



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO EM ARTES

MARIA CECI LEAL BANDEIRA

A ATRIZ DA DIÁSPORA:
um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus

BELÉM/PA
2020

MARIA CECI LEAL BANDEIRA

A ATRIZ DA DIÁSPORA:
um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus

Exame de Defesa apresentado ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador (a): Maria dos Remédios de Brito

Linha de pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes

BELÉM/PA
2020

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA

B214a Bandeira, Maria Ceci Leal.

A atriz da diáspora: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus / Maria Ceci Leal Bandeira. – 2020.

Orientadora: Professora Dr^a. Maria dos Remédios de Brito
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2020.

1. Teatro-pessoas-biografia. 2. Atrizes negras. 3. Feminismo. I. Brito, Maria dos Remédios de, orient. II. Título.

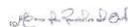
CDD 23. ed. - 792.092

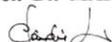


**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e oito (28) dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte (2020), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência da orientadora professora doutora Maria dos Remédios de Brito, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Maria Ceci Leal Bandeira, intitulada: **A ATRIZ DA DIÁSPORA: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus.**, transmitida pelo Google Meet- perante a Banca Examinadora composta por : Maria dos Remédios de Brito (Presidente); Ana Cláudia do Amaral Leão (Examinador interno); Marilu Marcia Campelo (Externo ao programa); Margaret Moura Refkalefsky (Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Maria de Brito, passou a palavra a mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito-Excelente-A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Maria de Brito agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 28 de agosto de 2020.


Prof.ª Dr.ª MARIA DOS REMÉDIOS DE BRITO


Prof.ª Dr.ª ANA CLÁUDIA DO AMARAL LEÃO


Prof.ª Dr.ª MARILU MARCIA CAMPELO


Prof.ª Dr.ª MARGARET MOURA REFKALEFSKY


MARIA CECI LEAL BANDEIRA

À Leila, minha noite estrelada.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho nunca teve a intenção de mistificar a imagem de Zélia Amador de Deus, transformando-a em um ser mais evoluído que os outros. Pelo contrário, o trabalho buscou todas as particularidades essencialmente humanas de sua trajetória para mostrar que assim como ela todas e todos nós somos capazes de dedicar nossa vida à causas que não estão ganhas. Agradeço a ela pela permissão para embrenhar-me em seu passado e por confiar que eu poderia deixar sua trajetória escrita para o futuro.

Ao descobri que estava grávida durante o último semestre do mestrado precisei criar uma rede de apoio permanente para que eu pudesse concluir minha pesquisa e escrita, devo todo amor e agradecimento à minha família, minha mãe Betania Leal e meu companheiro Miguel Moura, que não pouparam esforços para que essa caminhada fosse tranquila.

Aos amigos que doaram tempo, conselhos, livros e apoio para que esse trabalho se concluísse: Carlos Sampaio, Susan Santiago, Luana Peixes, Caio Demetrius, Lais Braga, Danilo Mercês, Lucas Negrão.

Aos mestres que sempre me apoiaram para além do ambiente acadêmico: Maria Regina Maneschky, Nilma Bentes, Margaret Refkalefsky, Claudia Leão, Mariano Klautau Filho, Val Sampaio, Heldilene Reale, Cacilene Tavares. Em meio a tanta soberba do conhecimento é importante saber que vocês aceitam estar na trincheira dessa disputa de narrativas. Agradeço toda confiança e oportunidade!

À minha avó preta, Juraci Bandeira, que me deu a ancestralidade, e à minha avó branca, Ignácia Leal, que me mostrou o cotidiano da mulher trabalhadora, agradeço e peço que continuem me guiando pelo caminho justo. Eu sei que vocês estão em muitas dessas linhas.

Agradeço à minha orientadora que acolheu a minha pesquisa com muito respeito às minhas escolhas e referências.

À Universidade Federal do Pará, pela oportunidade de fazer o Mestrado em Artes e ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFGA).

*“Conhecimento sem sabedoria é suficiente para os poderosos,
mas sabedoria é essencial para a sobrevivência dos
subordinados”*
(Patricia Hill Collins)

RESUMO

O trabalho analisa, a partir do conceito de corpo performático do negro da diáspora, de Zélia Amador de Deus, a trajetória artística dessa atriz e diretora e o seu caráter poético-político. A pesquisa foi dividida a fim de analisar suas três principais personagens: *Catirina*, personagem do auto *Coronel de Macambira* (1972); *Suely*, personagem da peça *Quarto de Empregada* (1976); e personagem sem nome, interpretada para o espetáculo *Theastai Theatron* (1983). A reflexão que norteia a pesquisa será feita à luz do feminismo como perspectiva de análise crítica e teórica das categorias de classe, raça, gênero, conforme teorizado pela filósofa Angela Davis (2016) e combate ao epistemicídio, categoria de pensamento realocada pela filósofa Sueli Carneiro (2005). Ao traçar a trajetória artística de Zélia Amador de Deus encontro uma nova forma de pensar a construção do corpo do negro da diáspora e de seus descendentes pelo viés performático que representa os atravessamentos político-socio-culturais que diferenciam ainda hoje esse corpo. Por se tratar de uma problemática que inicia no corpo e não se desvincular dele, as análises partem do corpo de suas três principais personagens para demonstrar não apenas a evolução artística da atriz, mas principalmente a evolução política e existencial de uma mulher negra na Amazônia.

Palavras-chave: Zélia Amador de Deus. Feminismo Negro. Teatro. Amazônia. Diáspora.

ABSTRACT

The following work aims to analyze, using as basis the concept of diaspora of black people's performative body, by Zélia do Amador de Deus, the actress and director's artistic path and her poetic-politic character. The research was divided, aiming to make it possible to analyze its three main characters: *Catirina*, character from the work *Coronel de Macambira*, by Joaquim Cardozo (1998); *Suely*, character from the play *Quarto de Empregada*, by Roberto Freire (1993); and a nameless character, presented in the work *Theastai Theatron*. The reflexion that leads the research is done based in feminism as perspective of critical and theoretical analysis for the categories of stratum, genre, ethnicity, as stabilised theoretically by the philosopher Angela Davis (2016) and the battle against epistemicide, line of thinking relocated by the philosopher Sueli Carneiro (2005). By tracing Zélia Amador de Deus' artistic path, it is possible to find a new way to perceive the diaspora of black people's performative body and their descendants by the performative bias that represents the political-socio-cultural crossings that still continue to differentiate this body. Considering that it is a subject that begins in the body and does not detach itself from it, the analysis departs from the body and its main three characters, in order to demonstrate not only the artistic evolution of the actress, but mainly the political and existential development of a black woman in Amazon.

Keywords: Zélia Amador de Deus. Feminism. Theater. Amazon. Diáspora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Complexo Vadião, onde funcionava a Escola de Teatro.....	16
Figura 2 - O Coronel de Macambira (1972).....	41
Figura 3 - As Troianas (1971).....	49
Figura 4 - Cena de Quarto de Empregada (1976).....	58
Figura 5 - Cena de Quarto de Empregada (1976).....	60
Figura 6 - Cena de Quarto de empregada (1976).....	61
Figura 7 - Matéria de capa do jornal A Província do Pará (1976).....	62
Figura 8 - Angélica (1977).....	68
Figura 9 - Torturas de um coração (1977).....	69
Figura 10 - O Novo Otelo (1977).....	71
Figura 11 - A lenda do Vale da Lua (1978).....	72
Figura 12 - Jorge Dandin (1978).....	73
Figura 13 - A vingança do Carapanã Atômico (1979).....	74
Figura 14 - Elenco de Theastai Theatron (1983).....	77
Figura 15 - Cena de Theastai Theatron (1983).....	80
Figura 16 - Cena de Theastai Theatron (1983).....	81
Figura 17 - Capa do programa Quintino - O outro lado da sacanagem (1985).....	85
Figura 18 - Zélia Amador de Deus e Nilma Bentes na redação do jornal O Diário do Pará (1989).....	90
Figura 19 - Cena do espetáculo Face negra Face.....	91
Figura 20 - Zélia Amador de Deus.....	98

