Escola de Rua	1
Grupo Teatro Boca de Cena	1

Jornal de Brasília

1994	
Grupos	Ocorrências
Cia Mapati	87
Grupo A Culpa é da Mãe	74
Grupo Celeiro das Antas	55
Grupo Bagagem Cia de Bonecos	43
Grupo de Teatro Experimental de SESC	39
Grupo Mamulengo Presepada	33
Grupo Duru Angu	27
Tarlássa Grupo de Teatro	24
Esquadrão da Vida	22
Grupo Boca de Cena	20
grupo Circo Boneco e Riso	18
Grupo Nu Trágico	18
Teatro Espírita de Brasília	17
Grupo Arte e Movimento	15
Grupo Cultural Senta que o Leão é manso	13
Grupo Pentelharte	11
Cia da Ilusão	6
Grupo Caleidoscópio	6
Grupo Mais Vividos	5
Grupo Cia. Duarte	5
Grupo Udi Grudi	4
grupo De bem com a via	4
Grupo Expressões	4
grupo de teatro básico do Sesc	4
Cia de Teatro Caricaturas	4
Grupo Endança	3
grupo G51	1

Correio Braziliense

1994	
Grupos	Ocorrências
Grupo A Culpa é da Mãe	14
Grupo de Teatro do SESC	9
Esquadrão da Vida	7
Grupo Mamulengo Presepada	5
Grupo Celeiro das Antas	4
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	3
Grupo Circo, Boneco e Riso	3
Cia de Teatro Caricaturas	3
Grupo Tico-Tico no Fubá	2
Grupo Hortelãs do Brasil	2
Grupo Escola de Rua	2
Grupo de Teatro Mendigos de Gravata	2
Grupo Senta que o Leão é Manso	2
Grupo Arte e Movimento	2
Grupo Paraibola	2
Grupo de Teatro Avançado do SESI	2
Grupo Tribo Atrito	2
Grupo Duru Angu	1
Teatro Espírita de Brasília	1
Cia do Gesto	1
Clube de drama da Escola Americana	1
Grupo Dos Mais Vividos	1
Cia Teatral Mapati	1
Grupo Experimental de Teatro da Oficina	1
Grupo de Teatro Básico do SESI	1
Circo Udi Grudi	1
Cia de Teatro Stravaganza	1
Grupo de Teatro Pentelharte	1
Grupo Cala a Boca já Morreu	1
Grupo Espírita de Teatro André Luiz	1

Jornal de Brasília

1995	
Grupos	Ocorrências
grupo A Culpa é da Mãe	125
Celeiro das Antas	103
grupo Nu Trágico	78
Cia de Teatro Calicaturas	50
grupo Bagagem e Cia	30
Grupo Hortelãs do Brasil	28
os meninos do Gran Circo Lar	24
Companhia Teatral Plínio Mósca	22
Esquadrão da Vida	19
Grupo Tribo Atrito	18
grupo Magia da Criança	12
Cia Teatral Lua e Estrelas	11
grupo Intrépida Cênica	11
grupo de teatro Carlitos	10
cia de Teatro Casa das Artes	8
grupo Sem Fronteiras	7
Grupo Domo	7
Grupo Trupe 108	7
Udi Grudi	5
Grupo Ruarte	5
grupo Nathyê	5
Grupo de Teatro avançado do SESI	5
Grupo de Teatro do sesi.	5
grupo Mamulengo	5
Grupo Filhos de Mambembe	4
Grupo Bumba Ripa	4
grupo Rascunho Bem Feito	4
grupo ziKau Yuga	4
grupo Mendigos de Gravata	4
Cia Caravana	4
grupo Doma de Teatro e Dança	3
Grupo Tia Dina	3
grupo Os Filhos da Mãe	3
Grupo Revolution	3
Pirulim e Cia de Teatro de Fantoques	3
Palco Cia de Teatro	3
Grupo Cena de Teatro	2
Grupo Stello	2
Grupo Bossa	2
Companhia da Ilusão	1
grupo de Teatro 508	1
Grupo musical da Escola Americana	1

Correio Braziliense

1995	
Grupos	Ocorrências
Grupo Esquadrão da Vida	14
Trupe A Culpa é da Mãe	12
Grupo Nu trágico	6
Grupo de Teatro do SESI	6
Grupo Athos e Athus	3
Grupo Domo	3
Grupo Cia de Bonecos	3
Grupo Magia da Criança	2
Grupo de Teatro Carlitos	2
Grupo Celeiro das Antas	2
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	2
Grupo Theatro do Guará	2
Grupo Mamulengo	2
Grupo Hortelãs do Brasil	2
Grupo de Teatro Básico I	2
Grupo de Teatro Básico II	2
Companhia Teatro Plínio Mosca	1
Grupo Bumba Ripa (Papuda)	1
Cia Caravana de Teatro	1
Grupo de teatro Rossa Nova	1
Grupo Troncos Urbanos	1
Cia Teatral Cristã	1
Grupo Duru Angu	1
Grupo Mendigos de Gravata	1
Grupo de teatro Avançado do SESI	1
Grupo Tecat	1
Grupo Céus	1

Cia Teatral Athos e Athus	1
grupo de teatro Cortinas	1
grupo de pesquisa teatral da Companhia Ilusão S/A	1
Grupo Caleidoscópio	1
Grupo Danzaateatro	1
grupo teatral Servos	1
Cia Rua Arte	1
Grupo Anti Statuos Quo	1
Grupo de teatro Fundação de Amparo ao Trabalho Preso (Funap)	1
Hierofante Cia de Teatro	1

Jornal de Brasília

1996	
Grupos	Ocorrências
grupo A culpa é da mãe	387
grupo Esquadrão da Vida	90
Cia dos Homens	58
grupo Nu Trágico	40
Grupo Bagagem e Cia. De Bonecos	34
Grupo Caricaturas	25
Grupo Duru Angu	24
Cia da Ilusão	23
grupo Teco	18
Cia Teatral Ziriguiduns	17
Cia. Teatral Alucinathus	12
Cia. Theatro Guará	11
teatro sem fronteiras	11
Cia de Teatro Brasiliense	11
Mamulengo Presepada	10
grupo de alunos da CIA	9
CIA Marcia Duarte	8
Bond Street Théatre	8
Rodoteatro	8
companhia Celeiro das Antas	7
Circo Teatro Udi Grudi	7
Mistura Íntima	7
grupo de teatro Rá	7
grupo de teatro Boca de Cena	7
Grupo Mistura íntima	7
grupo De bem com a vida	6
Cia Hierofonte	6
Cia de Artes do Terceiro Mundo	6
grupo Mendigos de Gravata	6
grupo Ambiente Cênico	6
Cia Teatral Mapati	6
CIA teatral Topadaqui	6
grupo Metamorfose	6
Cia de Teatro O Bicho Pirô	6
Grupo Rascunho Bem Feito	6
grupo Rascunho Bem Feito	6
grupo Pesquisa	5
Palco Cia de Teatro	5
CIA Teatral Fazendo Arte	5
grupo cultural Recicl'Art	5
Cia teatral Néia e Nando	5
grupo de teatro Carlitos	4
grupo Ato Explícito	4
grupo Frontes Vida	4
grupo Animação Ilimitada	4

Correio Braziliense

1996	
Grupos	Ocorrências
Grupo Esquadrão da Vida	15
Grupo Bagagem e Cia	6
Companhia Teatral Ziriguiduns	4
Cia dos Homens	3
Grupo Teco (Colégio Objetivo)	3
Grupo de Teatro Mendigos de Gravata	3
Cia Teatral Tropadaqui	3
Grupo Os Melhores do Mundo (primeira apresentação)	3
Grupo Hierofante Companhia de Teatro	2
Cia de Teatro Mapati	2
Grupo de Teatro A Culpa é da Mãe	2
Grupo Cadê Otelô	2
Grupo Insanos em Cena	2
Grupo Arte e Movimento	2
Cia Teatro Caricaturas	2
Cia da Ilusão	2
Grupo De Bar em Bar	2
Grupo Ponto de Partida	1
Grupo Zeusartes	1
Grupo Senta que o Leão é Manso	1
Cia de Artes Cênicas do Terceiro Mundo	1
Cia Teatral Alucinathus	1
Grupo de Teatro Transas e Tranças	1
Companhia Teatral Nu Trágico	1
Grupo Pátria Amada	1
Grupo Teatron	1
Grupo Pró Gente	1
Grupo Kara Metade	1
Grupo Buriti	1
Grupo Celeiro das Antas	1
Grupo Recicl'art	1
Cia Duru Angu	1
Grupo Teatral Mistura Íntima	1
Grupo Quinta Cênica	1
Grupo Guru da Real Cia Musical	1
Grupo QI	1
Cia de Artistas Cênicas	1
Cia de Teatro O Bicho Pirô	1
Gupo Teatro Sem Fronteira	1
Grupo Mamulengo Presepada	1

Grupo Senta que o leão é manso	3
CIA teatral Thomas Coelho	3
grupo de teatro da Escola Americana	3
Grupo Tapa	2
grupo Del'Arte	2
Cia Caravana	2
grupo Os Buritis	1
Grupos da polícia Pátria amada	1
grupo de teatro Rodovia da Polícia Rodoviária	1
grupo A Partir Daquele Dia	1
grupo Cia de Pequenos Grandes Atores de Planaltina	1
Companhia Teatral Tropadaqui	1
Cia Teatral Guimarães Rodas	1
Grupo Audaz	1
Teatro de Bem Com a Vida	1
grupo Ruarte	1
grupo Teatral Alaska	1
Grupo de Bar em Bar	1
Grupo Evangélico Pedras Vivas	1

