

TEATRO EM BELÉM: POÉTICAS, MEMÓRIAS E MILITÂNCIAS (1964-1992).

JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA<sup>1</sup>.

### **Introdução.**

A relação entre teatro e política, nos anos da ditadura militar brasileira (1964-1985), ainda é um campo fértil para investigações. Vários temas relacionados à temática já foram debatidos e se escreveu sobre a produção teatral brasileira durante esse período. Contudo, a historiografia “oficial” sempre buscou destacar os acontecimentos culturais de determinadas cidades, aquelas que ao longo da história concentraram em si o foco da produção cênica do país.

Por isso, este texto se propõe a apresentar os primeiros resultados do projeto de pesquisa em andamento, *Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992)*, vinculado ao Grupo de Pesquisa PERAU – Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq/UFGA, sob a minha liderança. Ele se pauta na investigação da produção científica sobre as práticas teatrais na Amazônia, especificamente em Belém do Pará.

Em minha pesquisa de doutorado, investiguei as produções dos movimentos amadores paraenses de teatro, a partir dos grupos Teatro do Estudante do Pará (1941-1951), Norte Teatro Escola do Pará (1957-1962) e o Serviço de Teatro da Universidade do Pará (1962-1968). A análise desse *corpus* fundamentou-se nas ações do movimento do teatro de estudante e amador brasileiros, a partir da ideia de Williams (1999) sobre *fração*. Ou seja, os princípios poéticos e sociais configuraram-se na realização de trabalhos cênicos e ações culturais nas quais os objetos estéticos foram vistos como elementos transformadores de uma sociedade que almejava modernizar-se social, política e artisticamente.

Nesse bojo, o papel dos artistas e intelectuais ligados a tal projeto poético-social, em um discurso e posicionamentos vanguardistas, como os defini e, em

---

\* Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes, Doutor em História.

alguns, momentos eles mesmos se autodesignavam, proporcionaram a compreensão da relação entre arte e política durante trinta anos da história da cidade de Belém.

Contudo, proponho agora analisar a produção teatral em Belém do Pará, durante os anos da ditadura militar brasileira. Como artistas e setores da cultura se organizaram diante de novos desafios sociais e estéticos que marcaram a época. Além disso, perceber quais foram as formas de organização e produção teatral fora desse ciclo chamado mais relacionado ao contexto sociopolítico do momento.

### **Os vanguardismos dos amadores paraenses (1941-1968).**

Entre os anos 40 e 60 do século passado, em Belém, como em outras capitais e centros culturais brasileiros, verificou-se um intenso movimento do teatro amador brasileiro, articulado pela política do teatro de estudante, que tinha à frente Paschoal Carlos Magno, importante homem de teatro do século XX. No contexto paraense, essas ideias e práticas foram promovidas pelos grupos TEP (1941-1951) e NTEP (1957-1962).

Por meio desses grupos, analisados no contexto de ações de vanguarda e propostas para a modernização teatral paraense, foi possível adentrar nos debates em torno das questões socioculturais presentes nas produções artísticas. Além do desejo de mudar as formas poéticas presentes na cena local, os amadores paraenses se viram diante de fatores de ordem das políticas culturais pensadas e articuladas para o setor.

Os debates e os diálogos foram possíveis por meio de eventos nacionais, voltados para a reflexão e arguição entre os artistas e intelectuais com o poder público, os quais queriam ações que dessem ao setor uma renovação e, também, torná-lo elemento orgânico da sociedade. Isto é, que o teatro exercesse uma atividade de vigor nas práticas culturais brasileiras. Para isso, eles acreditavam que fosse necessária a presença do fazer teatral em todos os níveis de ensino, inseridos nos currículos escolares, nos programas de disciplinas como língua portuguesa e literatura, por exemplo, e, ainda, como disciplina independente.

Contudo, os amadores paraenses argumentavam que os próprios artistas teatrais precisavam de qualificação, fato que mudaria com a criação de escolas de artes dramáticas, as quais seriam capazes de capacitá-los, de torná-los intérpretes, diretores, produtores mais eficientes, principalmente com relação aos modelos presentes nas manifestações espetaculares do combatido teatro comercial e popular<sup>2</sup>.

