

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Teatro paraense na década de 1970: poéticas e militâncias por uma identidade amazônica**. Belém: UFPA. Programa de Pós-graduação em Artes e Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará; Docente. Ator, performer e diretor teatral.

#### RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar um debate sobre a produção teatral paraense na década de 1970, a partir do tema do regionalismo. Com base nos resultados preliminares do projeto de pesquisa Teatro em Belém: poéticas, memórias e militâncias (1964-1992), contextualizado no período da ditadura civil-militar brasileira, percebe-se que determinados grupos de teatro, dramaturgos, diretores e demais artistas da capital paraense investem em criações nas quais aspectos da cultura amazônica são colocadas em primeiro plano. Com base em reflexões de Ridenti (2000) e Holanda (1981) sobre a produção artística brasileira nas décadas de 1960 e 70, em diálogo com o contexto da ditadura militar, busca-se elucidar algumas questões que ajudem a pensar a escolha dos elementos culturais regionais como lugar de criação e posicionamento político, tanto em relação ao contexto social, quanto na feitura poética. Dessa maneira, pode-se analisar a relação entre teatro e sociedade, na perspectiva historiográfica do teatro brasileiro feito em Belém do Pará, e compreender a escolha do regionalismo como forma de pensar, criar, e difundir ideias e posicionamentos “vanguardistas”, seja ela política e/ou estética.

Palavras-chave: Teatro: Belém do Pará: Regionalismo: Militância: Memória.

#### **Paraense theater in the 1970s: poetics and militancies to an Amazonian identity.**

#### ABSTRACT

The present article aims to present a debate on the theatrical production in the decade of 1970 in the state of Pará from the study on regionalism. Based on the preliminary results of the research project *Theater in Belém: poetics, memories and militancies (1964-1992)*, contextualized in the period of the Brazilian civilian-military dictatorship, it is being noticed that certain groups of theater, playwrights, directors and many artists in the state of Pará had created using the Amazonian culture in the first plan. Considering Ridenti (2000) and Holland (1981) on the Brazilian artistic production in the 1960s and 1970s, in dialogue with the context of the military dictatorship, we aim to elucidate some questions that help to think the choice of the regional cultural elements as place of creation and political manifestation, in relation to the social context and to the poetical act. In this way, regionalism can underpin the analysis of the relation between theater and society, in a historiographical perspective of the Brazilian theater in the city of Belém, capital of the state of Pará. The choice of regionalism can also be understood as a way to think, to create, and to spread out “avantgarde” political and/or aesthetic ideas and manifestation.

Key words: Theater: Belém do Pará: Regionalism: Militancy: Memory.

## **Introdução**

A cena teatral em Belém do Pará presenciou, no final da década de 1960, ao florescer de grupos e artistas locais empenhados em transformar as artes cênicas, principalmente a partir de 1968, quando surge o grupo TABA – Teatro Adulto de Belém Adulta. A cidade vinha, desde os anos 40, presenciando trabalhos teatrais ligados ao movimento amador e de estudante, os quais valorizavam o contato do público com obras tanto do cânone, quanto da vanguarda estrangeira e nacional<sup>1</sup>.

Contudo, a partir do final dos anos 60, artistas locais começam a pensar e fazer teatro numa perspectiva de valorização dos aspectos culturais locais. Isso não significa que havia apenas trabalhos sobre a cultura paraense, mas as narrativas, míticas e/ou históricas, sobre a Amazônia começaram a ganhar os palcos da cidade. Os textos da dramaturgia brasileira (não amazônicas) e ocidentais dividiam espaço com as obras produzidas por autores paraenses sobre a cultura paraense.

Com base nisso, este artigo se propõe a mostrar os significados do regionalismo artístico no teatro paraense. A análise parte de reflexões de estudiosos sobre a questão nacionalista na produção cultural brasileira durante a ditadura civil-militar, principalmente o período que corresponde às décadas de 1960 e 70. Para melhor elucidar essas questões, dialogamos com Ridenti (2000) e Holanda (1981), críticos que analisam o contexto do regime militar e a produção artística brasileira da época em questão.