Jornal de Brasília

1997	
Grupos	Ocorrências
Cia. de Comédia Os Melhores do Mundo	63
grupo de teatro Boca de Cena	51
Cia Alucindhis	27
Circo Teatro Udi Grudi	24
Companhia da Ilusão	9
Cia. Dos Homens	7
Teatro Espirita de Brasília	6
grupo Teatro Rodovia	4
grupo Perna de Palco	4
Companhia de Artes Cênicas do Terceiro Mundo	4
Cia. Caravana de Teatro	3
grupo de Teatro Celeiro das Antas	3
grupo Soma de Teatro	2
grupo Tagarela	1

Correio Braziliense

1997	
Grupos	Ocorrências
Grupo Esquadrão da Vida	8
Grupo Os Melhores do Mundo	6
O Hierofante Cia de Teatro	5
Cia de Artes Cênicas do Teceiro Mundo	4
Cia Ilusão	3
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	3
Grupo Mamulengo Presepada	3
Grupo Os Donos do Peçaço	3
Grupo Udi Grudi	3
Cia da Ilusão	3
Cia Caravana de Teatro	2
Grupo Cênico da UCB	2
Grupo Art'Atro	2
Grupo Sem Fronteiras	2
Grupo Circo, Bonecos e Risos	1
Grupo Rodoteatro	1
Grupo Castiluce	1
Cia de Teatro Mendigos de Gravata	1
Núcleo de Teatro Aplicado	1
Grupo Teatral Althus	1
Grupo Teatral Hombre	1
Grupo Domo de Arte Integrada	1
Oficina Brincar	1
Grupo Atrizes do Pesadello	1
Grupo Quem não tem pão caça com gato	1
Amigona Shopping Show	1
Grupo Pátria Amada	1
Grupo Boca de Cena	1
Grupo Alucinathus	1
Grupo Cia Teatral Néia e Nando	1
Grupo Maracatu Atômico	1
Grupo de Bonecos Tagarelas	1
Cia de Teatro Caricaturas	1
Cia dos Homens	1
Grupo de Teatro Idiotas e Tal	1
Grupo Metamorfose	1
Grupo Verdade e Vida	1
Grupo Terceiro Porto Trupe	1
Cia Lábios da Lua	1
Grupo Flor das Águas	1

Jornal de Brasília

1998	
Grupos	Ocorrências
teatro Cenário (Gilberto Salomão)	83
Cia Melhores do Mundo	70
Cia Mamulengo Presepada	54
Cia de Comédia O Hierofante	51
grupo Esquadrão da Vida	40
Cooperativa dos Atores	39
Cia Teatral Celeiro das Antas	38
Teatro Caleidoscópico	26
companhia da Ilusão	25
grupo Zambilin de Arte e Cultura	24
grupo Néia e Nando	24
Grupo Palco Cia de Teatro	21
Cia Teatro Pândego	20
Cia Teatral H2O	20
Cia Ruarte de Bonecos	18
Cia Teatral Simone Fontoura	18
Cia dos Menestréis	17
Bagagem Cia de Bonecos	12
Usina - Centro de Pesquisa em Movimento	11
Grupo os donos do Pedaco	11
Cooperativa de atores	10
Sala Conchita de Moraes	10
Cia Teatral Nu Trágico	8
cooperativa de Atores do DF	8
Grupo Maracatu Atômico	8
grupo Caricaturas	8
Cia de Teatro Spirito de Grupo	8
Cia Pernilongo	7
Cia Teatro Sem Fronteiras	7
grupo Domo	7
grupo Teco	7
grupo Hombú	7
Grupo Imbuça	7
grupo Anti Status Quo	7
grupo VaSirah	7
Cia Os Fodidos Privilegiados	6
grupo Piramundo	6
grupo Pererecas Albinas	6
grupo Galpão	6
Cia Artística Pombas Urbanas	5
Cia Quinta Cênica	5
grupo O bicho pirou	4

Correio Braziliense

1998	
Grupos	Ocorrências
Grupo Os Melhores do Mundo	19
Grupo Celeiro das Antas	6
Cia dos Homens	4
Companhia de Teatro Hierofante	4
Grupo Esquadrão da Vida	2
Cia Ruarte de Bonecos	2
Grupo Zabilin de Arte e Cultura	2
Circo Teatro Udi Grudi	2
Grupo Caricaturas	2
Grupo Os Donos do Pedaco	2
Cia Quinta Cênica	2
Cia de Teatro Spírito de Grupo	2
Piramundo Casa de Criação Teatral	2
Esphera Cia de Teatro	2
Grupo Cênico da UCB	2
Núcleo Experimental de Teatro	1
Cia Teatral Kakao	1
Cia Nu trágico	1
Grupo Domo	1
Grupo Confraria da Ópera	1
Grupo Piramundo	1
Grupo de Teatro Pererecas Albinas	1
Grupo da Escola de Teatro Arké	1
Grupo de Teatro O Bicho Pirô	1
Grupo Armatrix	1
Grupo de Teatro Maracatu Atômico	1
Bagagem Cia de Bonecos	1
Cia Teatral H2O	1
Grupo Avacalhando vocal	1
Teatro Espírito de Brasília	1
Grupo Os Caras Pintadas	1
Cia dos Menestréis	1
Palco Cia de Teatro de Dança	1
Cia Teatral Becos do Palco	1
Cia Mistura Íntima	1
Grupo Perna de Palco	1

Cia Teatral Mulheres Arteiras	3
grupo cênico da UCB (Universidade Católica de Brasília)	3
grupo Zabilin de Arte e Cultura	2
grupo Teatro Menopausa	2
Companhia de Teatro Zeus Artes	2
Cia dos Homens	2
Cia teatral ATORmentados e ATRIZteza	2
Cia das Piruetas	2
grupo papai vem me buscar	2
grupo Teatro Menopausa	1
Cia Márcia Duarte	1
TUCAN (Teatro Universitário Candango)	1
Trupe Circo, Boneco e Riso	1
grupo Oficina de Brincar	1
Cia BSB de Arte	1
Cia Teatralle Della Comedia la Verona	1

Jornal de Brasília

1999	
grupos	Ocorrências
Grupo Zabelen de Arte e Cultura	38
Companhia de Comédia Os Melhore do Mundo	35
Grupo Celeiro das Antas	22
Circo Teatro Udi Grudi	18
Cia de Artes Cênicas do Terceiro Mundo	17
cia de teatro Hierofante	16
grupo de Teatro Celeiro das Artes	16
grupo bsb@rte	16
grupo Tucan	16
Companhia da Ilusão	15
academia Brasiliense de Artes	11
Cia Teatral Simone Fontada	4
grupo Quinta Cênica	3
Grupo esquadrão da vida	1
grupo Maracatu Atômico	1
Rodoteatro	1

Correio Braziliense

1999	
Grupo	Ocorrências
Grupo Celeiro das Antas	16
Grupo Os Melhores do Mundo	15
Companhia Carroça de Mamulengos	9
Grupo Anônimos da Silva	7
Grupo Bagagem e Cia de Bonecos	7
Cooperativa de Atores	7
Circo Teatro Udi Grudi	6
Grupo Zabilin de Arte e Cultura	4
Grupo Oficina dos Menestréis	4
Grupo Teatral Divinas Tramas	4
Grupo Zabilin de Teatro	4
Grupo Esquadrão da Vida	3
Grupo O Hierofante	3
Grupo teatral Teatro de Guerrilha	3
Companhia Piramundo	3
Cia de Artes Cênicas do Terceiro Mundo	3
Cia teatral Grita	3
Grupo Maracatu Atômico	2
Cia de Teatro Mapati	2
Grupo Arke de Teatro	2
Companhia Internacional de Teatro Arte Livre	2
Grupo Mamulengo Presepada	2
Grupo Domo	2
Grupo Mapati	2
Grupo Tucan	2
Cia Alucinathus	2
Grupo O Bicho Pirô	2
Grupo Arteiros do Master	1
Grupo Rodoteatro	1
Grupo de Teatro Atores de Cristo	1
Grupo de Teatro Cômico Le Phun	1
Cia de Teatro Diversão e Arte	1
Companhias dos Homens	1
Grupo de Teatro Dulcina de Moraes	1
Grupo Cia dos Homens	1
Cia de Encenações Musicais	1
Cia teatral H2O	1
Grupo Néia e Nando Cia de Teatro Infantil	1
Grupo Abalo	1
Grupo Os Caras Pintadas	1
Cia José Basso de Teatro	1

## **Apêndice – Parte 2**

### **TABELAS**

#### **LUGARES TEATRAIS NO DF (CB E JBR., 1990-1999)**

Correio Braziliense

1960	
Locais	Ocorrências
Auditório da TV Brasília	1
Escola Parque	1
Ginásio de Brasília	1
Teatro Cultura de BsB	1
Auditório da Rádio Nacional	1
1961	
Locais	Ocorrências
Fundação Cultural de Brasília	1
Cine Teatro Cultura	1
Peça beneficente na Catedral	1
1962	
Locais	Ocorrências
Projeto do Teatro Nacional	1
Centro Educacional Elefante Branco (CEEB)	1
Escola Parque	1
1963	
Locais	Ocorrências
Escola Parque	1
Cine-Teatro	1
1964	
Locais	Ocorrências
Escola Parque	1
Teatro Nacional	1
1965	
Locais	Ocorrências
Escola Parque	1
Teatro Nacional	1
Espaço UnB	1
1966	
Locais	Ocorrências
CIEM – Centro Integrado de Ensino Médio	1
Teatro Nacional – Sala Martins Pena	1
1967	
Locais	Ocorrências
Lançamento da pedra fundamental da Fundação Brasileira de Teatro, com Dulcina de Moraes (2/04/67)	1
Escola Classe 106	1
Espaço de Teatro 2 Candangos/ UnB	1
Clube de Teatro de Brasília/ UnB	1
Luziânia com teatro amador	1