Essas formas eram vistas como modelos que necessitavam ser ultrapassados, por não representarem a modernização teatral desejada pelos amadores. Uma das questões mais pontuadas foi a incapacidade de educar o público, por meio da reflexão sobre temas, que os intelectuais e artistas do chamado teatro de “cultura” acreditavam ter o poder transformador.

Esses valores, para os articuladores do teatro moderno brasileiro, eram representados pela produção estrangeira, encarada como o melhor modelo a ser seguido. Isso ocorria por esses elementos estéticos significarem o poder da tradição teatral e, também, a capacidade renovadora dos sujeitos do século XX, que ansiavam pela transformação dos indivíduos, em contato com a arte. Por isso, conviver, permanentemente, com esses objetos estéticos não poderia ser de qualquer maneira e com quaisquer formas artísticas.

A partir disso, ao se analisar as ações do TEP como uma prática cultural voltada para a transformação da cena teatral na capital paraense, durante uma década (1941 a 1951), verifica-se ideias alicerçadas na percepção de que as artes cênicas precisavam valorizar a tradição dramatúrgica europeia e norte-americana, vistas como símbolos de “civilização” e modernidade. Esse grupo paraense articulou um pensamento galgado na necessidade de combater as formas do teatro comercial e popular, por acreditar que elas não contribuiriam ao trabalho de transformar a arte e o indivíduo.

---

<sup>2</sup> Segundo Salles (1994), o teatro popular paraense se estruturou a partir da segunda metade do século XIX até meados do XX e se organizava de acordo com o calendário festivo cristão (Natal, Carnaval e Paixão de Cristo, Festa Junina, Festa do Círio de Nazaré e Natal). Sobre essas formas o historiador afirma: “é o teatro menos compreendido, mais criticado, em todas as épocas, sob todos os ângulos. É o teatro da ralé, o teatro das massas, dos que não podiam fazer plateia no majestoso teatro oficial. É tão vulgar que se confunde, muita vez, com os autos populares, o boi-bumbá ou o pastoril de pastorinhas” (SALLES, 1994:301).

Em alguns casos, nem viam essas práticas artísticas como produção estética, pois elas não primavam pelo caráter educativo, segundo os intelectuais e artistas do movimento amador. Elas tinham por meta o divertimento das plateias, usando de artifícios, como a pornografia e elementos regionais, sem a preocupação de fazer de suas poéticas, espaços de transformação.

Outra questão muito importante que marcou os grupos amadores dos anos 1940 e 50 foi que suas concepções e práticas estiveram em conexão aos pensamentos de outros grupos nacionais, principalmente ao de tentar criar um circuito de espetáculos na capital paraense, fundamentados em princípios e modos de ver as formas do teatro chamado “de cultura”: com repertórios estrangeiros e nacionais, valorizando, também, novos autores, ou textos inéditos.

Essa questão do ineditismo impulsionou outro grupo teatral amador de Belém, o Norte Teatro Escola do Pará/NTEP (1957-1962), fator esse analisado pela perspectiva dos vanguardismos do movimento de teatro de estudante. Essa fração teatral entrou para a história do teatro local e nacional como articulador de trabalhos teatrais de *vanguarda*, aquele que conseguia proporcionar espetáculos nunca antes encenados nos palcos brasileiros.

O NTEP primou tanto pelos textos da tradição teatral, vistos como necessários para os artistas que desejavam conhecer as artes cênicas, e espaço de aprendizado e trocas simbólicas, justificados pela ausência de uma instituição de ensino específica para isso. Por isso, apresentava no próprio nome do grupo a experiência de ser um espaço de construção de conhecimento, funcionando como uma “escola” de teatro no Norte do país, pela ausência de uma. E por acreditar nesse caráter transformador da arte: os saberes eruditos, que perpassam pelo contato com a literatura, pela história da cultura ocidental, foram vistos pelas gerações de 1940-50 como um caminho a ser trilhado, construído, conquistado.