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
Cedenpa	Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará
Coord.	Coordenador
Ed.	Edição
ETDUFPA	Escola de Teatro e Dança da UFPA
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Org.	Organizador
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFPA	Universidade Federal do Pará

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ficha técnica de Quarto de Empregada	58
Quadro 2 - Ficha técnica de Angélica (1977)	69
Quadro 3 - Ficha técnica de Torturas de um Coração (1977)	70
Quadro 4 - Ficha técnica de O Novo Otelo (1978)	71
Quadro 5 - Ficha técnica de A lenda do vale da lua (1978).....	72
Quadro 6 - Ficha técnica de Jorge Dandin (1978).....	73
Quadro 7 - Ficha técnica de A vingança do Carapanã Atômico (1979)	75
Quadro 8 - Ficha técnica de Theastai Theatron (1983)	77
Quadro 9 - Ficha técnica de Quintino - O outro lado da sacanagem (1985)	86

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I: POÉTICA-POLÍTICA PARA MILITANTES ARTISTAS	20
CAPÍTULO II: O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE	32
2.1 INFLUENCIA SÓCIO-RACIAIS NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM	41
CAPÍTULO III – O CORPO DE SUELY: APRENDIZADO REVOLUCIONÁRIO E CRIAÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL PARAENSE	51
3.1: CENA ABERTA E O SURGIMENTO DO TEATRO EXPERIMENTAL EM BELÉM	56
3.2: PELO CONTÍNUO PROCESSO CRIATIVO ENGAJADO	66
CAPÍTULO IV: O CORPO PERFORMÁTICO DO NEGRO DA DIÁSPORA: INFLUENCIAS DO TEATRO EXPERIMENTAL NA ATUAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO NEGRO PARAENSE	76
4.1 ABRAM-SE OS CAMINHOS:	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	106

INTRODUÇÃO

Sair de uma formação filosófica e adentrar o estudo da pesquisa em Artes para a formação de um conhecimento científico traz particularidades epistemológicas que precisaram ser pensadas, reformuladas, modificadas e recortadas diversas vezes até tornar-se no presente trabalho que apresento agora, um estudo escrito a partir do feminismo como perspectiva de análise crítica.

A Filosofia ocidental tradicional demonstra conflitos diretos com o tema do feminismo. Entende-se por Filosofia ocidental tradicional (BANDEIRA, 2017, p.12) aquela que emerge na Jônia, centro cultural e econômico da Grécia, durante o século VI e V a.C., sendo os primeiros filósofos os denominados pré-socráticos. O que esses filósofos mostram é que a maior característica do amante do saber é ser prioritariamente cognoscente, “a atitude do filósofo em frente da totalidade dos objetos é uma atitude intelectual, uma atitude do pensamento.” (HESSEN, 1980, p.10). Do caráter teórico da Filosofia derivam os estudos científicos, tornando-se tradicionalmente os dois tipos de investigação reflexiva conduzida pelo *logos*, racionalidade imanente ao ser humano.

A Filosofia Ocidental se configura durante os séculos como uma teoria crítica misógina e sexista, tendo colaborado com o regime do patriarcado e processo de dominação masculina desde a antiguidade, principalmente a partir da tradição teórica da política aristotélica que define a mulher como uma falha da natureza, incapaz de pertencer a vida política da *polis*. A incapacidade do filósofo em considerar a existência de mulheres sábias (BANDEIRA, 2017, p.16) é tão marcante que mesmo quando ele assume a existência da inteligência feminina é considerando-as como uma fraqueza bizarra da natureza, pois uma mulher inteligente seria um fato contra natural. Ele afirma ainda que a desigualdade entre homens e mulheres deveria ser permanente, “a relação entre o homem e a mulher consiste no fato de que, por natureza, um é superior e a outra inferior, um governante, outra, governada. O mesmo tem que, necessariamente, ocorrer para toda a humanidade.” (ARISTÓTELES, 1998, p.63).

Por ser misógina, isto é, trabalhar um projeto de humilhação e desvalorização das mulheres durante a história do mundo ocidental, a Filosofia em sua forma tradicional não poderia tornar-se uma Filosofia feminista, já que o próprio termo “feminismo” não comparece facilmente na história da filosofia tradicional; até mesmo as pautas feministas ocupam um lugar marginalizado na Filosofia acadêmica [...] A partir do momento em que uma historiografia feminista começa a ser elaborada outras personagens vêm à tona, uma

memória é construída para aquelas personagens que não tiveram direito nem à memória. Uma outra história começa a ser contada agora com novas narradoras, filósofas, artistas presentes na maioria dos registros que estavam ocultos. (BANDEIRA, 2017, p.19-20)

Epistemologicamente, uma Filosofia de caráter essencialmente feminista, em contraponto a Filosofia tradicional, só pode ser pensada nos últimos 70 anos, muito em decorrência do protagonismo de Simone de Beauvoir, uma das vozes mais ecoantes no combate a opressão feminina. Simone de Beauvoir sempre soube reconhecer seus privilégios como mulher europeia, branca, de origem burguesa; era declaradamente uma revolucionária, intelectualmente engajada na luta contra o capitalismo, o imperialismo e o colonialismo.

O existencialismo de Simone de Beauvoir se propõe a pensar a condição humana existencial, mas diferente do que vinha sendo proposto por Sartre em *O ser e o Nada*. A filósofa procurou responder a questão de como um ser humano pode realizar-se na singular condição feminina. E é para responder a questão da submissão feminina que a filósofa cunha ao existencialismo o conceito de situação, que é a condição de transcendência ou imanência do ser. A situação na qual a mulher se encontra serve para configurar a mulher como peculiar, única no seu gênero, a fim de abrandar sua liberdade e pô-la, do ponto de vista da aparência, como ontologicamente anterior ao para-si e, dessa forma, determiná-la. Em contraponto ao existencialismo sartreano, em que agir desconsiderando o outro não é ser livre, pois uma atitude autenticamente moral pressupõe o comprometimento com a liberdade alheia: abre-se o caminho para que seja analisada a real situação da existência desse Outro que é a mulher.

Sem crer em distinções existenciais entre homem e mulher, pois o Existencialismo entende a existência humana e não a existência do ser masculino, Simone de Beauvoir apresenta em suas obras a constante questão de como o mundo aprisiona a liberdade imanente da existência feminina em um Outro e cria caminhos possíveis para a retomada da liberdade da mulher. Mais do que isso, será constante também a tentativa de confirmar que a liberdade do oprimido existe e é possível de ser manifestada a partir de contextos e oportunidades específicas.

Quando me propus a ir além do estudo de gênero e atrelá-lo às questões raciais que atingem o Ser mulher negra, compreendendo a condição existencial desta, deparei-me pela primeira vez com os estudos de Grada Kilomba, sem desconsiderar

o estudo precursor de Simone de Beauvoir que compreende a situação da mulher (mulher branca e europeia, como ela mesma esclarece em seus escritos) como aquela que estaria enredada na má-fé dos homens e por isso sua existência seguiria finalidades apenas utilitárias, não tendo finalidades em si mesma para desvelamento da sua existência, sendo, então, o Outro do Mesmo (sujeito masculino), complementei minhas observações aos estudos da artista e psicanalista portuguesa ao situar a mulher negra como o Outro do Outro.

Kilomba (2018) sofisticada a análise sobre a categoria do Outro, quando afirma que pessoas negras ocupam um lugar à margem da sociedade supremacista branca por existirem como a antítese de branquitude e masculinidade.