Correio Braziliense

1968	
Locais	Ocorrências
Teatro Nacional – Sala Martins	1
FCDF	1
Colégio Elefante Branco	1
Espaço UnB	1
Escola Classe 107	1


1969	
Locais	Ocorrências
Teatro de Bolso na Galeria Bruni	1
Porão 77	1
Taguatinga - Centro de Ensino Ave Branca (com Ronal Salvador Ferraz)	1
Teatro Oficina Sesi	1
Auditório da TV Brasília	1


Correio Braziliense

1970	
Locais	Ocorrências
Martins Penna	26
Teatro de Arena - retorno depois de 10 anos (19/03/1970)	3
SESI Taguatinga	7
Auditório da Escola Parque - CASEB	3
Auditório CEMAB - Taguatinga	2
Escola Mensagem	1
Aliança Francesa	1
Escola Classe nº1 de Brazlândia	1

Correio Braziliense

1971	
Locais	Ocorrências
Teatro do Sesi - Taguatinga	4
Teatro CETEB	3
Teatro de Arena do Zoológico	2
Clube dos Previdenciários	2
Igreja Nossa Senhora das Dores	1
Auditório da Escola Normal	1

Correio Braziliense

1972	
Locais	Ocorrências
Martins Penna	24
Fundação Cultural do DF	3
Centro de Atividades Presidente Médice - SESC	2
Centro Social do SESC - w3 sul	1
Auditório do Colégio La Salle	1
Cine Teatro Cultura	1
Auditório da TV Brasília	1
Auditório do Setor de Difusão Cultural da FCDF	1
Centro de Desenvolvimento Social do Guará	1
Sala Glauce Rocha - Colégio Pré-Universitário	1

Jornal de Brasília

1973	
Locais	Ocorrências
Teatro Nacional	76
teatro galpão	57
Centro de Cultura (obras)	2
Funarte	1
Auditório da TV Brasília	1
Auditório dois candangos -UnB	1
Auditório do setor de difusão cultural	1
Setor de difusão, construção de teatro de arena	1

Jornal de Brasília

1974	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	18
Escola Parque	14
Auditório da TV Brasília	2
Teatro móvel ao lado do teatro nacional ou balão de Ensaio	2
Teatro nacional (obras)	2
Auditório do Centro de Ensino de 2º grau de planaltina	1
Auditório dois candangos -UnB	1
Casa Thomas Jefferson	1
Centro de Cultura (obras)	1
Cine teatro	1
Colégio Maria Auxiliadora	1
concha acústica de Brasília	1
Jardim de infância de 316 sul	1
Teatro alvorada	1

Correio Braziliense

1973	
Locais	Ocorrências
Martins Penna	28
Setor de Difusão Cultural do DF	4
Novo Teatro Alvorada	4
Auditório da Aliança Francesa	3
Escola Parque	2
Paróquia São José	1
Ginásio Brasília - Núcleo Bandeirante	1
Centro de Desenvolvimento Social do Guará	1

Correio Braziliense

1974	
Locais	Ocorrências
Martins Penna	21
Teatro da Escola Parque	11
Cine Teatro Nacional	3
Instituto Cultural de Brasília	2
Clube do Congresso	2
Praça da Fonte Luminosa	2
Teatro Alvorada	1
Auditório Dois Candangos	1
Iate Clube	1

Jornal de Brasília

1975	
Locais	Ocorrências
Teatro galpão	79
Sala Martins Penna	63
Escola Parque	18
Auditório da Aliança Francesa	8
Casa Thomas Jefferson	7
Auditório Brasília Palace Hotel	2
Centro de Cultura (obras)	2
Teatro Móvel( Brazlândia)	2
Teatro nacional (obras)	2
Auditório do rádio independência	1
concha acústica de Brasília	1
Teatro dulcina	1
Teatro Móvel(luziania)	1

Jornal de Brasília

1976	
Locais	Ocorrências
Teatro galpão	39
Sala Martins Penna	14
Escola Parque	12
Teatro nacional (obras)	10
Sesc Brasília	5
Teatro móvel ao lado do teatro nacional ou balão de Ensaio	5
Auditório da Aliança Francesa	4
Auditório da TV Brasília	3
Auditório da Escola de Música de Brasília- 602 sul	2
Centro de Cultura (obras)	2
Concha acústica (obras)	2
Construção de um teatro com mais de 600 lugares.	2
Feira coberta para teatro	2
Funarte	2
Sala villa lobos	2
Brazlândia (centro de ensino 1	1
Brazlândia(sem especificar o local	1
Casa Thomas Jefferson	1
Centro de Criatividade	1
Centro de Ensino Médio Asa	1
Branca de Taguatinga	1
Galpão da Cultura (sobradinho)	1
Teatro de arena em sobradinho (construçã'o)	1
Teatro dulcina	1

Correio Braziliense

1975	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	10
Teatro Galpão	5
Aliança Francesa	1
Auditório do Clube dos 200	1

Correio Braziliense

1976	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	41
Sala Martins Penna (Teatro Nacional fechado em agosto 1976)	36
Escola Parque	3
Cine Rex	2
Aliança Francesa	2
Jardim Zoológico	1
Auditório da Paróquia São José - Taguatinga	1
Teatro Chapadinha	1
Cine Teatro Nacional	1
Auditório da Rádio Independência	1

Jornal de Brasília

1977	
Locais	Ocorrências
Teatro galpão	50
Escola Parque	38
Sesc Brasília	13
Auditório da TV Brasília	10
Auditório da Aliança Francesa	7
Auditório dois candangos -UnB	5
Auditório da Escola de Música de Brasília- 602 sul	4
Teatro nacional (obras)	4
Centro de Criatividade	3
Centro de Cultura (obras)	3
Teatro galpãozinho	3
Obras centro de convenções (antigo centro cultural)	2
Teatro dulcina	2
Casa Thomas Jefferson	1
Centro Cênico	1
Cie o1 (qe 07 conjunto q guará 1	1
Concha acústica (obras)	1
Espaço cultural para 200 pessoas projetado por Niemeyer(obras)	1
Teatro UPIS	1

Correio Braziliense

1977	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	29
Teatro da Escola Parque	17
Auditório da TV Brasília	11
Auditório do SESC - 914 sul	3
Teatro Espírita de Brasília	2
Auditório da rede Tupi de Televisão - TV Brasília	1
Colégio Ave Branca	1
Auditório da UDF	1
Auditório da Escola Normal de Brasília	1
Cine Dois Candangos	1

Jornal de Brasília

1978	
Locais	Ocorrências
Escola Parque	84
Teatro galpão	25
Teatro galpãozinho	25
Sesc Brasília	19
Balão de ensaio na escola parque	16
Teatro nacional (obras)	16
Auditório da Aliança Francesa	14
Centro de Criatividade	13
Galpão da Cultura (sobradinho)	8
Casa Thomas Jefferson	7
Centro interescolar 1 do cruzeiro novo	7
Centro interescolar 1 em taguatinga	5
Clube da vizinhança	4
Auditório dois candangos -UnB	3
Escola EnsaioTeatro e Dança 502 n	3
Auditório Hospital Escola Sobradinho	2
Centro Educacional n 2 (QNM 14) ceilândia norte	2
Centro interescolar n 2	2
Colégio Leonardo da Vinci 704 sul	2
SECS Sem especificação	2
Teatro garagem	2
Teatro móvel ao lado do teatro nacional ou balão de Ensaio	2
Teatro UPIS	2
BOATE AQUARIS(?) 24 de agosto	1
Brazlândia (centro de ensino 1	1
Centro comunitário Universidade de Brasília (obras)	1
Centro de atividades sócio-recreativas padre primo eqnm 28-ceilândia norte	1
Centro de Cultura do centro-oeste (CEUB)	1
Centro de Ensino de 1 grau(Brazlândia)	1
Centro educacional 1 Sobradinho	1
Funarte	1
Sala Martins Penna	1
Sesc taguatinga	1
Teatro Chapadinha Brazlândia	1
Teatro dulcina	1
Universidade de Brasília (sem especificar o local)	1

Correio Braziliense

1978	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	49
Teatro da Escola Parque	37
Aliança Francesa	5
Auditório da UDF	2
Praça Pública de Sobradinho	2
Teatro João de Barro	2
Auditório da TV Brasília	1
Paróquio São Paulo Apóstolo do Guará I	1
Aquarius (Boate)	1

Jornal de Brasília

1979	
Locais	Ocorrências
Escola Parque	61
Sala Martins Penna	39
Sesc Brasília	35
Teatro galpão	33
Funarte	29
Teatro garagem	24
Teatro nacional (obras)	16
Teatro galpãozinho	12
Auditório da Aliança Francesa	11
Teatro Praça de Taguatinga	11
Avenida W3 sul quadra 913\713	8
Ceilandia (Sem especificar o local)	4
Colégio Elefante Branco	4
Cidade de tag	3
Sala villa lobos	3
Auditório de música UnB	2
Escola EnsaioTeatro e Dança 502 n	2
Escola Industrial de Taguatinga	2
Balão de ensaio na escola parque	1
Casa do Candango	1
Centro de Desenvolviimento social Brazlândia	1
Centro interescolar 1 do cruzeiro novo	1
Cultura Inglesa	1
Galeria dos Povos	1
Teatro dulcina	1