Com isso, procuramos abordar o papel do intelectual e artista moderno, através dessa fração, a qual acreditava na projeção de uma sociedade

transformadora, com sujeitos capazes de modificar a si e aos outros, em contato com os saberes da cultura erudita. Porém, pautados nas discussões de Canclini (1998), apontamos que a construção dessas práticas desconsiderava as complexas relações sociais. O pensador moderno, envolto na ideia de planejamento de um espaço social capaz de transformar seus problemas, ajudou a arquitetar uma rede de saberes que obliteraram as diversas realidades presentes nas culturas latino-americanas.

O NTEP foi exemplo dessa ideia de construção de uma sociedade nova, alicerçada na concepção da arte como instrumento capaz de transformar, de modificar os sujeitos e também as práticas culturais. Porém, suas ações não conseguiram atingir, com plenitude, questões apontadas pela geração anterior, como a articulação de ações que mudassem outros fatores de um sistema teatral desejado como elemento orgânico da sociedade. Dessa maneira, suas militâncias se restringiram mais aos fatores estéticos, na valorização da linguagem literária como base fundamental para suas produções teatrais.

Em consequência, o Serviço de Teatro da Universidade do Pará<sup>3</sup>, em 1963, surgiu na cena teatral de Belém como uma conquista dos grupos amadores das décadas de 1940-50, realizando um antigo desejo da categoria em ter um espaço de formação técnica, com a missão de oferecer aos artistas de teatro a possibilidade de estudar sobre a tradição e os movimentos contemporâneos dessa linguagem. A criação dessa instituição de ensino viabilizou a chance de se aprender tanto as técnicas necessárias para atuar, quanto as reflexões teóricas sobre arte, cultura de maneira geral, e específicas da área.

Além disso, o STUP, com o objetivo de oferecer os conhecimentos técnicos e teóricos e proporcionar espaços de experiência e experimentação com a linguagem teatral, promovia cursos livres de direção e de dança. Mas um debate importante

---

<sup>3</sup> Fundado em 06 de maio de 1963, o Serviço de Teatro da Universidade do Pará agregava a Escola de Teatro, com o curso de Formação de Ator; um Cineclub; e outros cursos extensionistas, com de direção, dança, etc. Hoje, é a Escola de Teatro e Dança, uma escola técnica, ligada ao Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, com quatro cursos técnicos (Teatro, Dança, Cenografia, Figurino), com duas licenciaturas (teatro e dança); e com o Teatro Universitário Cláudio Barradas, desenvolve diversos projetos de pesquisa e extensão na área das artes cênicas na Amazônia paraense.

surgia nesses primeiros anos de atividades: a reflexão sobre a necessidade de Belém ter um elenco estável. Esse ponto foi de suma importância, pois ao preparar atores e atrizes, a escola de teatro atrelava-se a um antigo problema enfrentado pelas gerações amadoras: a criação de um campo de trabalho para as formas do chamado “teatro de cultura”.

A partir dessa perspectiva, apontamos na análise dos primeiros anos de funcionamento do STUP algumas incongruências do projeto modernizador das artes teatrais em Belém, articulado pelos amadores das décadas de 1940, 50 e 60. O mercado de trabalho, fortemente marcado pela presença do teatro comercial, não era visto como uma meta a ser atingida, porque ele representava modelos contrários às ideias dos amadores, além de acreditarem na função transformadora, educativa, formativa da arte. O entretenimento, tão combatido, pelo menos na maneira que os artistas dos gêneros cômicos percebiam, precisava mudar, para os intelectuais e artistas que o combatiam.

Porém, os artistas formados pela escola de teatro de Belém ansiavam por espaços onde pudessem produzir. E como a cidade não tinha um mercado “consumidor” para essa linguagem, observamos a “migração” para outros veículos de comunicação, como a rádio e a recém-criada TV paraense (1962). No entanto, o problema da falta de um espaço para atuação profissional estava presente nos interesses do STUP, quando tentou articular, junto à Reitoria da Universidade, a criação de um grupo teatral permanente, que tivesse o caráter profissional, com subsídios que garantissem aos artistas sobreviverem de sua arte. Tal projeto não engrenou e o velho problema continuou.