Esse é trauma do *sujeito negro*; ele jaz exatamente nesse estado de absoluta “Outridade” na relação com o *sujeito branco* [...] Preso no absurdo. Parece, portanto, que o trauma de pessoas *negras* provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mais sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do homem *branco*, que é a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como a/o “*Outra/o*”, como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranha/o e incomum. (KILOMBA, 2018, p. 40, grifo da autora)

Em seu livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*, Grada Kilomba explana sobre suas experiências como uma docente universitária antirracista na Europa para refletir a relação de poder e autoridade racial no cerne de conceitos tais como conhecimento e ciência. Dentro daquilo que se define como “universal” e “específico” a autora analisa a academia como um espaço de violência e não-neutralidade, que historicamente vem se construindo como um espaço racista e xenofóbico onde apenas o discurso do sujeito branco pode ser entendido como universal. Aqueles que não compõem essa categoria, os Outros, são bem-vindos como objeto de estudo, mas ao posicionar-se como sujeito de saber e direcionar sua fala de maneira contrária ao discurso dominante enfrenta a luta por visibilidade e legitimação de sua produção intelectual que a todo momento é entendida como marginal e específica, conhecimentos desviantes, que fogem à regra, mas quem define o que é regra no discurso acadêmico?

Tal posição de objetificação que comumente ocupamos, esse lugar da “Outridade” não indica, como se acredita, uma falta de resistência ou interesse, mas sim a falta de acesso à representação, sofrida pela comunidade *negra*. Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2018, p.51)

Na medida em que revelamos o segredo da opressão passamos a lidar diretamente com o racismo institucional das universidades, aparelhadas pelo racismo estrutural da sociedade. Por não possuímos as estruturas coloniais e hegemônicas que estão a todo momento querendo controlar nossa autonomia, dominar nossos corpos e nosso pensamento, Kilomba declara que nossa própria articulação fora dos grupos, para a modificação do entendimento que se tem sobre o universal e o específico, é complicada. Apontando sempre a produção científica das academias como uma imposição de poder, as “verdades” objetivas e científicas são pautadas em relações desiguais de poder e subordinação racial que definem o sujeito neutro em quem devemos acreditar.

Para descolonizar o conhecimento acadêmico é necessário entender que a produção dos povos marginalizados não pode ser deslegitimada apenas por se constituírem como algo que infringe o tradicional. Ao reconfigurar as relações racistas que imperam sobre o conhecimento acadêmico, os discursos racializados, há muito marginalizados, firmam-se como novas políticas do saber:

[...] enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou [...] Essa passagem de *objeto a sujeito* é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e “legitimada/o” e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2018, p.28)

Kilomba convida à uma epistemologia que agrega a subjetividade e acende as luzes para novos pensamentos dentro da academia, com possibilidades ainda menores que alcançam o âmbito da materialidade, o Outro mais inferiorizado necessita de estratégias emancipatórias, como o direito a voz, forjando assim uma visibilidade e fazendo com que surja, dentro do pensamento hegemônico, um novo lugar de onde falo¹.

¹ Em sua tese de doutorado a pesquisadora Zélia Amador de Deus já trabalhava com a ideia de criarmos um lugar de onde falamos: “creio haver estabelecido um **lugar** de onde falo. Significa dizer que não falei na condição de espectadora, mas falei como **parte** envolvida no processo (AMADOR DE DEUS, 2008, p.21, grifo da autora). O entendimento da atriz está diretamente relacionado às metáforas utilizadas pelo pensamento feminista negro, conforme cita Collins: “em contraste com as metáforas visuais (que comparam, por exemplo, conhecimento e iluminação, saber e ver, verdade e luz) que cientistas e filósofos costumam usar, as mulheres tendem a fundamentar suas premissas epistemológicas em metáforas que sugerem encontrar uma voz, falar e escutar.” (COLLINS, 2019, p. 419)

Atrelado a isso, os estudos da socióloga afro-americana Patricia Hill Collins sobre o “ativismo das mulheres afro-americanas e o pensamento feminista negro como filosofia intelectual e política” (2019, p. 22-23), a partir da luta das mulheres negras dos Estados Unidos, entre os anos de 1970 e 1980, serviu como alicerce conceitual para a compreensão dos marcadores sociais que diferem a produção intelectual de mulheres negras atingidas pelos fluxos da afro-diáspora transatlântica. Segundo ela própria declara: “o pensamento feminista negro é parte de um projeto de justiça social muito mais amplo, que vai bem além das experiências das afro-americanas.” (COLLINS, 2019, p. 59)

Collins não defende o feminismo negro como um manual de conduta imanente a toda mulher negra como se todas as nossas vivências resultassem em uma mesma norma, pelo contrário, ela defende a existência de um ponto de vista comum às mulheres negras originado de vivências em comum:

Um entendimento essencialista do ponto de vista da mulher negra suprime as diferenças entre as mulheres negras em busca de uma unidade de grupo enganosa. Em vez disso, pode ser mais correto dizer que existe um ponto de vista coletivo das *mulheres* negras, caracteriza pelas tensões geradas por respostas diferentes a desafios comuns. (COLLINS, 2019, p.73)

O que Collins propõe é assumir um princípio baseado tanto à teoria social marxista quanto ao pensamento afrocêntrico, recusando partir de uma única tradição teórica (2019, p. 17). A socióloga acredita que seja essa a melhor maneira de captar as interconexões entre classe, gênero e raça na vida de mulheres negras, compreendendo suas implicações no pensamento feminista negro. Em resumo, ela enfatiza que “se as comunidades acadêmicas se afastarem demais das percepções amplamente difundidas sobre a condição da mulher negra, elas correm o risco de serem desacreditadas.” (COLLINS, 2019, p.405). Por isso a importância de se manter pesquisas voltadas para a condição de subalternidade de indivíduos socialmente prejudicados, respaldando nossas ações coletivas que visam chegar a transformações institucionais duradouras necessárias para a construção do projeto de justiça social.

Assim, a proposta desse trabalho intitulado *A atriz da diáspora: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus* carrega o compromisso de ser um contraponto às epistemologias hegemônicas dentro da pesquisa em Artes. Conduzi a pesquisa por meio do método qualitativo de análise dos paradigmas interpretativos

aplicados pela epistemologia feminista negra, baseado na explicação metodológica de Collins:

as metodologias qualitativas e quantitativas representam duas abordagens metodológicas importantes que são frequentemente associadas às humanidades ocidentais e às ciências, respectivamente. Uma metodologia específica pode ser associada a uma abordagem epistemológica e a seus respectivos referenciais interpretativos. Mesmo que a ideia de metodologia se refira a uma teoria mais ampla sobre a forma de se fazer pesquisa, não há nada nela que seja inerentemente branco ou preto, masculino ou feminino. Certas metodologias podem se tornar codificadas como “brancas” e/ou “masculinas” e, assim, agir em prejuízo das mulheres negras [...] Ainda que padrões de uso de técnicas específicas possam variar entre os grupos – os homens brancos podem trabalhar com conjunto de dados em larga escala, enquanto as mulheres negras podem se basear mais em entrevistas individuais –, os métodos podem ser usados para diferentes finalidades. (COLLINS, 2019, p. 403)

Entrevista com a artista objeto de pesquisa e análise de referenciais teóricos foram as principais ferramentas utilizadas para a composição do trabalho, apostando no método narrativo como técnica específica já que “exige que a história seja contada, não decupada pela análise; que seja objeto de crença, não de ‘admiração científica’”. (COLLINS, 2019, p. 413). O encadeamento dessas possibilidades metodológicas me deixa confortável para produzir academicamente no campo da Arte, pois não disputa espaço com a ideia de que a Arte precisa tornar-se uma ciência para estruturar-se como uma área do conhecimento. Como pontuado anteriormente, esse trabalho surge como contraponto para o compartilhamento de novas possibilidades acadêmicas.