Correio Braziliense

1979	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão (fechado e reaberto em 1979)	35
Teatro da Escola Parque	17
Teatro Martins Penna (reabertura)	37
Teatro da Praça - Taguatinga	3
Aliança Francesa	2
Teatro Oficina do SESC	4
Sala Funarte	2
Teatro João de Barro - Sobradinho	3

Jornal de Brasília

1980	
Locais	Ocorrências
teatro galpão	134
teatro garagem	71
Teatro dulcina	69
Escola Parque	48
Teatro galpãozinho	13
Teatro nacional (obras)	4
Cultura Inglesa	4
Funarte	2
Galpão João de Barro Sobradinho	2
Praça do setor comercial sul	2
Escola Industrial de Taguatinga	1
Auditório Hospital Escola Sobradinho	1
Escola EnsaioTeatro e Dança 502 n	1
Taguatinga	1
Teatro UPIS	1
Auditório SENAC (702) suL	1
Complexo escolar centrão do guará	2
	1

Correio Braziliense

1980	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	152
Teatro da Escola Parque	55
Teatro Garagem do SESC	46
Teatro Galpãozinho	19
Teatro Dulcina de Moraes	17
Escola Parque 313/314 sul	11
Escola Classe 316 sul	9
Sala Funarte	8
Teatro do SESC Taguatinga	7
SESC 504 sul	7
Cine Brasília	6
Teatro da Praça - Taguatinga	6
Auditório da ASBAC	6
Tenda Xangô-Ayrá do Caboclo Ytajacy - Núcleo Bandeirante	5
Ginásio de Múltiplas Funções - Planaltina	3
Sala Martins Pena	3
Torre de TV	3
Teatro Oficina do SESC	2
Centro de Ensino nº 3 do Guará	2
Teatro da Fundação Brasileira de Teatro	2
Boate New Aquarius	2
Colégio Compacto do Gama	2
SESC - 913 sul	1
Centro Educacional nº1 de Taguatinga	1
Centro Interescolar nº2 - Taguatinga	1
CE-01 (antigo Colégio do Gama)	1
Associação Recreativa Unidos do Cruzeiro	1

Jornal de Brasília

1981	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	93
Sala Martins Penna	49
Teatro Dulcina	32
Escola Parque 507/8 sul	22
CE 01 (antigo colégio do gama) entrequadras 18/21 setor leste	18
Teatro Nacional	16
Sala Villa Lobos	15
Centro interescolar 1 do guará 1 q17	13
Teatro Garagem	9
Galpão João de Barro - Sobradinho	7
Complexo escolar b CE 02 (lotes 27-30) setor oeste gama	7
Teatro Nacional (obras)	5
Ginásio de Funções múltiplas em planaltina	5
Auditório da eit- área especial 11- setor central taguatinga	3
Cultura Inglesa	2
Escola Normal de Brasília	2
CIE 02 entrequadras 5.11 setor sul gama	2
Complexo escolar "a" CE 1 (entrequadras 18/21) setor leste - gama	2
CIE 01 (qe 07 conjunto q guará 1)	2
Funarte	1
Teatro Galpãozinho	1
Auditório Hospital Escola Sobradinho	1
Praça do DI - Taguatinga	1

Correio Braziliense

1981	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna (reabertura)	41
Teatro Dulcina	14
Teatro Galpãozinho	12
Ginásio de funções múltiplas de Planaltina	8
Teatro da Escola Parque	7
Teatro Galpão (Fechado em 1982)	6
Auditório da Funarte	6
Teatro Garagem	5
Complexo Escolar A - CE 01 - Setor Leste do Gama	5
Colégio do Gama	4
Sala Villa Lobos (reabertura)	3
Auditório da Cultura Inglesa	3
Sala Alberto Nepomuceno	3
Teatro SESC - 913 sul	2
Auditório do EIT - Taguatinga	2
Complexo Escolar B-CE 02 - Setor Oeste do Gama	1
Complexo Escolar B-CIE 02 - Setor Sul do Gama	1
Centro Interescolar 01 do Guará	1

Jornal de Brasília

1982	
Locais	Ocorrências
teatro galpão	105
Sala Martins Penna	74
Teatro dulcina	34
Escola Parque	23
CE 01(antigo colégio do gama)	
entrequadras 18/21 setor lesta	18
Teatro nacional	16
sala villa lobos	15
Centro interescolar 1 do guará 1 qi7	13
teatro garagem	9
Galpão João de Barro Sobradinho	7
Complexo escolar b CE 02 (lotes 27-30) setor oeste gama	7
Teatro nacional (obras)	5
Ginásio de Funções múltiplas em planaltina	5
Escola Industrial de Taguatinga	3
Auditório Hospital Escola Sobradinho	3
Teatro galpãozinho	2
Cultura Inglesa	2
Escola normal de Brasília	2
Cie 02 entrquadras 5.11 setor sul gama	2
Cie o1 (qe 07 conjunto q guará 1	2
Complexo escolar “a” CE 1 ( entrequedras 18/21 setor lestegama	2
Funarte	1
Praça do DI Taguatinga	1

Correio Braziliense

1982	
Locais	Ocorrências
Teatro da ABO	87
Teatro Dulcina	57
Teatro da Escola Parque	42
Sala Martins Penna	41
Teatro da Escola Industrial - Taguatinga	12
Auditório Dois Candangos	9
CDS de Taguatinga	4
SESC 913 sul	3
Cine Karin	1
Centro de Funções Múltiplas de Planaltina	1

Jornal de Brasília

1983	
Locais	Ocorrências
Espaço Le Corbusieur	24
EIT - Taguatinga	16
Parque da Cidade	13
Galpão João de Barro	9
Colégio do Gama	8
Ginásio de Funções Múltiplas - Planaltina	8
Museu Histórico e Artístico de Planaltina	8
CEBEM - Taguatinga norte	6
Centro de bem estar do menor	6
Centro Educacional 01 - Gama	5
Centro Educacional 03 - Gama	5
CIE 01 - Guará	5
Divertilândia - ParkShopping	5
Centro Educacional 02 - Gama	4
CIE 01 QE 07 - Guará I	4
Conjunto Nacional	4
Anfiteatro da feira dos Estados	3
Centro Educacional 01 - guará	3
Centro Educacional 07 - Ceilândia	3
Centro Educacional 07 - QNM 13 - Ceilândia Norte e às 16:30hs	3
Centro Educacional 01 -Brazlândia	2
Centro Educacional 02 - Ceilândia	2
Centro Educacional 04 - Ceilândia Norte	2
CET - EQNN 14 - Área Especial - Ceilândia Sul	2
Centro de Ensino 09 - Setor "O" norte	1
Centro de Ensino Ave Branca - Ceilândia	1
Centro Interescolar 01 - Taguatinga	1

Correio Braziliense

1983	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão (reaberto em 1983)	66
Teatro Garagem	33
Teatro Escola Parque	26
Teatro Dulcina	25
Teatro da ABO	19
EIT - Escola industrial de Taguatinga	14
Teatro de Arena do DETUR - Centro de Convenções	10
Sala Villa Lobos	10
Teatro do CAN (Colégio Asa Norte)	6
Teatro Alvorada - Colégio Alvorada (inauguração)	4
Anfiteatro12 da UNB	4
Sala Le Corbusieur - Embaixada da França	2
Auditório Dois Candangos	2
Colégio do Gama	2
Centro Bernardo Sayão - Setor M norte de Taguatinga	2
Sala Saltimbancos - Departamento de desenho UNB	1

Jornal de Brasília

1984	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	155
Teatro da ABO	150
Sala Martins Penna	148
Teatro da Escola Parque	96
Teatro da Praça	91
Sala Villa Lobos	42
Teatro Rola Pedra	34
Teatro Dulcina	21
Teatro do Gama	15
Sala Le Corbusier	10
salão comunitário do Núcleo Bandeirante	6
Teatro da EIT	5
Teatro de Arena do Zoológico	4
Centro Cultural de Ceilândia	3
Centro Educacional 2 do Gama	3
Escola de Música de Brasília	3
Teatro Galpãozinho	3
QE 34 - GUARÁ	2
Núcleo de custódia de Brasília	1

Correio Braziliense

1984	
Locais	Ocorrências
Teatro Galpão	28
Teatro da ABO	23
Sala Martins Penna	16
Sala Villa Lobos	8
Venâncio 2000	6
Teatro Nacional	5
Teatro Rolla Pedra etc e tal - Taguatinga	4
Teatro da Praça - Taguatinga (reabertura)	4
Núcleo de Custódia de Brasília	1
Sindicato dos Bancários	1
Arena do Zoológico de Brasília	1
CNEC - Ceilândia	1
Escola Vivendo e Aprendendo	1
Paróquia do Divino - Guará	1
Teatro Galpãozinho	1
Auditório do Gama	1
Teatro da Escola Parque	1
Salão Comunitário do Núcleo Bandeirante	1
Igreja Presbiteriana de Brasília	1

Jornal de Brasília

1985	
Locais	Ocorrências
sala Martins Penna	226
Teatro de Arena Aluisio Batata	220
Teatro da Escola Parque	195
Teatro Galpão	132
Teatro da Praça	95
Teatro de Sobradinho	67
Teatro da ABO	57
Teatro Dulcina	27
Teatro Galpãozinho	18
Teatro da Administração de Planaltina	16
Sala Villa Lobos	15
Teatro do SESC	14
Teatro Garagem	12
Teatro no Núcleo Bandeirante	8
Boate New Aquarius	7
Escola Brincando e Aprendendo	7
Teatro Rola Pedra	6
Teatro Alvorada	4
sala de desenho do instituto de tecnologia da UnB	3
Siri Bar	3
Sala Le Corbusier	1