## **Nacionalismo/regionalismo na produção artística de esquerda.**

Artistas e intelectuais de esquerda promoveram, nas décadas de 1960 e 70, reflexões e ações que buscavam discutir a construção de uma identidade do povo, como lugar de luta contra a ditadura militar. Heloísa Buarque de Holanda (1981, p. 17) destaca que a produção cultural promovida pela esquerda esteve, tanto no período pré quanto no pós-64, envolta em temas políticos. Isso representou a presença, na produção econômica de traços populistas e no desenvolvimento das

---

<sup>1</sup> Sobre isso ver: BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará, 2016.

vanguardas artísticas, de temas como a modernização, a democracia, e o nacionalismo, ao buscar a criação de um espírito que representasse a “fé no povo”.

Essas questões estiveram no cerne dos debates, promovendo a informação e delineando a produção de uma arte engajada, participante de um processo imbricado pelo desejo de transformações, que forjou o mito do potencial revolucionário da arte. Ridenti (2000) analisa o movimento cultural promovido pela esquerda brasileira e defende que havia nela um espírito revolucionário estruturado em ideologias românticas, contra o grande capital. Esses grupos, segundo o autor, lutavam por uma cultura na qual as raízes das tradições populares fossem o epicentro de toda movimentação contra as classes dirigentes e conservadoras:

Havia grupos mais românticos que outros, mas todos respiravam e ajudavam a produzir a atmosfera cultural e política do período, impregnada pelas ideias de povo, libertação e identidade nacional – ideias que já vinham de longe na cultura brasileira, mas traziam especialmente a partir dos anos 50 a novidade de serem mesclados com influências esquerda, comunista ou trabalhista.

O romantismo de esquerda não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas *revolucionário* (RIDENTI, 2000, p. 25).

Na cena teatral paraense, nas décadas de 1960 e 70, percebe-se o movimento de alguns artistas em direção às questões locais, ou seja, a cultura amazônica/paraense como tema de obras, espetáculos, e até mesmo como lugar de um espírito transformador na condição de pensar e fazer artístico. Nas artes cênicas de Belém, desse momento, vê-se a presença da valorização das tradições culturais, que ficou conhecida como regionalismo. Essa questão dialoga com as reflexões de Ridenti (2000) sobre o movimento artístico promovido pela esquerda nacional, contextualizado no Sudeste do Brasil.

Foi-se formando uma corrente de opinião difusa em inúmeros segmentos da esquerda, que colocava a necessidade de constituir uma vanguarda realmente revolucionária, que rompesse com o imobilismo e opusesse uma resistência armada à força das armas do governo, avançado decisivamente em direção à superação do capitalismo, na construção de um homem novo, enraizado nas tradições populares (RIDENTI, 2000, p. 39).

Em Belém, nota-se que entre os anos 60 e 70 do século XX havia uma intensa produção artística promovida pelos grupos do chamado teatro popular, que, segundo

Salles (1994), se organizada de acordo com um calendário cristão comemorativo: Natal, Pastorinhas; Carnaval e Quaresma, Paixão de Cristo; Quadra Junina com Boi-bumbá, Pássaro Junino; Teatro Nazareno, realizado nas festividades do Círio de Nazaré com a presença de shows de música, revistas, etc. E o teatro convencional, que na capital paraense representava-se pela presença de grupos nacionais e locais e a produção da Escola de Teatro da UFPA. Essa última valorizava obras da tradição e da vanguarda dramaturgic brasileira e estrangeira.

Porém, esse período presenciou o surgimento de novos dramaturgos, como Nazareno Tourinho, que em 1961 publica sua primeira obra, *Nó de 4 pernas*. Ele seria, na década seguinte, um dos nomes mais importantes da dramaturgia local, produzindo dramas sobre temas histórico-sociais paraenses, amazônicos. Em 1968-9? Foi fundado o Grupo Experiência, que no final dos anos 70 e durante os 80 protagonizará a cena regionalista. Em 1969, surge no distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém, o GRUTA (Grupo de Teatro Amador). Esses são alguns exemplos.