Será o primeiro trabalho voltado para a trajetória artística de Zélia Amador de Deus, conduzida entre os anos de 1972 a 1985. Professora universitária, socióloga, artista e militante que resiste há mais de 40 anos no corpo docente da Universidade Federal do Pará (UFPA), Zélia se tornou professora emérita da Universidade no dia 12 de março de 2020. Lucas Afonso destaca a relevância da negritude impulsionada por Zélia nos espaços acadêmicos:

Suas reflexões teóricas apontam para a importância não só da transformação das instituições públicas, mas da transformação epistemológica para a compreensão dos fenômenos sociais, por meio de uma ótica que consiga compreender as experiências de violência e racismo sofridas por pessoas negras, como também a própria afirmação da negritude como um valor, uma visão de mundo e uma história. (SEPULVEDA, 2019, p.73)

De acordo com o site institucional do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará este é “a única e relevante alternativa para a formação de pessoal, em termos de pós-graduação na área de Arte” do norte do país. Durante os oito anos de existência do Mestrado Acadêmico em Artes da UFPA,

apenas seis dissertações defendidas, até a data desta defesa, trouxeram citações sobre a figura de Zélia Amador de Deus ao tratar sobre temas como o teatro paraense, o Auto do Círio, representações negras na pintura paraense e implantação do curso de artes plásticas/educação artística na Universidade Federal do Pará (UFPA). O que comprova que a trajetória artística de Zélia Amador de Deus tem importância reconhecida pela academia artística paraense, mas nunca foi entendida como um objeto de pesquisa interessante e/ou necessário para nenhum pesquisador deste campo.

O percurso político de Zélia Amador de Deus é amplamente conhecido devido a sua luta dentro do movimento negro organizado, sendo ela uma das fundadoras do Centro de Estudos e Defesa do Negro Pará (Cedenpa), e por melhores condições e acesso de estudantes negros, pobres, indígenas, imigrantes e demais indivíduos marginalizados socialmente à universidade, em sua defesa pela política de ação afirmativa e do sistema de cotas.

A professora da Universidade Federal do Pará (UFPA) foi uma figura ativa nas primeiras grandes discussões sobre políticas de ação afirmativa e sistema de cotas na primeira década dos anos 2000. Esteve também envolvida em uma das primeiras formulações de política de ação afirmativa do Estado brasileiro, coordenando o Programa de Ação Afirmativa para o Ministério do Desenvolvimento Agrário, em 2001 – primeiro órgão público brasileiro a adotar tal ação, seguido por outros ministérios. Também foi uma das oradoras da delegação brasileira da histórica III Conferência Mundial Contra o Racismo, a Discriminação Racial, a Xenofobia e as Formas Conexas de Intolerância – a Conferência de Durban, realizada em 2001. (SEPULVEDA, 2019, p.73)

Algo que poucos conhecem, porém, é o fato de que Zélia Amador de Deus, enquanto professora da UFPA, foi responsável pela criação de um espaço próprio para os cursos de arte. Em 1978, ela iniciou sua carreira como professora da Universidade dando aula para o curso de Educação Artística, voltado para a formação de professores licenciados, ou seja, “não era a linguagem Arte que estava sendo trabalhada e o meu sonho era que a linguagem Arte ocupasse um espaço dentro da universidade, dentro da academia, como a ciência e tecnologia ocupava” (AMADOR DE DEUS, 2019). À medida em que a professora foi ocupando cargos administrativos dentro da Universidade seu objetivo em obter um espaço destinado para as linguagens artísticas dentro da academia foi gradualmente conquistado com a ajuda dos outros profissionais que também reconheciam a importância de se conseguir com que as disciplinas de Artes Visuais, Teatro e Dança se tornassem cursos de ensino

superior dentro da Universidade, com atividades de ensino e pesquisa ativas e voltadas para as suas subáreas.

Posteriormente, em sua gestão como vice-reitora da UFPA, de 1993 à 1997, Zélia Amador de Deus empenhou-se em fazer com que a Universidade adquirisse um prédio para realocar a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA), deslocando assim os cursos que antes funcionavam no Complexo Vadião (Figura 1), um espaço aberto da UPFA utilizado para finalidades recreativas, para o prédio localizado na Avenida Governador Magalhães Barata, onde atualmente funciona o Programa de Pós-graduação em Arte (PPGARTES/UFPA).

Figura 1 - Complexo Vadião, onde funcionava a Escola de Teatro



Fonte: Jornal O Liberal – Belém, 26/03/1992.

Menos ainda se sabe sobre como Zélia Amador de Deus, em sua juventude, ajudou a desenvolver o teatro experimental paraense.

Quando decidi pesquisar mais sobre a trajetória artística de Zélia Amador de Deus eu já transitava pelos espaços onde aconteciam as atividades propostas pelo movimento negro da cidade de Belém, lugares onde aprendi ser inevitável falar sobre movimento negro no estado do Pará sem citar o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cedenpa) e seus fundadores, dentre eles, justamente, Zélia Amador de Deus. Pesquisava sobre teorias do feminismo negro e tomei a imagem de Zélia como uma das minhas principais referências de militância afro-amazônida.

O Cedenpa foi fundado em 10 de agosto de 1980 e possui, desde então, uma atuação autônoma em relação ao Estado, embora em muitos momentos tivessem que se relacionar com este para avançar em sua atuação. O trabalho do Cedenpa, em um primeiro momento, teve enfoque na questão da luta racial, combatendo esse tipo de discriminação por meio de denúncias e da valorização da cultura afro-brasileira como resgate da negritude. Posteriormente, o Centro compreendeu que a luta do Movimento Negro é também uma luta de classes e passou a engajar-se mais na luta pela cidadania plena a todos os brasileiros. A cartilha comemorativa de uma década de existência do Cedenpa descreve:

Assim, ficou bastante nítido que, embora essas questões se engendrem mutuamente, teríamos que desenvolver sistematicamente, atividades ligadas a negritude (negro gostar de ser negro, de sua cultura, de suas raízes, etc), a busca da cidadania plena (oportunidades de educação, trabalhos de bons rendimentos, empresariais, vida social, etc), e ainda lutar para mudar a estrutura da sociedade, rechaçando sua divisão em seguimentos: dos ricos, remediados, pobres e miseráveis [...] E ainda, sem mudarmos a estrutura, estaremos estimulando a uma integração, onde o negro poderá até ascender, mas irá reproduzir o que hoje não queremos para nós nem para ninguém, que é a desigualdade na distribuição de oportunidades, benefícios, direitos e deveres, em tudo enfim. (1990, p. 5-6)

Zélia Amador de Deus, além de fundadora, sempre foi uma figura bastante presente nas atividades desenvolvidas pelo Centro e/ou nas atividades que precisava representá-lo, como foi o caso do convite feito por uma instituição de ensino para que o Cedenpa realizasse algumas palestras na cidade de Caiena, na Guiana Francesa, em maio de 1988, fazendo-se presente representado por Zélia.

A minha busca por uma fala que abrangesse as questões políticas e sociais coabitava com a minha vontade de pesquisar mais sobre a cena artística da cidade de Belém visando a construção de uma pesquisa racializada em artes. Para a minha surpresa, encontrei tudo isso na figura de Zélia Amador de Deus ao descobrir, por meio do livro *Memórias Cênicas: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990)*, que a militante do movimento negro e precursora do feminismo negro na Amazônia também é atriz. A minha curiosidade pelos pormenores dessa trajetória artística e consequentes circunstâncias que poderiam fundamentar o meu entendimento sobre o que é ser artista negra na Amazônia esbarrou na falta de material sobre o assunto: quais seriam suas obras? Como desenvolveu-se sua poética? Ela se reconhece até hoje como artista? Foram perguntas que nunca consegui encontrar respostas até o momento em que decidi pesquisar todas elas por conta própria.

Assim, dividi essa pesquisa em quatro capítulos que pretendem analisar a primeira fase da trajetória artística de Zélia Amador de Deus, período que se estende de 1972 à 1985, analisando, especificamente, suas três principais personagens: Catirina, personagem do auto *Coronel de Macambira*, estreado em 1972; Suely, personagem da peça *Quarto de Empregada*, estreado em 1976; e a personagem criada para o espetáculo *Theastai Theatron*, de 1983. Essas três análises são precedidas por um primeiro capítulo onde apresento a construção daquilo que compreendo como poética-política, conceito que utilizo para descrever a ação simultânea de Zélia Amador de Deus durante esse período, a fim de demonstrar a impossibilidade em descrever sua trajetória apenas como poética ou como política, pois os dois conceitos estão imbricados na sua atuação, na sua fala e na sua existência.