Correio Braziliense

1985	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	68
Teatro Galpão	44
Sala Villa Lobos	41
Teatro da Escola Parque	37
Teatro da Praça - Taguatinga	28
Teatro Dulcina	15
Teatro de Arena Aluisio Batata - Instituto Nacional de artes cênicas (reabertura)	14
Teatro da ABO	9
CEF - Caixa Econômica Federal	8
Teatro Garagem (reabertura)	6
Teatro Galpãozinho	4
Teatro Rolla Pedra e Tal (possibilidade de fechamento)	3
Aliança Francesa	2
Centro de Ensino nº 1 - Núcleo Bandeirantes	1

Jornal de Brasília

1986	
Locais	Ocorrências
Teatro da Escola Parque	224
Sala Martins Penna	160
Teatro da Praça	139
Teatro Aloísio Magalhães	129
Teatro de Arena Aloísio Batata	119
Teatro Galpão	84
sala Alberto Nepomuceno	84
Teatro de Sobradinho	74
Teatro Garagem	46
Teatro de Taguatinga	37
Teatro Dulcina	32
teatro da Caixa Econômica Federal	26
Sala Villa Lobos	20
Restaurante da Torre	13
Teatro Galpãozinho	9
Centro de Estudos Artísticos professor Josué Meireles	9
Teatro da ABO	7
auditório da Caixa Econômica Federal	5
Circus Show	4
Papuda	4
CIE 01 no Guará 1	3
sala Saltimbancos do departamento de desenho da UnB	3
Restaurante Bom Demais	3
Bar Cafofo	1
Centro Educacional CAN	1

Correio Braziliense

1986	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	18
Teatro Aluísio Batata	12
Teatro da Escola Parque	12
Teatro Galpão	9
Sala Villa Lobos	9
Auditório da CEF	5
Teatro da Praça	4
Teatro Garagem (reabertura)	4
Sala Alberto Nepomuceno	4
CE 07 - Ceilândia	3
Papuda	3
Teatro Dulcina	3
Centro Educacional nº3 - Ceilândia	2
Teatro de Sobradinho	2
Restaurante da Torre de TV	2
Auditório do edifício sede da ECT	2
CG-01 - Gama	1
Centro de Estudos Artísticos Josué Fernandes	1

Jornal de Brasília

1987	
Locais	Ocorrências
Teatro Garagem	147
Teatro da Escola Parque	137
Teatro Aloísio Magalhães	126
Sala Martins Penna	125
Teatro de Arena Aloísio Batata	121
Teatro Nacional	112
Teatro Dulcina	64
Centro de Convenções	39
Centro Cultural da Caixa Econômica Federal	32
Gran Circo Lar	32
Teatro da Praça	29
Parque da Cidade	18
Teatro de Taguatinga	16
Galpão Cultural	13
Igreja de Deus, no Núcleo Bandeirante.	9
auditório Dois Candangos	8
Centro Educacional nº7 da Ceilândia	6
Sala Villa Lobos	5
Teatro de Sobradinho	4
Teatro do Colégio do Gama	4
auditório da Escola de Música de Brasília	2
auditório da Administração regional de Taguatinga	2
Casa do Cantador	1
sala Saltimbancos	1
Parquinho Yolanda	1

Correio Braziliense

1987	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	46
Teatro Aluísio Magalhães	37
Teatro Aloísio Batata	19
Teatro Garagem	15
Teatro da Escola Parque	13
Teatro Dulcina	12
Conjunto Cultural da Caixa	8
Teatro da Praça	6
Faculdade de Artes de Brasília	4
Parque da Cidade	4
Teatro Villa Lobos	3
Gran Circo Lar	3
Teatro de Sobradinho	3
Administração Regional de Planaltina	2
Sala de Coro do Teatro Nacional	2
Casa do Cantador - Ceilândia	2
Auditório da Administração Regional de Taguatinga	2
Teatro Galpãozinho	1
Praça do Bicalho	1
Feira da Praça do Relógio	1
Feira Permanente da L norte - Taguatinga	1
Feira da Peroba - Setor P	1
Escola da Zona Rural do Gama	1
Plataforma Superior da Rodoviária	1
Teatro do Colégio do Gama	1
Clube Unidade de Vizinhaça nº1	1
Complexo Escolar nº2 de Sobradinho (sala reaberta)	1
Galpão Cultural do Gama	1
Teatro de Arena da praça São Sebastião	1

Jornal de Brasília

1988	
Locais	Ocorrências
Teatro da Praça	127
Teatro Aloísio Magalhães	123
Teatro da Escola Parque	110
Sala Martins Penna	102
Teatro Aloísio Batata	95
Teatro Garagem	75
Teatro Dulcina	67
Conjunto Cultural da CEF	62
Auditório da Caixa Econômica Federal	41
Teatro de Sobradinho	35
Sala Alberto Nepomuceno	31
Teatro da CEF	31
auditório da Cultura Inglesa	23
Cresça (903 sul)	19
Espaço Cultural Kuxixos	15
auditório da Colméia no Gama	7
auditório CE 01 do Guará 1	7
sala Saltimbancos - UNB	5
grupo Arte e Ofício	5
auditório Comédia, Gama	5
Feira da Ceilândia	4
auditório do Centro Educacional 2 do Gama	3
Sala Villa Lobos	2
Centro Educacional 11 do Gama	2
biblioteca do INL	2
Teatro Galpão	1
Igreja Presbiteriana	1

Correio Braziliense

1988	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	23
Teatro Garagem	19
Teatro Dulcina	18
Teatro Aloísio Batata	12
Sala Aloísio Magalhães	11
Teatro da Praça	10
Teatro de Sobradinho	5
Teatro da Escola Parque	3
SESC 913 sul	3
Centro Cultural da Caixa	1
Auditório do CIE - Guará I	1
Casa do Ceará	1
Auditório da Igreja Presbiteriana de Brasília	1
Sala de Ballet do Teatro Nacional	1
Gran Circo Lar	1

Jornal de Brasília

1989	
Locais	Ocorrências
Conjunto Cultural da CEF	175
Sala Alberto Nepomuceno	147
Teatro Garagem	143
New Aquarius Videodisco bar	139
Teatro Escola Parque	131
Oficina do Perdiz	122
Sala Martins Penna	90
Teatro Aluisio Magalhães	90
Teatro Aloísio Batata	84
Parkshopping	42
Teatro Dulcina	39
Teatro de Sobradinho	28
Conjunto Nacional	28
Teatro da Praça de Taguatinga	26
Teatro de arena da escola Parque 303 norte	20
Teatro da Cultura Hispânica sala de espetáculos do Memorial JK	15
Teatro da Cultura Inglesa	11
GranCirco Lar	9
Praça do Relógio	9
Sala Villa Lobos	6
Madame Butterfly	4
Centro de Tradições Populares	3
Teatro Galpão	2
Centro de Tradições Populares de Sobradinho	2
auditório da administração de Planaltina	2
Casa de Cultura do guará	2
Centro Educacional 06, na QNL 01	2
auditório da Aliança Francesa	2
Teatro Galpãozinho	1
Teatro Yara Amaral	1
O Singular Scoth Bar	1

Correio Braziliense

1989	
Locais	Ocorrências
Teatro Aloísio Magalhães	20
Teatro Garagem	20
Sala Villa Lobos	20
Teatro Oficina do Perdiz (primeira ocorrência)	16
Sala Alberto Nepomuceno	15
Centro Cultural da Caixa	15
SESC - 913 sul	13
Sala Martins Penna	12
Teatro Aloísio Batata	8
Teatro da Cultura Inglesa	8
Teatro Dulcina	6
Auditório do Colégio Militar	3
Praça 21 de Abril - 708 sul	3
Teatro de Sobradinho	2
Teatro da Escola Parque	2
Casa de Espetáculos Madame Butterfly	2
Praça dos Namorados - SCS	2
Centro Educacional nº5 de Taguatinga	2
Gran Circo Lar	2
Conjunto Nacional	1
Auditório da Unidade Cívica Cultural do Núcleo Bandeirante	1
Teatro da Praça	1
Teatro de Arena do Zoológico	1
Auditório da Aliança Francesa	1

Jornal de Brasília

1990	
Locais	Ocorrências
Teatro Garagem	163
Teatro Dulcina	122
Teatro da Escola Parque	69
Sala Alberto Nepomuceno	67
casa de Cultura do Guará	41
porão do Bar Cafofiffo (cafofo)	40
Teatro da Caixa Econômica Federal	36
Sala Martins Penna	34
singular Scotch Bar	25
Sala Villa Lobos	24
Teatro da Associação Médica de Brasília	19
cine-teatro Yara Amaral	10
Parque da Cidade	10
lanchonetes Giraffa's	8
Bar Academia	7
Gate's Pub	7
auditório do Colégio do Gama	6
Hotel Nacional	4
Praça dos Três Poderes	4
prédio do Instituto Central de Ciências do ICC - unb	3
Caderno 2 da 203 Norte	2

Correio Braziliense

1990	
Locais	Ocorrências
Teatro da Caixa Econômica Federal	12
Porão do Bar do Cafofo	12
Teatro da Escola Parque	28
Teatro Dulcina	55
Teatro Garagem	34
Sala Villa Lobos	25
Auditório da Federação de Comércio de Brasília	1
Sala Alberto Nepomuceno	27
Sala Martins Penna	39
anfiteatro 09 da Unb	2
Gates Pub	1
Casa de Cultura do Guará	2
Auditório da Associação Médica de Brasília	3
Teatro da Praça - Taguatinga	2
Teatro Iara - Taguatinga	6
Praça dos Três Poderes	3
Auditório do Colégio do Gama	2