Contudo, nesse momento destacar-se-á a criação, em 1968, do grupo TABA – Teatro Adulto de Belém Adulta. A sua estreia foi com a obra de Nazareno Tourinho<sup>2</sup>, *Lei é lei e está acabado*, com interpretação de Cláudio Barradas, Antônio Lira, Maria Goretti e Homerval Thompson, e cenários de Dalcyr Braga. A sua escolha se dá porque ele apresenta um Manifesto que sintetiza o objetivo desse artigo.

TABA estreia amanhã<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nascido em Belém do Pará, no bairro do Umarizal, em 1934, Nazareno Tourinho é considerado um dos mais importantes dramaturgos paraenses e que mais produziu literatura dramática no Pará. Membro da Academia Paraense de Letras, tem quatorze peças escritas, na sua maioria encenadas por grupos paraenses e nacionais. Em 2014, a editora CEJUP compilou em livro todas as suas obras dramáticas em: TOURINHO, Nazareno. *Peças de Nazareno Tourinho*. Organização de Bene Martins. Belém: CEJUP, 2014. Teve sua estreia como escritor dramático em 1961, com *Nó de Quatro Pernas*.

<sup>3</sup> S/a. *TABA [sic] estreia amanhã*. Jornal A Província do Pará, 4º Caderno, sábado, 02 e domingo, 03, e Segunda-feira, 04/11/1968, (p.07).



Fonte: Jornal A Província do Pará.

O que chama atenção no TABA, para a discussão aqui proposta, são as linhas gerais defendidas por ele em um Manifesto<sup>4</sup>, no que tange a perspectiva da valorização dos aspectos culturais locais. Além disso, percebe-se que o grupo pontua um posicionamento contundente sobre o artista local. Na primeira parte do texto, nota-se a definição do significado do TABA:

TABA significa Teatro Adulto de Belém Adulta, e isso significa que, em matéria de arte cênica, acreditamos na maioria cultural desta cidade e tentaremos demonstrá-la.

Tal empreendimento parece presunçoso, porém torna-se absolutamente necessário como sugestão para um movimento que dê início a uma dramaturgia inspirada em nossa realidade social e nossos costumes, nascida dos valores da terra, até então desprezados<sup>5</sup>.

A expressão “teatro adulto” pode significar que o grupo desejava mostrar que as artes cênicas em Belém já possuía um amadurecimento, por meio de uma tradição teatral na cidade, além da própria história da capital paraense, expressa por “Belém adulta”. Vale ressaltar que desde sua fundação, em 1616, a capital paraense presenciou manifestações cênicas, que ora tiveram um esplendor, ora foi marcada por declínios<sup>6</sup>.

Outro ponto a ser destacado é a importância de se ter uma dramaturgia pautada na realidade social e nas práticas culturais paraenses. A necessidade de se

<sup>4</sup> TOURINHO, Nazareno; BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do TABA*. Belém, 1968. Disponível no site Memórias da Dramaturgia Amazônica, projeto de pesquisa coordenado por Bene Martins: [http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=8](http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=8)

<sup>5</sup> IDEM.

<sup>6</sup> Sobre a história do teatro paraense, ver Salles (1994).

falar da história e dos sujeitos amazônidas vem ressaltada pela questão de “até então desprezados”. Não se sabe ao certo a quem foi direcionada tal crítica, porém, pode-se pensar que talvez essa reflexão estivesse relacionada à determinada tradição local de valorização de obras estrangeiras, vistas como símbolo de modernidade, principalmente pelo movimento de teatro amador de estudantes das décadas de 1940 a 60<sup>7</sup>. O manifesto continua:

Queremos um teatro paraense, autêntico e característico, que aborde temas paraenses com autores paraenses, diretores paraenses, atores paraenses, cenógrafos paraenses e tudo o mais também paraense. Queremos simplesmente porque achamos que podemos e devemos fazê-lo, não pretendendo com essa revolução depreciar o trabalho dos que pensam de outra maneira. Afinal, estamos no Pará.