No primeiro capítulo busco descrever o conceito de “poética-política” para a construção de um objetivo transformador, partindo da hipótese de que a Arte é uma área do conhecimento estreitamente ligada à Política. Para elucidar essa imbricação e também compreender a escolha pela terminologia “poética-política”. Apresento a trajetória artística de Zélia Amador de Deus como justificador dessa hipótese e tomo como ponto de partida para essa análise a militância da atriz durante todo o percurso de sua vida.

O segundo capítulo resgata a origem da dramaturgia negra na Amazônia, contesta algumas datas oficializadas pela história tradicional do teatro brasileiro a partir dos dados apresentados pelo pesquisador paraense Vicente Salles. A contestação baseada nas pesquisas sobre a presença da cultura negra na Amazônia serve para corroborar com a compreensão epistemológica contra hegemônica que esse trabalho traz, já que a dramaturgia negra no Brasil pode ter ocorrido muito antes do marco oficial da dramaturgia brasileira. Partindo desse contexto de invisibilidade e racismo histórico, apresento a primeira análise teatral da pesquisa, a montagem de *O Coronel de Macambira*, de 1972, em que Zélia interpretava a personagem Catirina que durante toda a sua infância percorreu o seu imaginário e fortaleceu a sua maneira de enxergar o mundo pelo prisma do empoderamento.

Já o terceiro capítulo volta-se para o início de sua atuação política contra o regime ditatorial brasileiro que coincide com o desenvolvimento do teatro experimental que começava a ser feito em Belém. O capítulo parte da análise da peça *Quarto de*

empregada, primeira montagem do grupo de teatro Cena Aberta realizada no ano de 1976, que experimenta uma inversão total dos papéis convencionais das personagens e da cenografia. Discutindo fortemente como as questões de gênero e as questões mercadológicas da arte estão envolvidas na vida política e teatral das duas atrizes do espetáculo.

Por fim, o quarto e último capítulo que seria uma análise apenas sobre *Theastai Theatron*, realizado pelo Cena Aberta em 1983, foi constantemente modificado, pois percebeu-se a necessidade de estender o recorte temporal da pesquisa até 1985 para podermos discutir mais dois espetáculos importantes para a trajetória artística de Zélia Amador de Deus e que, até então, não haviam sido aprofundados em pesquisas anteriores, são eles: *Quintino, o outro lado da sacanagem*, do Cena Aberta de 1985, e *Face negra Face*, do Cedenpa. É importante frisar que os documentos jornalísticos encontrados durante o processo de pesquisa foram essenciais para a retificação de algumas fontes e apontamentos, principalmente no que tange a função de cada integrante dos grupos dentro da montagem de cada espetáculo.

CAPÍTULO I: POÉTICA-POLÍTICA PARA MILITANTES ARTISTAS

Escolho falar sobre militância e arte por acreditar que o potencial artístico é capaz de transformar a vida dos indivíduos por meio de práticas provenientes de uma cultura revolucionária.

O Estado, fomentador da ciência e criador de todas as instituições que regem o conhecimento científico, incluindo a Universidade, é considerado pela sociedade ocidental como um elemento neutro resultado do avanço político da civilização humana que protege (ou pelo menos deveria proteger) suas instituições, igualmente neutras, dos ataques antidemocráticos e do senso comum. Essa proposição é uma das principais noções ideológicas difundidas pelo saber científico promovido dentro das instituições sociais e principalmente dentro das Universidades, já que, conforme afirma o jurista Silvio Luiz Almeida, “as formas sociais – dentre as quais o Estado – se materializam nas *instituições*” (2018, p.29).

Qualquer crítica às estruturas do Estado e às suas instituições é vista como um debate sectário e antidemocrático. Isso se deve, muitas das vezes, porque aquilo que nos é apresentado socialmente como a representação da realidade, na verdade, é a forma como o pensamento dominante, difundido pelas estruturas de poder, representa a relação que temos com esta realidade, ou seja, a forma como a estrutura social constrói o imaginário social, impactando diretamente em nossas vidas e fazendo com que todo e qualquer ser humano atrelado a esse sistema reproduza aquilo que interessa às classes hegemônicas.

Esses interesses são protegidos por estruturas ideológicas como, por exemplo, o racismo, entendido por Silvio Luiz de Almeida como “uma ideologia desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas” (2018, p.52). Sendo as práticas sociais estabelecidas por estruturas de poder, tal qual o Estado e suas instituições, é correto afirmar que o racismo não é uma anomalia da sociedade ou do indivíduo, é a parte de uma estrutura social ou de um modo de socialização:

o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo “normal” com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural. Comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é *regra e não exceção* [...] Nesse caso, além de medidas que coíbam o *racismo individual e institucionalmente*, torna-se imperativo refletir sobre *mudanças profundas nas relações sociais, políticas e econômicas*. (ALMEIDA, 2018, p.38-39)

O racismo compõe o imaginário social a fim de reforçar estereótipos que servem para oprimir a grande maioria da população e explorá-la como mão-de-obra barata gerando, conseqüentemente, marginalização social e dominação política:

detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornem “normal” e “natural” o seu domínio. (ALMEIDA, 2018, p. 31)

As mesmas regras sociais que individualizam os seres humanos e torna-os sujeitos, “visto que suas ações e seus comportamentos são inseridos em um conjunto de significados previamente estabelecido pela estrutura social” (ALMEIDA, 2018, p. 30), transformam o racismo em um projeto político, que “como processo sistêmico de discriminação que influencia a organização da sociedade, depende de poder político, caso contrário seria inviável a discriminação sistemática de grupos sociais inteiros” (ALMEIDA, 2018, p.40-41).

Se o racismo é um projeto político cabe ao antirracismo aliar-se a sistemas de resistência para combatê-lo. Ao descrever meu entendimento sobre o conceito de “poética-política” prezo pelo caráter unitário do termo visando a construção de um objetivo transformador, partindo da hipótese de que a Arte é uma área do conhecimento muito mais imbricada à Política do que à Ciência e apresento a trajetória artística de Zélia Amador de Deus como justificador dessa hipótese, sendo a militância da atriz o ponto de partida para a análise durante todo o percurso de sua vida.

O interesse pela definição do termo “poética-política” surge devido ao fato de que, no desenrolar da pesquisa, quanto mais a história dessa mulher do teatro paraense era lida por mim, menos conseguia desassociar arte e militância, por isso, delimito a este conceito o recorte da análise. Essa escolha fez-me alinhar melhor as referências para a construção de um pensamento sobre a poética artística de Zélia Amador de Deus relacionando reflexões de pensadoras feministas negras, progressistas e revolucionárias à existência em constante movimento de luta político-racial de Zélia Amador de Deus. Fazendo com que o meu entendimento sobre poética-política surgisse através de teorias sobre questões artísticas conduzidas por teóricos militantes e/ou pensadores engajados na modificação estrutural do sistema econômico-social para libertação humana. Esses teóricos, ao pensarem sobre cultura

revolucionária, conduzem-me ao aperfeiçoamento daquilo que busco compreender sobre a arte e sua relação com a política.

De acordo com o filósofo austríaco Ernest Fischer, o principal problema da arte desenvolvida dentro do atual sistema econômico, “é criar uma ponte nova entre o povo e o artista – e por povo entenda-se todo o mundo, todos os não-artistas.” (FISCHER, 1977, p. 9). Fischer compreende que o ser humano necessita da magia inerente à arte, mas é a necessidade da arte que também nos torna capaz de compreender e transformar o mundo.