Jornal de Brasília

	1991
Locais	Ocorrências
Teatro Garagem	380
Sala Martins Penna	299
Teatro da Cultura Hispânica	255
Teatro Dulcina	237
Teatro da Escola Parque	157
Teatro de bolso Conchita de Moraes	150
Sala Conchita de Moraes	150
Teatro da Caixa Econômica Federal	117
Oficina Perdiz	117
Sala Alberto Nepomuceno	101
Casa do Teatro Amador	71
Casa do Teatro Amador	71
Teatro Yara Amaral	42
Teatro Le Coubusier	32
Setor Bancário Sul	30
Bar Caderno 2	21
Praça do Relógio	19
Sala Villa Lobos	15
Centro Educacional do Cruzeiro	13
Centro Educacional do Núcleo Bandeirante	13
embaixada da França	12
Centro Educacional No 01 (Planaltina)	9
SENAC Ceilândia	8
Núcleo da Custódia (Papuda)	8
auditório do Grêmio Espírita Atualpa Barbosa Lima (L2 sul/610)	8
Casa de Cultura da Samambaia	8
Espaço Cultural Mapa'ti	7
Feira Livre do Gama	7
Feira Livre da Ceilândia	7
Bar Academia (308 Norte)	5
Praça Central da QI 06 - Guará	4
Auditório da Casa Thomas Jefferson	4
Escola Classe 24 (Guarerocha)	4

Correio Braziliense

	1991
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	46
Teatro Dulcina (reabertura após reforma)	38
Teatro Garagem	35
Cultura Hispânica	31
Sala Alberto Nepomuceno	15
Teatro da Escola Parque	13
Sala Conchita de Moraes	12
Oficina do Perdiz	9
Café-Teatro do Teatro Nacional (reinauguração)	6
Conjunto Cultural da CEF	5
Sala Le Corbusier - Embaixada da França	5
Teatro de Sobradinho	4
Praça Central da QI 09 - Guará I	3
Grêmio Espírita Atualpa	3
ASEF - Setor de Clubes	1
Praça Central do SCS	1
Teatro Mapati	1
Praça do Relógio	1

Escola Classe 45 (P-Sul)	4
Escola Classe nº 6 (Cruzeiro Novo)	4
Cenec (Ceilândia Norte)	4
Park Shopping	3
Bar Bem Verá	3
Universidade de Brasília	3
Jardim Zoológico	3
acampamento da Telebrasilía	2
Praça Central da QE 32 do Guará II	1
praça Central da QE 17 do Guará II	1
Embaixada de Portugal	1
Centro de Recepção e Triagem (próximo ao Sesi Taguatinga)	1
Auditório da Administração Regional de Planaltina	1
Gram-Circo-Lar (Gran Circo Lar)	1

Jornal de Brasília

1992	
Locais	Ocorrências
Sala Conchita de Moraes	276
Teatro da Casa do Candango	243
teatro Dulcina	237
Teatro Garagem	217
sala Alberto Nepomuceno	186
Sala Martins Penna	184
Conjunto da Caixa Econômica Federal	152
Oficina Perdiz	127
teatro da Escola Parque	113
Teatro da Cultura Hispânica	70
Sala Villa Lobos	56
Casa do Teatro Amador	54
Teatro Dom Bosco	48
Embaixada da França	39
Teatro Mapati	34
Cine Teatro Sesi	21
Teatro da Praça	20
Praça dos artistas	16
Clube Teatro da Escola Francesa	15
SESI Taguatinga	12
Salão da Torre de TV	12
Anfiteatro 9 da UNB	11
Colégio do Gama	8
Sala Saltimbancos	8
Centro de Ensino Educacional 3 de Ceilândia Sul	5
Centro de Ensino Educacional 3 de Ceilândia Sul	5
Gran Circo Lar	4
Celeiro das Antas	3
CASEB	3
Ced 02	3
Praça da Igreja de Olhos D'água	2
Teatro dos Bancários	2
Auditório Setor Sul - Gama	1

Correio Braziliense

1992	
Locais	Ocorrências
Teatro da Casa do Candango (novo espaço de apresentação)	41
Teatro Dulcina	39
Teatro Garagem	39
Sala Conchita de Moraes	33
Sala Martins Penna	23
Sala Alberto Nepomuceno	17
Oficina Perdiz	9
Auditório do Conjunto Cultural da Caixa	9
Cine-Teatro do Sesi - Taguatinga	9
Teatro da Caixa	8
Teatro da Escola Parque	8
Casa do Teatro Amador	6
Teatro Dom Bosco	4
Cultura Hispânica	3
Anfiteatro do Jardim Botânico	3
Teatro do Gama	3
Sala Le Corbusier - Embaixada da França	2
Estacionamento da Administração do Guará	2
Teatro Mapati	1
Auditório do Colégio do Gama	1
Casa Thomas Jefferson	1
Auditório do Centro Educacional nº2 do Gama	1

Jornal de Brasília

1993	
Locais	Ocorrências
Teatro da Casa do Candango (603 Sul)	551
Sala Conchita de Moraes	371
Teatro Dulcina	322
Teatro da Escola Parque	298
Sala Martins Penna	215
Sala Alberto Nepomuceno	208
Conjunto Cultural Caixa	157
Celeiro das Antas	156
Teatro Garagem	153
Teatro Mapati	140
Sala Villa Lobos	115
Casa do Teatro Amador	92
Teatro Dom Bosco	90
ASBAC (Setor de Clubes Esportivos Sul, trecho 2, conjunto 3)	72
Teatro de Arena da Escola Parque (304 Norte)	69
Oficina Perdiz	66
Sala Le Corbusier	33
Praça das Gaivotas do Conjunto Nacional	28
Espaço G51 (705 Sul)	21
Cine-Teatro do Sesi de Taguatinga	20
Chez Michou fica - 207 Norte	19
Restaurante e Choparia Lua Luar (308 Norte)	13
Sala Multimídia do Espaço Cultural da 508 Sul	12
Porão das Letras (SCLN 311)	10
Casa Thomas Jefferson	10
Galeria Athos Bulcão	9
Torre de Televisão	5
Parque da Cidade	5
Centro de Ensino nº2 do Gama	5
Gran Circo Lar	3
Eixão Cultural	3
Teatro Galpãozinho	2
auditório da administração regional de Planaltina	2
Companhia Ato e Desato	2
Espaço Cultural do Lago Norte	2
grupo Aedo	2
Gate's Pub (403 Sul)	2
Cult Bar Sociedade Alternativa (Q. 12, Loja 16, Setor Central do Gama)	2
Teatro Sobradinho	1

Correio Braziliense

1993	
Locais	Ocorrências
Teatro Dulcina	67
Sala Martins Penna	47
Casa do Candango	47
Teatro da Escola Parque	44
Sala Conchita de Moraes	35
Teatro Garagem	30
Sala Alberto Nepomuceno	26
Celeiro das Antas	17
Casa do Teatro Amador	17
Teatro do Conjunto Cultural da Caixa	8
ASBAC	7
Teatro Oficina Perdiz	6
Cine-Teatro SESI	6
Sala Le Corbusier	6
Teatro Dom Bosco	5
Torre de TV	5
Teatro de Arena da Escola Parque 304 norte	5
MPB Bar - Guarά	4
Conjunto Nacional	3
Centro Eucacional nº02 do Gama	3
Woodstock Cult (207 norte)	3
Teatro Mapati	3
Estacionamento da Administração do Guarά	2
Cine teatro de Taguatinga	2
Livraria Porão das Letras	2
Administração Regional de Samambaia	2
Quadra esportiva da Vargem Bonita	2
Salão Comunitário de Brazlândia	2
Escola Classe Vila Planalto	2
Auditório do Colégio do Núcleo Bandeirante	2
Espaço Cultural Dinâmico	2
Feira do Guarά	2
Cine Ritz	1
Auditório do Centro Educacional nº1 de Brazlândia	1
Centro de Ensino nº1 do Cruzeiro	1
Auditório do CED - Gama	1
Feira da Ceilândia	1
Caic Helena Reis	1
Instituto de Cultura Hispânica	1

sala Funarte	1		
Teatro Rolla Pedra	1	Ginásio do Cruzeiro Velho	1
Centro de Ensino nº1 do Cruzeiro Velho	1	Caic Alberto Sabin - Santa Maria	1
Woodstock Cult Bar (CLN 207)	1	Escola Classe São Sebastião	1
Anfiteatro 9 da UnB	1	Centro de Ensino nº3 - Ceilândia Sul	1
teatro do Espaço Cultural da 508 Sul	1	Auditório da Casa Thomas Jefferson	1

Jornal de Brasília

1994	
Locais	Ocorrências
Teatro da Casa do Candando	220
Teatro Mapati	213
Teatro Garagem	141
Teatro Dulcina	139
Sala Martins Penna	124
Sala Conchita de Moraes	81
Sala Alberto Nepomuceno	80
Chez Michou Creperie	65
Casa do Teatro Amador	63
Cine Teatro do Sesi	63
espaço Cultural 508 sul	59
Sala Villa Lobos	42
Teatro da Praça	41
Conjunto Cultural da Caixa	41
Choperia Chez Michori do Gilberto Salomão	34
Cultural G51 (705 sul)	34
Oficina do Perdiz	33
Praça da QE 17 Guará II	32
Embaixada da França	14
Teatro da Cultura Hispânica	10
Sala Le Corbusier	8
Espaço Cultural Telebrás	8
Colégio CIE Guará	7
Praça dos Três Poderes	6
Teatrinho de Bolso 508 Sul	5
Administração Regional de Planaltina	4
Nova Praça do Pistão - Taguatinga	4