Esse segundo trecho do Manifesto apresenta questões fundamentais sobre o espírito dos artistas de teatro em Belém. A busca por um teatro paraense não estava sintetizado somente na produção de uma dramaturgia sobre os aspectos culturais locais, mas havia o desejo de valorização do artista como um todo. Por isso, esse grupo almejava:

Criar um teatro nosso para ser visto entre nós e se possível apresentado fora daqui como testemunho de progresso é o grande sonho que procuramos materializar, com a ajuda de outros ou apenas com o sacrifício próprio. Um teatro sério e de cunho regional, preocupado com a beleza estética e a informação da verdade, um teatro de aspecto documental e de crítica construtiva, que divirta o povo e o eduque intelectualmente, um teatro livre em sua expressão formal e livre em suas intenções, sem qualquer vínculo de qualquer natureza com qualquer doutrina política mas com direito à opinião.

O desejo de um “teatro sério e de cunho regional” sintetiza o espírito do TABA, mas representa os anseios do chamado teatro convencional da época. Os artistas queriam apresentar ao público local suas tradições, suas histórias e, ao mesmo tempo, mostrar ao público de fora do estado que no Pará se produzia teatro amadurecido político e esteticamente. A função da arte/teatro que o TABA almejava, aos moldes do pensamento clássico, educar e divertir o público, sintetiza o doce e o útil horacianos.

Estrearemos no próximo mês com a peça LEI É LEI E ESTÁ ACABADO, obra que talvez os puritanos considerem imoral pelo fato de focar o drama e uma prostituta, que os radicais talvez julguem agressiva porque se não despeita a Polícia satiriza o procedimento de um policial, e que talvez

---

<sup>7</sup> Ver: Bezerra (2016).

os conservadores interpretem como perigosa porque fotografa a tragédia de um mendigo que morreu de fome na mais luxuosa avenida de nossa capital. Para os que assinam o presente manifesto, no entanto, assumindo inteira responsabilidade pela existência e atividades do TABA, “Lei é Lei e está acabado” é apenas uma obra digna de ser encenada para um público digno de assisti-la. Uma obra importante, porque ligada à linha de vanguarda do teatro moderno, e sobretudo importante porque produzida totalmente por nós mesmos, paraenses papa-chibés sem nenhuma pretensão de superioridade mas, igualmente, sem nenhum complexo de inferioridade.

O Manifesto finaliza com o anúncio da encenação de uma obra escrita por Nazareno Tourinho, *Lei é lei e está acabado*. Chama atenção para o fato de ela ser um incômodo para os puritanos, por colocar na cena os conflitos de personagens, historicamente, marginais. O protagonismo de uma Prostituta, que desafia a “autoridade” de uma guarda-vigilante (Policial), que pensa ser o representante da lei e do poder; e de um Mendigo, que morre de fome, problema social presente na sociedade brasileira que representa para o TABA a necessidade de mostrar, pelo teatro, questões contemporâneas de sua época: as mazelas sociais.

Como Manifesto, o texto do TABA abre espaço para desejos e anseios para o teatro paraense. Ele cumpre o papel de anunciar, de querer sistematizar, de pensar formas e temas para a arte. Não se tem notícia de vida longa do grupo, porém, suas ideias centrais estarão presentes, a partir da década de 1970, na produção teatral de Belém, por meio de textos dramáticos, de espetáculos e de outros grupos teatrais, que se formarão por alguns de seus integrantes; ou com o aparecimento de novos artistas.

Os jornais de 1968 publicaram matérias sobre o contexto do teatro local, destacando os espetáculos da Escola de Teatro da UFPA, e dos grupos amadores que apareciam no cenário local, como o TABA. Em entrevista<sup>8</sup> ao jornal A Província do Pará, a atriz Nilza Maria relata importantes questões sobre a produção teatral paraense da época.

Nilza Maria em entrevista para *A Província do Pará*.

---

<sup>8</sup> LANA. *O TAPA vive de coragem*. Jornal A Província do Pará, 3º Caderno, Coluna *Em Tom Maior...*, domingo, 19/05/1968, (p.09).



Fonte: Jornal A Província do Pará.