Podemos colocar a questão da seguinte maneira: toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa imitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. (FISCHER, 1977, p. 17)

A função da arte é entendida por Fischer como o meio indispensável para a união do indivíduo com o todo, refletindo, portanto, a capacidade humana infinita de associar-se ao mundo e fazer com que ideias e experiências circulem. O ser humano deseja ser mais do que ele mesmo, deseja a plenitude que o sistema das individualidades lhe tirou, pois ele

anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu “Eu” curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e por tornar *social* a sua individualidade. (FISCHER, 1977, p.13)

As limitações impostas pelo sistema econômico vigente, isto é, restrições de caráter político, incomodam ainda mais ao ser humano artista.

Fred Hampton, em seu discurso *É uma luta de classe, porra!*, proferido na Northern Illinois University, em novembro de 1969, cita a cultura dos membros do Partido dos Panteras Negras como “arte revolucionária”, afirmando ainda que não precisamos de outra cultura que não seja a cultura capaz de nos libertar. Hampton (2017) ilustra a sua declaração de forma singular ao perguntar ao seu público ouvinte qual seria a sua cultura se ocorresse um incêndio naquela sala. Segundo o militante, se essa situação ocorresse sua cultura percorreria duas únicas preocupações: água e fuga, porque cultura é entendida como aquilo que nos mantêm. Para a realidade do Partido dos Panteras Negras, Hampton afirma que ao serem perguntados sobre a sua cultura os membros do Partido responderiam que sua cultura são armas, isto é, sua cultura é “arte revolucionária”.

Hampton (2017) caracteriza política e cultura revolucionária como elementos vitais, liga-os diretamente à sobrevivência humana. Essa relação faz todo sentido se levarmos em consideração que naquele momento, tanto ele quanto o seu partido, lutavam contra as ações de extermínio de seus semelhantes afro-americanos promovidas pelo governo dos Estados Unidos e suas táticas eram o autocuidado e o contra-ataque.

Mas seria essa uma realidade apenas dos negros norte-americanos? Se considerarmos que a opressão racial foi aparelhada pelo sistema capitalista para produzir relações comerciais favoráveis a um número mínimo de países, a resposta é negativa.

Em outro texto, dessa vez publicado no jornal *Black Panther*, em 3 de julho de 1970, o militante Emory Douglas, reforça ainda mais a negatividade da resposta:

Também a partir da luta pela libertação surgem uma nova literatura e uma nova arte. Baseada na luta popular, a arte revolucionária assume uma nova forma. O artista revolucionário começa a armar seu talento com aço, assim como a aprender a arte da autodefesa, tornando-se um ao ir para o seu seio do povo, não permanecendo à distância, e atuando na dureza da luta prática. Essa cultura recém-nascida não é exclusiva às massas pretas oprimidas, mas transcende comunidades e fronteiras raciais, porque todas as pessoas oprimidas podem se identificar com a mudança revolucionária, que é o ponto de partida para desenvolver uma cultura revolucionária. (DOUGLAS, 2018, p. 172)

Douglas, enquanto Ministro da Cultura do Partido dos Panteras Negras e representante artístico da organização, voltou-se ao entendimento de melhores condições práticas para se obter uma arte para o povo. Reflitamos, então, a partir de um questionamento seu: “Se nós, artistas, não entendermos qual é o nosso papel e nossa relação com a sociedade, com a situação política e a sobrevivência do povo Negro, como criaremos uma arte que tenha como projeto a sobrevivência?” (DOUGLAS, 2018, p.30). Ele entendia que além de representar a realidade de pessoas, cabe ao artista conhecê-las de perto e criar condições para a mudança daqueles que representa em seus trabalhos. Uma arte do povo torna-se possível na medida em que a motivação para a criação de uma obra de arte, “o sentimento pessoal do artista”, conecta-se ao efeito, isto é, “a atividade cotidiana real, prática, que acontece na comunidade” (DOUGLAS, 2018, p. 31).

Podemos falar sobre política na arte, e muita gente ficará confusa em relação a esse tópico, em relação ao que é primordial: a situação política ou a situação artística? A arte está subordinada à política. A situação política é maior que a situação artística. Uma imagem pode expressar mil palavras, mas a ação é suprema. A política se baseia na ação, a política começa com

um estômago faminto, com habitações dilapidadas. A política não começa na arena política, ela começa exatamente lá, na comunidade, onde está o sofrimento. Se a arte, então, é subordinada à situação política, o artista não deveria começar a interpretar o estômago vazio a habitação ruim, todas essas coisas, e transformá-las em algo que elevasse a consciência do povo Negro? Penso que esta seria a coisa mais lógica a se fazer. (DOUGLAS, 2018, p. 30)

Dentro dessa mesma lógica de pensamento, o entendimento da filósofa norte-americana Angela Davis sobre as questões que envolvem a construção de uma arte progressista foram fundamentais para nortear essa análise crítica sobre a trajetória artística de Zélia Amador de Deus – uma artista militante, em que atuações artísticas e políticas se confundem dentro de sua biografia.

Em seu livro *Mulheres, cultura e política*, Davis faz o seguinte questionamento: “quais são as perspectivas atuais para a expansão de uma arte que não tem medo de declarar sua relação partidária com as lutas populares por igualdade econômica, racial e sexual?” (2017, p.172).

Considerando a importância de reconhecer e defender o nosso legado cultural, seria igualmente relevante identificar todos os indícios, evidentes ou sutis, de avanços progressistas nas formas contemporâneas de arte popular. A filósofa explora a categoria de arte progressista como aquela capaz de demonstrar aos indivíduos que suas ações na sociedade não são forças apenas objetivas, pois possuímos um caráter intensamente social em nossa subjetividade, sendo a arte progressista, portanto, também uma forma de emancipação social.

Como Marx e Engels observaram há muito tempo, a arte é uma forma de consciência social – uma forma peculiar de consciência social, que tem o potencial de despertar nas pessoas tocadas por ela um impulso para transformar criativamente as condições opressivas que as cercam. A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que buscam provocar mudanças sociais radicais. A arte é especial por sua capacidade de influenciar tanto sentimentos como conhecimento. (DAVIS, 2017, p. 166)

A intenção de Angela Davis ao pensar a categoria arte progressista, além do entendimento de arte progressista como aquela que lida diretamente com questões políticas, é compreender, a partir dos significados sociopolíticos que ela possui, a ação que ela pode representar na aceleração do progresso social (2017, p.167). Além disso, outra questão pautada pela autora seria aquilo que ela definiu como um dos principais desafios enfrentados por artistas progressistas e/ou envolvidos no ativismo político: como reconhecer – resgatar/legitimar – o legado da nossa cultura popular, a

fim de transmiti-la para as massas, já que às massas têm sido negado o acesso aos espaços tradicionalmente reservado à arte e à cultura?

O silenciamento das culturas de luta e resistência política, assim como o entendimento de arte como um produto único, fruto da criatividade subjetiva de alguém, serve ao propósito da estética burguesa que “sempre buscou situar a arte em uma esfera transcendente, além da ideologia, além das realidades socioeconômicas e, certamente, além da luta de classes.” (DAVIS, 2017, p.171). Para Davis, a luta pela libertação negra contida na história da cultura afro-americana seria um exemplo de cultura que conseguiu correlacionar arte e movimentos populares. Seus elementos tornar-se-iam modelos de arte progressista, assim como a história da militância trabalhadora e das lutas das mulheres, se dominássemos a história dessas lutas populares com a intenção de “preparar uma contraofensiva política e cultural às instituições e às ideias retrógradas semeadas pelo capitalismo monopolista avançado” (DAVIS, 2017, p. 166).