Correio Braziliense

1994	
Locais	Ocorrências
Teatro Mapati	33
Teatro Dulcina	28
Teatro da Casa do Candango	28
Teatro do SESI - Taguatinga	19
Sala Martins Penna	18
Espaço Cultural 508 sul	18
Casa do Teatro Amador	16
Sala Alberto Nepomuceno	13
Teatro Garagem	13
Oficina do Perdiz	9
Sala Conchita de Moraes	9
Cultura Hispânica	6
Instituto de Artes da UNB	5
Sala Villa Lobos	4
Valparaiso Shopping	4
Chez Michou - 207 norte	3
Sala Le Corbusier	3
Auditório do Palácio do Buriti	2
CG 01 - Gama	2
Teatro de Sobradinho	2
Praça dos Três Poderes	2
Carpe Diem	2
Cine-Teatro SESI - Taguatinga	1
Miriquiná Bar - Taguatinga	1
Auditório da Casa Thomas Jefferson	1
Feira do Guará	1
Auditório da Faculdade Católica	1
Pontão do Lago	1
Administração Regional do Núcleo Bandeirante	1
Espaço Cultural Telebrás	1

Jornal de Brasília

1995	
Locais	Ocorrências
Teatro Casa do Candango (603 sul)	446
Teatro Mapati	383
Teatro Dulcina	240
Casa do Teatro Amador	186
Teatro Garagem	184
Sala Martins Penna	182
Sala Conchita de Moraes	119
Oficina do Perdiz	118
Centro Cultural da Caixa	106
Espaço Cultural da 508 Sul	84
Cine Teatro SESI	81
Sala Alberto Nepomuceno	37
Sala Villa Lobos	36
Espaço G-51	26
Salinha Funarte	26
Teatro Galpão	21
Quadra de Esportes da 203 Norte	9
Sala Funarte	8
SQS 114 e SQS 415	7
SNQ 105 e SNQ 316	4
SNQ 309 e SNQ 402	4
SNQ 103 e SNQ 405	4
Edifício Sede do Minc	4
Teatro de Bolso Galpãozinho	4
Escola Classe nº 5 de Brazlândia	3
creperia Chez Michou	3
Ministério da Vida, em Taguatinga	3
Espaço Lazer 109 sul	3
Centro Educacional 2 (SQS 107)	2
Alameda Club	2
SNQ 210 e SNQ 106	2
SQS 409 e SQS 413	2
Teatro da Escola Parque	1
quadra de esportes da 303 norte	1
Casa Thomas Jefferson	1
Centro de Ensino Especial (Setor Leste Gama)	1
ICC - Universidade de Brasília/UnB	1
Ginásio Sereginho	1

Correio Braziliense

1995	
Locais	Ocorrências
Teatro Mapati	32
Casa do Teatro Amador	30
Teatro da Casa do Candango	29
Teatro Dulcina	28
Cine-Teatro SESI - Taguatinga	24
Teatro Garagem	12
Sala Conchita de Moraes	8
Oficina do Perdiz	8
Teatro do SESC	7
Teatro da Caixa	6
Conjunto Cultural da Caixa	4
Teatro Galpão (reabertura)	4
Sala Villa Lobos	3
Auditório da Administração do Guará	3
Sala Alberto Nepomuceno	3
Escola Classe 05 de Brazlândia	2
Teatro Dom Bosco	2
Salina Funarte - Ministério da Cultura	2
Teatro da Universidade Católica	2
Espaço Cultural Telebrás	2
Santuário Dom Bosco	2
Quadra de Esportes da 303 norte	1
CAIC de Planaltina	1
Colégio Projeção (Asa Norte)	1
Quadra de esportes da 310 sul	1
ASBAC	1
Memorial dos Povos Indígenas	1
Teatro Avatar - Gama (primeiro do Gama)	1
Centro de Ensino Especial do Gama	1
Centro de Ensino da 912 sul	1
Casa da Cultura de Planaltina	1
AABB	1
Ginásio do Clube Social da Unidade Vizinhança	1
Sala Funarte	1
Cuca's Restaurante - Taguatinga	1
Praça Central da Ceilândia	1

Jornal de Brasília

1996	
Locais	Ocorrências
Chez Michou (Gilberto Salomão)	223
Teatro Mapa'ti	182
Teatro Dulcina	182
Teatro Garagem do SESC	155
Casa do Candango (604 Sul)	143
Casa do Teatro Amador (SDC - do lado da Torre de TV)	132
Sala Conchita de Moraes	113
sala Alberto Nepomuceno	105
Boate Zoom - Gilberto Salomão	79
Teatro da Caixa	77
teatro Dom Bosco	60
teatro Galpãozinho (508 sul)	58
SESC 913 sul	48
Oficina do Perdiz	47
Teatro de Bolso Golpãozinho	43
Espaço G-51 (705 Sul, Bl. G, Cs. 51 - W3)	41
teatro de Sobradinho	39
Teatro da Praça de Taguatinga	34
Cine Teatro do SESI em Taguatinga	33
Sala Villa Lobos	27
Salinha Funarte- Térreo do Ministério da Cultura	24
Sala Martins Penna	24
Espaço Cultural do SDS (Antigo anexo do FBT, em frente ao Dulcina)	21
Praça do Laço em Brazlândia	15
Auditório do Colégio Militar	15
Memorial dos Povos Indígenas	12
Teatro dos Bancários (514/515 Sul)	11
SQN 205	10
SQN 303	10
Feira Permanente do Paranoá	10
Casa de Cultura de Planaltina	6
Memorial Chico Mendes (Parque da Cidade)	6
teatro de arena do Guará	5
SQN 114	4

Correio Braziliense

1996	
Locais	Ocorrências
Teatro Dulcina	44
Casa do Teatro Amador	33
Sala Martins Penna	29
Teatro Mapati (reabertura)	28
Chez Michou	20
Zoom - Gilberto Salomão	20
Teatro Garagem	17
Teatro da Casa do Candango	14
Sala Conchita de Moraes	13
Sala Alberto Nepomuceno	12
Teatro da Caixa Econômica Federal	10
Teatro de Bolso do Gama	9
Teatro Dom Bosco	9
Teatro da Praça - Taguatinga	9
Teatro de Bolso Galpãozinho - Gama	9
Salinha Funarte	8
Espaço Cultural 508 sul	7
Teatro dos Bancários	6
Casa de Cultura	6
Casa de Cultura de Planaltina	6
Teatro de Sobradinho	5
Oficina Perdiz	4
Praça 21 de Abril - EQS 707/8 sul	4
Teatro do SESI - Taguatinga	4
Auditório do Centro Educacional nº2 - Gama	4
Torre de TV	2
Praça do Relógio	2
Praça Padre Roque - Núcleo Bandeirante	2
Memorial dos Povos Indígenas	2
Banana Café - Guará	2
Teatro da Escola Parque - 201 norte	2
Parque da Cidade	2
Valparaiso Shopping	2
Salão Comunitário de Brazlândia	1

SQN 208	4
Teatro da Casa da Cultura (Planaltina)	4
Feibox - Taguatinga	4
Espaço Centro	3
SQS 109	3
administração do Recanto das Emas	3
SQS 416	1
Teatro de Arena do Zoológico	1

Sede da Ação Social Cristã Pró-gente - Ceilândia	1
Teatro Yara Amaral - SESI Taguatinga	1
Bosque da quadra 10 do Cruzeiro	1
Teatro da Administração do Guará	1
Igreja Universal	1

Jornal de Brasília

1997	
Locais	Ocorrências
Teatro Mapa'ti (707 Norte, Bloco K, cs 13)	118
Espaço G-51 (705 Sul, Bloco G, casa 51)	105
Teatro Garagem do SESC (913Sul)	73
Teatro da Praça (Taguatinga)	64
Teatro dos Bancários. EQS 314/315	64
Espaço Cultural 508 Sul	34
Teatro da Caixa (SBS)	31
Teatro Oficina Perdiz (708/709 Norte)	22
Teatro Dom Bosco	18
Sala Alberto Nepomuceno	17
Sala Martins Penna	15
Teatro Dulcina	15
Teatro Galpão (Espaço Cultural 508 Sul)	13
Restaurante Ilha de Luz (Setor de Mansões do Park Way - Via N. Bandeirante/guará) Qd 01 Cj. 03 Lote 1	12
Grupo Cênico da Universidade Católica de Brasília	8
Auditório I Campus Taguatinga - UCB	8
casa do Teatro Amador (atrás da Torre de TV)	7
Espaço 716, na Asa Norte	7
QI 6, Praça Central do Guará I	6
Chez Michou (207 Norte)	5
Teatro do Gama	5
QE 38, Guará II	4
Salão Comunitário do Núcleo Bandeirante	4
grupo Corpos Informáticos	3
Feira do Paranoá	3
Teatro Galpão do Gama	2
Teatro de Bolso do Galpãozinho	1

Correio Braziliense

1997	
Locais	Ocorrências
Teatro dos Bancários	21
Teatro da Praça	17
Teatro Garagem	15
Espaço Cultural da 508 sul	14
Teatro Mapati	12
Teatro do Conjunto Cultural da Caixa	12
Sala Martins Penna	12
Chez Michou	12
Teatro Cenário - Gilberto Salomão	11
Teatro Cenário	11
Casa do Teatro Amador	10
Teatro Dulcina	9
Teatro Dom Bosco	8
Escola de Teatro Dom Bosco	8
Teatro do Gama	7
Teatro de Sobradinho	7
Teatro Galpão	5
Sala Alberto Nepomuceno	5
Teatro Oficina Perdiz	4
Espaço Cultural G-51	4
Teatro do Clube do Exército	3
Teatro Galpãozinho (508 sul)	3
Feira Livre de Brazlândia	2
Casa da Cultura de Planaltina	2
Auditório da UCB	2
Sala Saltimbancos Unb	2
Feira de Samambaia	1
Antigamente - QL 6 do Lago Sul	1
DCE Bar	1
Teatro de Arena do Zoo	1
Teatro da Caixacom	1
Salão Comunitário da Candangolândia	1
Feira Livre do Paranoá	1
CIE 1 - Guará	1
EC 3 - Guará	1
Arco da Cultura - Feira do Guará	1
Woodstock Cult (207 norte)	1
Auditório da Administração Regional de Planaltina	1
Salão Comunitário do Núcleo Bandeirante	1
Biblioteca Pública de Brasília - 313 sul	1
Ginásio de Sobradinho	1
Teatro da Escola Americana	1
CED - Gama	1
Nilson Nelson	1