### **O fracasso das vanguardas.**

A partir desse movimento promovido pelos amadores nas entre os anos 40 e 60 do século XX, no teatro paraense, percebo que há, durante as décadas seguintes, algumas permanências do movimento de teatro amador das décadas anteriores, e,

também, transformações no modo de pensar e produzir teatro. Para me auxiliar nessa tarefa, dialogo com as reflexões de Eric Hobsbawm (2013) sobre o fracasso das vanguardas do século XX.

Parto da análise de Hobsbawm sobre o contexto das vanguardas artísticas do século XX, sobre as quais ele afirma que elas fracassaram, como fracassou a “modernidade”, expressão que ganhou força a partir da segunda metade do século XIX (HOBSBAWM, 2013:279). Foi dada à arte, nesse contexto, a missão de expressar sua contemporaneidade, como instrumento catalisador dos novos anseios e perspectivas que surgiam com o desenvolvimento dos espaços urbanos e das novas tecnologias produtivas da sociedade capitalista.

Os artistas modernos e de vanguarda, segundo Hobsbawm (2013:290), procuraram estabelecer um sistema de códigos representativos de certos grupos sociais, pautado na formalização e na escolha de determinados gêneros e estilos próprios da modernidade a ser atingida. Porém, o historiador afirma que a verdadeira revolução ocorrida no campo artístico não foi promovido pelo vanguardismo do modernismo e sim pelo que estava fora do campo elencado como o “verdadeiro” modelo de arte.

Observamos que as ações dos grupos amadores de teatro dos anos 40 e 50 se fundamentaram na construção de um campo simbólico de trocas, galgado nos princípios da erudição da cultura. Por mais que no plano ideológico afirmavam estar ligados a um projeto modernizador das artes cênicas locais, esses grupos criaram um circuito de atividades culturais que funcionou, na maioria das vezes, como espaço familiar ou ambiente restrito de fruição.

Democratizar o acesso aos bens culturais artísticos, princípio apontado por Hobsbawm, como ponto central da verdadeira transformação no campo das artes do século XX, foi um fator que os movimentos amadores paraenses não imprimiram de forma objetiva e como meta a ser conquistada com suas ações, pois criaram fechados de recepção das obras de arte.

Dessa forma, qual o impacto dos movimentos de vanguarda na história do teatro paraense? Podemos afirmar, pautados na visão de Hobsbawm (2013:293), que as reverberações das ações promovidas pelos artistas e intelectuais amadores ficaram restritas aos seus próprios campos de atuação profissional e das relações familiares, de amizade. Teriam fracassado totalmente no projeto de modernização, de transformação das artes locais do século XX? Evidentemente que não. O estabelecimento do STUP pode ser apontado como um ganho no campo da produção cultural, pois essa instituição, mesmo com as falhas no sistema artístico local, que fugia, também, de seus próprios alcances, necessitava de ações de outros setores do poder público.

No contexto da ditadura militar brasileira, surgiram vários movimentos artísticos que não mais acreditavam no poder das vanguardas ou dos chamados modernismos. Não queriam mais edificar a sociedade, a qual se encontrava sob o controle do poder militar. Pelo contrário, a produção artística nacional viu nascer ações de desconstrução das estruturas sociopolíticas, da ressignificação dos próprios modelos de pensamento e produção artística, principalmente, a partir desse novo contexto nacional, da nova conjectura sociopolítica brasileira instaurada em 1964.

O campo artístico não era visto mais apenas como espaço de revolução, e os vanguardismos que apareciam não procuravam edificar modelos e sujeitos, objetivo presente nos movimentos propostos pelos intelectuais e artistas modernos. Em alguns casos, eles buscaram, como afirma Hobsbawm (2013:291), “decretar sua falência”. Contudo, os movimentos analisados nesse trabalho evidenciam a presença de modelos estéticos e políticos pautados na possibilidade de mudar contextos artísticos e culturais, mesmo que em muitos casos isso tenha acontecido em círculos restritos.

A partir disso, notamos que a década de 1970 presenciou, por exemplo, o aparecimento de dois grupos: o Cena Aberta, fundado em 1976, organizado, inicialmente, com o propósito de produzir espetáculos para a cidade, sentimento de



um grupo de artistas recém-formados da escola de teatro (Zélia Amador de Deus, Margaret Refkalefsky), e outros com experiência (Luís Otávio Barata e Walter Bandeira). Realizou diversos trabalhos e lutou por mudanças teatrais na cidade, como a criação de novos espaços cênicos, motivo pelo qual o levou a ocupar e reconfigurar o Anfiteatro da Praça da República<sup>4</sup>.