Quando Lênin (apud DAVIS, 2017, p. 172) afirma que a liberdade individual do artista, defendida pela ideologia burguesa, causa, na verdade, uma insuficiência criativa nesse indivíduo, é para que nós compreendamos que arte progressista, ou partidária, como ele descreve, deve se livrar não só da censura policial, mas principalmente dos vícios do capital que encarcera nossa criatividade em um carreirismo. Dessa forma, sua arte não é livre e não conseguirá libertar as pessoas que podem vir a entrar em contato com ela. Ideia semelhante ao que Ernst Fischer afirma a reconhecer que:

a princípio o capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação; mas acabou por isolá-lo numa liberdade tão glacial e completa que o artista chegou em muitos casos ao estágio absurdo de criar para os outros artistas. (1977, p.9)

Angela Davis (2017), inclusive, acredita que à medida que esses movimentos antimonopolistas registram vitórias, as/os artistas detêm inspiração criativa desses processos políticos, o que resultará em mais artistas potencializando sua energia e criatividade e voltando-as para a sensibilização de mais pessoas que contestarão as instituições burguesas e seus monopólios.

Uma arte progressista e revolucionária é inconcebível fora do contexto dos movimentos políticos por mudança social [...] Profissionais da cultura, portanto, devem se preocupar não só em criar arte progressista, mas em se envolver ativamente na organização de movimentos políticos populares [...] À medida que esse movimento registra vitórias, artistas atuais tiram inspiração

da energia criativa desse processo e, como resultado, surgirão mais artistas. Se conseguirmos colocar essa dinâmica em ação, começaremos a nos mover de forma segura em direção à emancipação econômica, racial e sexual. (DAVIS, 2017, p.180)

De modo semelhante, Patricia Hill Collins, ao explorar a posição *outsider within* (categoria epistemológica sem tradução literal para a língua portuguesa, mas que se convencionou chamar “forasteiro de dentro”) de mulheres negras, questiona os paradigmas sociológicos e analisa os benefícios científicos de depositar confiança no potencial criativo vivenciado pessoal e culturalmente por pessoas marginalizadas, nesse caso, mulheres negras. O benefício surgiria “ao considerarem seriamente a emergência da literatura multidisciplinar que denomino pensamento feminista negro, precisamente porque para muitas mulheres intelectuais afro-americanas a “marginalidade tem sido um estímulo à criatividade.” (COLLINS, 2016, p.101).

Para Collins (2016, p.102) a autodefinição de mulheres negras, “o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana”, deve se justapor a autoavaliação, pois “ênfatisa o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras”. E é importante que os estereótipos a serem propagados estejam atrelados ao modo como essas mulheres definem e avaliam a si mesmas:

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos [...] Enquanto a autodefinição de mulheres negras dialoga com a dinâmica do poder envolvida no ato de se definir imagens do self e da comunidade, o tema da autoavaliação das mulheres negras trata do conteúdo de fato dessas autodefinições. (COLLINS, 2016, p.104)

O ato de ridicularizar mulheres negras com estereótipos ligados a agressividade, descontrole emocional, magia, ignorância, entre outros, são maneiras de menosprezar a potencialidade dessas mulheres, que em muitos casos se contrapõem ao *status quo*, contestam e recusam-se a aceitar práticas opressoras das estruturas do poder dominante. Collins aconselha mulheres negras a “abraçarem sua assertividade, a valorizarem sua ousadia, e a continuarem a usar essas qualidades para sobreviverem e transcenderem os ambientes hostis que circunscrevem as vidas de tantas mulheres negras” (2016, p.104), indicando ainda que devemos criar nossos próprios padrões de avaliação da condição feminina e negra.

Collins estreita as relações entre produções artísticas e políticas ao constatar que mulheres afro-americanas a todo momento têm sua produção intelectual condenada e invisibilizada socialmente:

Em geral, não se atribui a condição de produção de trabalho intelectual a artistas e ativistas políticas negras. Em instituições de ensino superior de elite, em especial, essas mulheres costumam ser consideradas objetos de estudo, uma classificação que cria uma falsa dicotomia entre pesquisa acadêmica e ativismo, entre pensar e fazer. Em contrapartida, analisar as ideias e as iniciativas desses grupos excluídos de modo que sejam percebidos como sujeitos revela um mundo no qual o comportamento corresponde a uma asserção filosófica, e no qual uma tradição vibrante, ao mesmo tempo acadêmica e ativista, se mantém íntegra. (COLLINS, 2019, p. 55)

O que se constitui como o sustentáculo do pensamento feminista negro como teoria de análise crítica – entendendo “teoria de análise crítica” como aquilo que “consiste em teorizar o social em defesa da justiça econômica e social.” (COLLINS, 2019, p. 77) – é que ele deve estar ligado às experiências de vida das mulheres negras visando transformar positivamente sua condição. Isso diz respeito não somente a realidade das mulheres afro-americanas estudadas por Collins, mas revela o caráter intercontinental de consciência das mulheres negras, isto é, “nós, afrodescendentes, estamos dispersas globalmente, mas os problemas que enfrentamos podem ser semelhantes.” (COLLINS, 2019, p. 74).

Os problemas que atingem mulheres negras estão muitas das vezes ligados a exploração da força de trabalho, pobreza, saúde e reprodução, violência, entre outros, que apesar de não serem problemas que atingem exclusivamente essas mulheres, estão situado em experiências, pensamento e prática das mulheres advindas de um contexto diaspórico, considerando que o termo diáspora “expressa as experiências de pessoas que, em razão da escravidão, do colonialismo, do imperialismo e da imigração, foram forçadas a deixar sua terra natal.” (COLLINS, 2019, p. 73)

A afro-diáspora no continente americano originou-se do processo de tráfico transatlântico de pessoas africanas para serem escravizados nas colônias dos países europeus, uma prática colonialista sustentada pelo sistema escravocrata durante o período de mercantilização. Vários homens e mulheres africanos, durante séculos, atravessaram o oceano privados de sua liberdade, carregando consigo apenas suas histórias e cultura. Durante todo esse tempo, esses africanos e seus descendentes encontraram formas de resistir as crueldades do sistema econômico produzindo, principalmente, ações coletivas de resistência.

O referencial diaspórico foi utilizado por Collins como justificativa para a sua oposição ao essencialismo da mulher negra, um contexto único e capaz de situar as experiências dos afrodescendentes num âmbito transnacional:

é importante ressaltar que não existe um ponto de vista homogêneo da *mulher* negra. Não existe uma mulher negra essencial ou arquetípica cujas experiências sejam típicas, normativas e, portanto, autênticas. Um entendimento essencialista do ponto de vista da mulher negra suprime as diferenças entre as mulheres negras em busca de uma unidade de grupo enganosa. Em vez disso, pode ser mais correto dizer que existe um ponto de vista coletivo das *mulheres* negras, caracterizado pelas tensões geradas por respostas diferentes a desafios comuns. (COLLINS, 2019, p. 73)

É pautando um ponto de vista coletivo dentro da teoria do feminismo negro que Collins consegue avaliar as semelhanças e as especificidades das mulheres negras americanas em relação às demais mulheres atingidas pelo mesmo contexto afro-transatlântico.

Considerando o entendimento do feminismo negro como teoria sócio-crítica e compreendendo que “nem o pensamento feminista negro como teoria social crítica nem a prática feminista negra podem ser estáticos; assim como as condições mudam, os conhecimentos e as práticas para resistir a elas também mudam.” (COLLINS, 2019, p. 88) é possível avaliarmos os pontos específicos vivenciado por mulheres negras latino-americanas, mais especificamente, afro-amazônidas paraenses.

No contexto da Amazônia paraense, ser negro se diferencia da construção racial que ocorre nas outras partes do país. De acordo com os pesquisadores Mônica Conrado, Marilu Campelo, Alan Ribeiro (2015, p. 214), o nosso processo histórico diferenciou-se a tal ponto que a presença da população negra na região sempre foi eufêmica em comparação a crença de que a presença indígena na região se sobressaía em relação à presença negra, relegando sua identidade à “metáfora do ser moreno/morena” que se sustenta ainda nos dias atuais.