Jornal de Brasília

1998	
Locais	Ocorrências
Teatro Mapati	311
Teatro Dulcina	182
Teatro Nacional	114
Teatro SESC Garagem	111
Teatro Cenário	82
teatro dos Bancários	75
Casa do Teatro Amador	73
sala Martins Penna	69
Teatro da Praça	60
Chez Michou (207 norte)	52
Pátio Brasil	51
Teatro Oficina do Perdiz	42
espaço 716	39
Teatro da Caixa	34
Espaço Cultural da 508 sul	25
Sala Alberto Nepomuceno	22
Piramundo - Casa de criação Teatral	22
teatro SESI	19
teatro Galpãozinho	19
Galeria Athos Bulcão	17
Teatro de Sobradinho	14
teatro Goldoni na Casa D'Italia	10
feira do Guará	7
Feira Centro Urbano do Recanto das Emas	7
Feira Central de Santa Maria	7
Centro de Tradições Populares - Planaltina	7
Teatro Galpãozinho do Gama	7
Ginásio de Funções Múltiplas de Planaltina	7
Feira Permanente do Arco da Cultura no Guará	7
Feira Permanente do Paranoá	6
Escola Classe do Varjão	6
Cine Teatro SESI	6
Sala Villa Lobos	5
rodoviária do Gama	5
Teatro Pedro Calmon (SMU)	5
Teatro Dom Bosco (W3 sul, 702)	3
Praça das Gaivotas - Conjunto Nacional	3

Correio Braziliense

1998	
Locais	Ocorrências
Teatro Dulcina	28
Teatro Mapati	18
Sala Martins Penna	17
Teatro Cenário	16
Casa do Teatro Amador	12
Teatro da Praça	12
Teatro dos Bancários	10
Espaço Cultural 508 sul	5
Teatro do Gama	5
Sala Conchita de Moraes	4
Chez Michou	4
Oficina Teatro Perdiz	4
Teatro Galpãozinho - Gama	3
Casa de Criação Teatral	3
Feira do Paranoá	2
Teatro do SESI	2
Sala Villa Lobos	1
Centro Cultural Usina	1
Feira do Guará	1
Rodoviária do Gama	1
Mercado Central - Núcleo Bandeirante	1
Salão Comunitário - Candangolândia	1
Feira Permanente - Paranoá	1
Centro Urbano - Recanto das Emas	1
Praça Salviano Monteiro - Planaltina	1
Ginásio de Múltiplas Funções - Planaltina	1
Fundação Ladainha - Ceilândia	1
Centro de Tradições Populares - Sobradinho	1
Centro Educacional nº 01 do Cruzeiro	1
Anfiteatro 09 da UNB	1
Casa de Cultura de Planaltina	1
Salão comunitário do núcleo rural Casa Grande - Gama	1
Salão do Grêmio Espírita Atualpa Barbosa Lima	1
Casa da Memória - Cruzeiro	1
Teatro de Arena da Escola Parque (303/4)	1

auditório I da faculdade de tecnologia do UCB	3
Centro de Tradições Populares de Sobradinho	2
espaço Cultural Valentin (Cruzeiro Velho)	2
Gran Circo Lar	1
Pistão Sul Circo Show	1
anfiteatro 9 da UnB	1

Jornal de Brasília

1999	
Locais	Ocorrências
Teatro Mapati (707 Norte, Bloco K, casa 13)	176
Teatro Goldoni (casa D'Itália - EQS. 208/209 - Eixinho)	114
Teatro da Caixa (SBS Q. 04 Lote 3/4)	70
Sala Martins Penna	66
Teatro da Escola Parque (507/508 sul)	66
Chez Michou (Gilberto Salomão)	47
Teatro dulcina	37
Teatro Garagem	30
espaço cultural da 508 sul	24
Torre de TV	23
teatro Galpão	19
teatro do Sindicato dos Bancários	18
sala Villa Lobos	16
Conjunto Nacional	15
praça dos três poderes	15
sala Alberto Nepomuceno	12
escola Arké (Sesc 504 Sul)	9
Sala Marco Antônio Guimarães (508 Sul)	9
teatro de Sobradinho	7
Cine Teatro do Sesi	7
auditório do Sesc da 504 Sul	6
teatro da Praça	4
Casa do Teatro Amador (atrás da Torre de TV)	3
Teatro de Bolso Galpãozinho (Setor Central do Gama, ao lado da rodoviária)	2
Sala Saltimbancos	2
Feira do Guará	1
auditório Tele Centro Sul (SAIN - Via L4 - Quadra 06 - Lote 04)	1

Correio Braziliense

1999	
Locais	Ocorrências
Sala Martins Penna	63
Teatro Mapati	48
Teatro da Caixa	43
Teatro Goldoni	29
Teatro Dulcina	25
Torre de TV	22
Teatro dos Bancários	14
Casa do Teatro Amador	12
Oficina do Pediz	10
SESC 504 sul	9
Teatro da Escola Parque	8
Teatro de Sobradinho	8
Museu postal e telegráfico da ECT	6
Teatro do Cruzeiro Velho	6
Botequim Blues - Taguatinga	5
Auditório do SESC	5
Café Teatro Vecchia Bar	4
Teatro Rubem Valentim - Cruzeiro	4
206 Norte	2
Sala Conchita de Moraes	2
Auditório da Aliança Francesa	2
ASCADE	2
Teatro de Arena do Zoológico	1
Centro de Ensino do Núcleo Bandeirante	1

## **ANEXO**

### **ANEXO 1**

#### **QUADRO – REGIÕES ADMINISTRATIVAS/DF CRIAÇÃO – LEI E DATA**

## ANEXO

### Anexo 1 – Quadro – Regiões administrativas (CODEPLAN, 2013, p. 25)

**Quadro IV - Lei e data de criação das Regiões Administrativas – Distrito Federal**

Regiões Administrativas	Lei de Criação	Data
RA I - Brasília	4.545	10/12/1964
RA II - Gama	4.545	10/12/1964
RA III - Taguatinga	4.545	10/12/1964
RA IV - Brazlândia	4.545	10/12/1964
RA V - Sobradinho	4.545	10/12/1964
RA VI - Planaltina	4.545	10/12/1964
RA VII - Paranoá	4.545	10/12/1964
RA VIII - Núcleo Bandeirante	049	25/10/1989
RA IX - Ceilândia	049	25/10/1989
RA X - Guará	049	25/10/1989
RA XI - Cruzeiro	049	25/10/1989
RA XII - Samambaia	049	25/10/1989
RA XIII - Santa Maria	348	04/11/1992
RA XIV - São Sebastião	467	25/06/1993
RA XV - Recanto das Emas	510	28/07/1993
RA XVI - Lago Sul	643	10/01/1994
RA XVII - Riacho Fundo	620	15/12/1993
RA XVIII - Lago Norte	641	10/01/1994
RA XIX - Candangolândia	658	27/01/1994
RA XX - Águas Claras	3.153	06/05/2003
RA XXI - Riacho Fundo II	3.153	06/05/2003
RA XXII - Sudoeste/Octogonal	3.153	06/05/2003
RA XXIII - Varjão	3.153	06/05/2003
RA XXIV - Park Way	3.255	29/12/2003
RA XXV - SCIA (Estrutural)(1)	3.315	27/01/2004
RA XXVI - Sobradinho II	3.314	27/01/2004
RA XXVII - Jardim Botânico	3.435	31/08/2004
RA XXVIII - Itapoã	3.527	03/01/2005
RA XXIX - SIA(2)	3.618	14/07/2005
RA XXX - Vicente Pires	4.327	26/05/2009
RA XXXI - Fercal	4.745	29/01/2012

Fonte: Diário Oficial do Distrito Federal - DODF - Dados elaborados pela Codeplan

Nota: (1) SCIA - Setor Complementar de Indústria e Abastecimento - inclui a Vila Estrutural

(2) SIA - Setor de Indústria e Abastecimento

*O atlas do Grande Khan também contém os mapas de terras prometidas visitadas na imaginação mas ainda não descobertas ou fundadas: a Nova Atlântida, Utopia, a Cidade do Sol, Oceana, Tamoé, Harmonia, New-Lanark, Icária.*

*Kublai perguntou para Marco:*

*- Você, que explora em profundidade e é capaz de interpretar os símbolos, saberia me dizer em direção a qual desses futuros nos levam os ventos propícios?*

*- Por esses portos eu não saberia traçar a rota nos mapas nem fixar a data da atracação. Às vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém, para pensar que partindo dali construirei pedaço por pedaço a cidade perfeita, feita de fragmentados misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. Se digo que a cidade para a qual tende a minha viagem é descontínua no espaço e no tempo, ora mais rala, ora mais densa, você não deve crer que pode parar de procura-la. Pode ser que enquanto falamos ela esteja aflorando dispersa dentro dos confins do seu império; é possível encontrá-la, mas da maneira que eu disse.*

*Ítalo Calvino  
As cidades invisíveis (2003)*