Esteve à frente da criação do teatro experimental Waldemar Henrique, em 1979. Porém, pautados no vanguardismo com a linguagem da encenação, ao primar pela criação de espetáculos que considerassem o trabalho dos atores, do diretor e sem uma dramaturgia preestabelecida, criaram uma importante trilogia: *Genet: o palhaço de Deus* (1986-1988), *Posição Pela Carne* (1989), e *Em Nome do Amor* (1990)<sup>5</sup>. Mesmo após o fim da censura, esses trabalhos sofreram forte intervenção do estado, fator este responsável pela mudança na encenação em alguns espetáculos, como no caso de *Theastai Theatron* (1983).

Com o fim da ditadura militar surgira a necessidade, para o Cena Aberta, de se colocar em prática a liberdade tão almejada durante anos de repressão. E, para isso, novos anseios apareceram. Dessa maneira, o trabalho do ator passou a ser um dos pontos fundamentais do grupo, pautado, principalmente, na poeticidade do corpo, das possibilidades de criação a partir das induções físicas conseguidas com a pesquisa corporal, e as novas significações que a corporeidade ganhou em um momento de libertação e de expressão levados ao seu máximo.

---

<sup>4</sup> Sem espaços teatrais adequados em Belém, com as infinitas reformas do Teatro da Paz, o Grupo Cena Aberta resolveu, nos anos 70, ocupar o Anfiteatro localizado na Praça da República, centro da capital paraense. A praça abrigava o cerne cultural da cidade, onde se encontrava o próprio Teatro da Paz e outrora diversos cafés, livrarias, cinemas, bares, etc.

<sup>5</sup> O Cena Aberta, antes de realizar o trabalho de vanguarda com a linguagem teatral, na década de 1980, apresentou muitos espetáculos a partir do repertório literário. A pesquisa de Michele Campos de Miranda, ao analisar a trajetória do diretor do grupo, Luís Otávio Barata, apresenta esses trabalhos teatrais: “Quarto de Empregada, de Roberto Freire (1976); Angélica, de Lygia Bojunga (1977); Torturas de Um Coração, de Ariano Suassuna (1977); Festival de Comédias: O Inglês Maquinista e O Novo Otelô, respectivamente de Martins Pena e Joaquim Manoel de Macedo (1977); A Lenda do Vale da Lua, de João das Neves (1978); Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (1978); Jorge Dandin, de Molière (1978); A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza (1978/79); A Vingança do Carapanã Atômico, de Edney Azancot (1979); Cena Aberta Conta Zumbi, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri (1979); A Greve ou Eles não Usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri (1979); A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê, de Márcio Souza (1980); Fábrica de Chocolate, de Mário Prata (1980/81); O Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna; (1981); O Palácio dos Urubus: um concerto de dificuldades em 4 estações, de Ricardo Vieira (1982/83)” (MIRANDA, 2010:219).

Paralelo às atividades do Cena Aberta, Belém presenciou o surgimento de outro grupo, *Experiência*. Fundado em 1969, assim como os demais movimentos amadores locais, ele produziu diversos trabalhos a partir da tradição teatral ocidental. Mas, com o tempo, seu princípio norteador de criação poética passou a ser a valorização dos símbolos culturais paraenses, que a partir da década de 1980 o levou a apresentar espetáculos como *Foi Boto Sinhá*, e *Ver de Ver-o-Peso*, peça que se apresenta até à contemporaneidade, em temporadas esporádicas, tornando-se o trabalho cênico paraense com mais tempo em cartaz.

Outros grupos e movimentos fazem parte da história dos últimos cinquenta anos da cidade de Belém. O teatro popular, com seus gêneros como Pássaro Junino, continua movimentando atividades do que Salles (1994) denominou de *teatro de época*. As Paixões Cristo se reinventam e, no século XXI, continuam agitando a época da Quaresma e Semana Santa na cidade, e vêm se tornando um mercado alternativo para artistas da capital paraense, que ainda continuam sem muitas perspectivas com relação ao campo de atuação profissional.