A matéria jornalística inicia com um relato de algumas experiências do teatro local contemporâneo à época. Destaca os trabalhos da Escola de Teatro e a importância do Norte Teatro Escola do Pará, através de sua diretora Maria Sylvia Nunes<sup>9</sup>. Em seguida, faz uma breve apresentação da atriz Nilza Maria, relatando seus trabalhos no teatro e, também, no cinema, com Líbero Luxardo<sup>10</sup>:

O Teatro do Pará conta com elementos de larga experiência e comprovado talento. É suficiente que tenhamos assistido a algumas das peças encenadas pelos grupos amadores particulares, ou pela Escola de Teatro, para que qualquer dúvida se dissipe. Muita gente talvez não saiba que foi o Norte Teatro Escola do Pará, sob a direção de Maria Sylvia Nunes, quem levou, pela primeira vez o Auto de Natal Pernambucano “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, a uma representação teatral, em 1959 [8], no Festival Nacional de Teatro de Estudante, no Recife.

Alguns talentos têm apontado em nossas ribaltas, com uma arte, podemos dizer, de dimensões nacionais. E, por exemplo, o caso de **NILZA MARIA**, seguramente a nossa maior atriz. Com um exemplar domínio de cena. Uma mobilidade facial polivalente. Uma voz maleável e sempre adequada. Um rigor de gesticulação educado tanto quanto inato. Uma sensibilidade capaz de, numa cena, comover uma plateia, como, por exemplo, no filme de Líbero Luxardo, “Um Diamante e Cinco Balas”, já assistido em sessão especial e em fase de mixagem.

Nilza alcançou o ponto maior de sua carreira, até agora, no papel de Senhora Carrar, da peça “Os Fuzis da Senhora Carrar”, de Bertolt Brecht. Não seria justo, também, esquecermos a sua “performance” no papel título da Tragédia “Hécuba”, uma das mais ousadas montagens da Escola de Teatro da UP. Atualmente ela integra o elenco do TAPA [sic.], a primeira tentativa profissional em Belém, com início de atividades para breve<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Sobre ver: Bezerra, *Op. Cit.*

<sup>10</sup> Nascido em São Paulo (1907), Líbero Luxardo veio para Belém desenvolver a sua indústria cinematográfica em 1939. “Era intelectual, escritor e jornalista. Foi um dos fundadores do jornal “O Liberal” e um de seus diretores logo no início das atividades. Cinematografista, fez várias produções como: ‘Um dia qualquer’, ‘Marajó, Barreira do mar’, e ‘Um diamante e cinco balas’ (CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. V*. Belém: CEJUP, 1995, p.225).

<sup>11</sup> LANA. *Op, Cit.*

Com dezenove perguntas, Nilza Maria fala de suas concepções sobre teatro e a sua experiência nessa linguagem, como atriz de radionovela e de TV. Delas vamos destacar, aqui, a que relata sobre sua vivência na escola de teatro e da reflexão sobre a necessidade de criação de mercado profissional para os profissionais do setor. Ela comenta:

A Escola de Teatro, nada mais é do que uma entidade que vem mostrar aquilo, que o ator propriamente dito, sabe por intuição. Talento emerge com o ator, não precisa de concepções, princípios e teorias, apenas o polimento que se deve dar através da experiência e da vivência<sup>12</sup>.

Ao ser questionada sobre o que seria melhor para os artistas de teatro, se o espaço amador ou profissional, a atriz pontua que o primeiro consiste na necessidade de formação, pois “o amador não é propriamente teatro, é escola. O profissional é experiência, é amadurecimento, é a necessidade de sobreviver, de mostrar-se e mostrar algo, cujo veículo é o teatro, daí a nobreza do profissionalismo”<sup>13</sup>. Ainda sobre esse tema, ela afirma que a estabilidade do teatro profissional só era possível a partir de um repertório criativo, e inovador, ressaltando que o público precisava ser colocado em contato com esse símbolo cultural:

Se estou fazendo parte de um grupo que pretende fazer teatro profissional, é porque acredito que é possível fazer teatro em qualquer parte do mundo, quanto mais em Belém. Não se pode culpar o povo de gostar ou não gostar. O povo nunca viu. É preciso mostrar<sup>14</sup>.