### **Pós-vanguardas e novas vanguardas.**

Ao estudar as produções teatrais durante a ditadura militar (1964-1985), percebemos que há alguns pontos para refletir sobre a relação entre arte e política, questões essas que ultrapassam o lugar comum da censura. Digo isso, porque toda vez que procuramos falar de teatro e resistência, nesse período, a censura pula como tema primordial. É fato que ela seja uma temática importantíssima, porém, há outros fatores que precisamos nos dedicar, que perpassam também por esses caminhos.

A primeira questão que percebo é a permanência do movimento de teatro amador. Não mais com os grupos dos anos 40 e 50, mas com o surgimento de novos grupos na cidade. Esse movimento se deu, principalmente, em alguns bairros periféricos da cidade, como no distrito de Icoaraci, com a fundação do Grupo Gruta (1967).

Além disso, percebo o surgimento de grupos a partir do curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da UFPA. Desde a década de 1960, quando os alunos terminavam o curso, havia o interesse de continuar a prática teatral. Com isso, eles se organizavam e fundavam coletivos teatrais, fato que permanece até a contemporaneidade.

Mesmo com esse desejo, os novos e antigos grupos se esbarravam com uma questão muito importante: a falta de um mercado de trabalho em torno do teatro. Havia a formação técnica e de cultura teatral geral, mas faltava o espaço de atuação desses profissionais. Isso gerou uma migração de artistas paraenses para os grandes centros culturais brasileiros, com o desejo de viver se seus ofícios, fator que continua presente na atualidade, porque ainda não conseguimos criar um sistema forte. Além disso, os artistas de teatro continuam atrelados às ações estatais, por meio de editais ou com ações esporádicas, tentando criar um circuito cultural, mas que duram pouco tempo.

Outro ponto que percebo, nessa primeira etapa da pesquisa, é a presença de um ambiente estético e político no teatro em Belém, impulsionados pela ditadura militar. Tivemos trabalhos engajados e de resistência ao regime; os artistas tiveram de se reinventar para burlar as malhas da censura. Notamos que, nesse momento, alguns grupos paraenses estavam em diálogo com as conjunturas nacionais, principalmente as promovidas a partir das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, redes estabelecidas já algum tempo, graças às políticas do movimento do teatro amador e de estudante do século XX.

Além dessas questões suscitadas, outro ponto de análise que aparece é a busca de valorização da cultura local, como espaço de produção e lugar de pensar a região amazônica pelo teatro. Isso ocorreu, principalmente, por meio do Grupo Experiência; e da produção dramatúrgica e de trabalhos do chamado teatro popular. A Amazônia sempre esteve em pauta na arte do século XX, tanto pelos modernistas

das gerações de 1920 e 1930, quanto de artistas, isoladamente ou em grupo, focados na relação da produção poética em diálogo com a região.

Esses temas serão amadurecidos em trabalhos futuros. São as questões que surgem nessa pesquisa sobre a produção teatral em Belém entre as décadas de 1960 a 1980. Finalizo esse texto com a sensação de que nossa produção cultural precisa de registro e reflexão; e que o passado está tão presente em nossas conjunturas atuais, que o trabalho com a memória é um caminho essencial para a reflexão entre teatro e política; teatro e cidade; teatro e vida.

#### **Referências.**

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese de Doutorado, História, Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

ÉLERES, Paraguassú. *Teatro de Vanguarda: o Norte Teatro Escola do Pará e os Festivais de teatro de estudantes do Brasil (1958-1962)* Recife, Santos, Brasília, Porto Alegre: breve história do Norte Teatro Escola do Pará. Belém: Paka-Tatu, 2008.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Fraturados*. Tradução Berilo Vargas – 1ª ed – São Paulo: Companhias das Letras, 2013.

MIRANDA, Michele Campos de. *Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém*. Dissertação de Mestrado, Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, 2010.

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *A Fração Bloomsbury*. Tradução de Rubens de Oliveira Martins e Marta Cavalcante de Barros. Revista Plural; Sociologia, USP, 6: 139-168, 1. sem. 1999.