Em seguida, fala do surgimento do TABA, como uma forma de dar continuidade às atividades teatrais após o término do curso de teatro da escola da UFPA. Como uma de suas pilastras, esse grupo desejava, segundo ela, realizar atividades cênicas para o povo, com o objetivo de criar uma cultura teatral, a partir da projeção de autores regionais:

O TAPA [*sic*] surgiu quando os ex-alunos da STUP sentiram que era o momento de se profissionalizarem, objetivando assim, a continuação da existência da Escola de Teatro. Os planos do TAPA são: fazer teatro para o povo, difundir teatro entre o povo, projetar autores regionais. O grupo está composto de 12 elementos. Cláudio Barradas, Dr. Nazareno, José Moraes, Alberto Bastos, Elsie Soares, Maria de Lourdes Negrão, Mendara, Conceição Saruby, Margarida Veloso e eu, todos ex-alunos da Escola de Teatro, porém, outros elementos que entendam de teatro estão

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Idem.

sendo e serão aceitos no TAPA, sempre que se tornar necessário. No momento, contamos com o Fernando Neves<sup>15</sup>.

O testemunho de Nilza Maria corrobora com as ideias presentes no Manifesto do TABA. Além disso, ela pontua sobre a rotina de trabalho do grupo, com ensaios e estudos. Ressalta a falta de financiamentos e incentivos, destacando, um apoio moral da escola de teatro da UFPA, e dos jornais ao divulgarem seus trabalhos. A discussão apresentada contextualiza a necessidade da existência de seu grupo, também, pela militância da profissionalização do teatro.

Viu-se, anteriormente, que a estreia do TABA se deu com o texto de Nazareno Tourinho, porém, na entrevista com Nilza Maria, verifica-se que havia o desejo deles montarem uma peça de Ionesco, mas com a burocracia da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, sem o retorno de autorização para a montagem do texto, eles declinaram. A presença desse autor nos interesses do grupo justificava-se “porque o seu teatro é diferente, é absurdo, é uma experiência e dela tiramos proveito” <sup>16</sup>. Isso marca a presença da importância dos autores da cultura teatral e, também, da vanguarda.

Com a falta de resposta da SBAT o grupo procurou outros caminhos e decidiu trabalhar com autores brasileiros e os chamados regionalistas, principalmente os nordestinos, porque, como Nilza Maria afirma: “com a valorização do teatro nordestino acreditávamos na possibilidade de peças regionais, tem o seu valor. É uma cultura a mostrar. É um caso de pesquisa de autores e de peças regionais” <sup>17</sup>. Esse ponto é fundamental, porque revela que, inicialmente, o grupo percebia o regionalismo a partir dos autores nordestinos, revelando, assim, como eles viam o teatro regional naquele momento.

Contudo, a partir do Manifesto do TABA, verifica-se que o regionalismo foi amadurecido, direcionando-o para o trabalho com a cultura amazônica, paraense. Aos poucos, os grupos e artistas de teatro começaram a articulação e produção de

---

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Idem.

trabalhos que colocam como protagonistas a cultura amazônica, a história social, mítica da região, de seus sujeitos.

### **Referências bibliográficas.**

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará, 2016.

CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará*, Vol. V. Belém: CEJUP, 1995.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1981.

LANA. O TAPA vive de coragem. *Jornal A Província do Pará*, 3º Caderno, Coluna Em Tom Maior..., domingo, 19/05/1968, (p.09).

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

S/A. *TABA [sic] estreia amanhã*. *Jornal A Província do Pará*, 4º Caderno, sábado, 02 e domingo, 03, e Segunda-feira, 04/11/1968, p.07.

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

TOURINHO, Nazareno. *Peças de Nazareno Tourinho*. Organização de Bene Martins. Belém: CEJUP, 2014.

TOURINHO, Nazareno; BARRADAS, Cláudio. *Manifesto do TABA*. Belém, 1968.

Disponível no site Memórias da Dramaturgia Amazônica: [http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=7&Itemid=8](http://dramaturgiaamazonida.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=8)