Três pressupostos são fundamentais para se compreender esse processo: a) a supervalorização da presença indígena que se permite chamar de “mito indígena” e a construção e divulgação da ideia de que há pouca influência dos africanos escravizados e seus descendentes na região; b) a descoberta do negro a partir da obra de Vicente Salles; e c) a invenção da morenidade como marca identitária que mostra como a população negra foi percebida e se colocou no discurso local. (CONRADO, CAMPELO & RIBEIRO, 2015, p. 214-215)

Os estudos de Vicente Salles (2005) sobre a questão do negro no Pará é o alicerce principal para o desenvolvimento de qualquer pesquisa racial feita na Amazônia paraense, pois “cria uma evidência da presença marcante do negro no Pará

na economia agrária, na influência étnica e cultural tanto no campo quanto na cidade” (CONRADO, CAMPELO & RIBEIRO, 2015, p. 216). Pesquisadores mais recentes, tomam o estudo de Salles para afirmar que o reconhecimento da negritude amazônica emerge do discurso político defendido pelo movimento negro local que maturou a consciência racial e nega a “morenidade” difundida como estratégia de silenciamento dos negros e negras dessa região:

ser negro(a) no Pará não pode ser traduzido da mesma maneira, sob o mesmo campo de significação político-histórico-cultural para o Brasil por meio de sua militância negra que se mobiliza a partir de parâmetros raciais, ideológicos e culturais heterogêneos, constituídos em contextos específicos na luta antirracista. Apesar da coletividade de questões que se encontram fortalecidas na agenda da luta antirracista e de combate às diversas formas de opressão raciais no país, existem diferenças políticas e diferentes significados culturais em diferentes contextos. (CONRADO, CAMPELO & RIBEIRO, 2015, p. 231)

Inegavelmente, em sua história, o teatro paraense encenado na cidade de Belém elabora-se e firma-se como algo que surge de uma urgência social e estética de se fazer ser. Percebendo os modos de produção e criação poética desenvolvidos por atores e como esses atuaram e atuam também na cena política da cidade consigo formular um entendimento sobre a cena contemporânea das artes cênicas e, levando em consideração que “quanto mais chegamos a conhecer trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade deles, seus elementos contínuos e comuns.” (FISCHER, 1977, p.19), reafirmo a figura de Zélia Amador de Deus como um dos seres mais políticos do nosso meio artístico. “São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade.” (FISCHER, 1977, p.19).

Adentro, portanto, na trajetória da militante Zélia Amador de Deus a partir dos contextos específicos que tangem a sua biografia, como o desenvolvimento da sua reflexão sobre o corpo negro como marca identitária da diáspora africana.

A atriz entende que, para a formação das ações coletivas, as ações individuais foram responsáveis por inaugurar o processo que seria utilizado até os dias de hoje, isto é, a utilização do corpo e da cultura como instrumentos de resistência:

Desde aquele momento, a cultura e o corpo exercerão papel importante no processo de construção da identidade dos africanos em condições de subalternidade. O que pretendo dizer, aqui, é que o corpo do africano e o corpo de seus descendentes, para o bem ou para o mal, sempre vêm à cena, põem-se e expõem-se, transformam-se em texto no discurso que enuncia e anuncia. Em suma, um corpo que fala. (AMADOR DE DEUS, 2019, p.123-124)

Zélia molda seu entendimento sobre o corpo como aquele não está apenas lançado em seu espaço contextual, mas que também interage com o meio, influenciando-o e sendo influenciado pelo mesmo para constituir-se como tal. “Desse ponto de vista, o corpo é social e individual [...] Exatamente pelo fato de o corpo ser individual e social, ele é capaz de expressar, metaforicamente, princípios estruturais da vida coletiva.” (AMADOR DE DEUS, 2019, p.125). À luz da teoria de Richard Schechner, que entende qualquer comportamento, evento, ação ou coisa matéria passível de ser analisada pelo campo da performance, a atriz desenvolve uma reflexão sobre o corpo performático do negro da diáspora que utilizarei para concluir essa linha de pensamento sobre o conceito de poética-política, ratificando o caráter material e objetivo de pautar-se nele para a construção desta pesquisa artística.

A origem da performance seria “o corpo em completa interação do eu, do indivíduo com o coletivo” (AMADOR DE DEUS, 2019, p.125), independe se tal performance se apresenta no âmbito artístico, ritualístico, esportivo ou cotidiano. A atriz afirma que, mesmo na contemporaneidade, onde estudamos performance dentro de disciplinas como Arte ou Estética, é impossível à performance desvincular-se de sua origem.

Ao compreender que no contexto da performance o corpo social e individual expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva, Zélia Amador de Deus, baseando-se nos estudos históricos de João José Reis e Eduardo Silva, na obra *Negociações e conflitos*, reforça a ideia de que as ações dos escravizados pautavam-se na constante relação de negociação:

Isso quer dizer que as ações não são vazias de significados, cada uma delas forma um conjunto, um bloco que, mesmo com a aparência de dispersão, deve ser entendido num contexto macro, como respostas concretas a uma situação adversa. Nessas ações, cotidianas ou não, os africanos, num processo constante de criação e de recriação, vão deixando fluir saberes, mundos particulares, universos simbólicos, dores e angústias existenciais. E ainda mais, são essas ações, aparentemente esvaziadas de sentido, que pouco a pouco vão sedimentando o terreno das ações coletivas, capazes de abalar, em algum nível, o regime e de forçar a negociação. (AMADOR DE DEUS, 2019, p. 127-128)

A dança, a música e as outras formas que pessoas afro-diaspóricas e seus descendentes possuíram e possuem de performar o seu corpo negro compõe fragmentos de inúmeros discursos possíveis para interpretarmos a simbologia desse corpo que se movimenta, se adapta a terras desconhecidas após o deslocamento forçado e rompe barreiras.

Vivemos a iminência de perder a semântica e a sintaxe do que pode ser um sofisticado sistema de comunicação [...] corre-se o sério risco de perder não apenas o significante, mas também a reprodução contínua de uma memória social reprimida. A liberdade dos corpos em movimento (AMADOR DE DEUS, 2019, p.126)

A utilização do corpo e da cultura como instrumento de resistência afirma o processo de construção de identidade dos africanos e seus descendentes e se constitui como uma forma de usar criativamente o lugar de marginalidade social convencionado à população negra, a fim de desenvolver novas práticas de transformação social, e “não contaram com outros recursos, senão seus corpos, suas mãos, suas habilidades, com o que foram capazes de criar e improvisar.” (AMADOR DE DEUS, 2019, p.126).

Aquilo que entendo como a primeira fase da trajetória artística de Zélia Amador de Deus – sua formação teatral no Curso de Formação de Atores da UFPA até sua saída do grupo Teatro Cena Aberta, será apresentada nos próximos capítulos através de três análises sobre os principais espetáculos teatrais em que a artista atuou como atriz e/ou diretora. As análises terão um enfoque nas categorias de classe, gênero e raça, consecultivamente, a fim de estruturar um pensamento sobre a interseccionalidade que demarca o corpo da mulher negra.

CAPÍTULO II: O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE

No ano de 2008, a tese *OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade* era defendida pela pesquisadora Zélia Amador de Deus no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará (UFPA). Por um viés etnográfico, a ação dos herdeiros de Ananse – divindade da cultura *Fanti-Ashanti*, localizados na região do Benin, na África Ocidental (AMADOR DE DEUS, 2008, p.18) – sobre a luta contra o racismo é narrada pela pesquisadora em formato de um auto teatral. Os herdeiros de Ananse, personagens protagonistas dessa história, são os negros da afro-diáspora transatlântica e seus descendentes; aquele que encarna o papel do antagonista é o racismo.

A autora/artista parte do entendimento de que a afro-diáspora nas Américas provém do processo de colonialismo europeu e seu sistema de escravidão e tráfico transatlântico. Ela cita como principais características dessa diáspora de configuração global algumas experiências históricas tais como a circulação da população ocasionada pela migração e deslocamento territorial, as relações de dominação e subordinação que geram opressão social, assim como a resistência desses indivíduos por meio de ações políticas e culturais.

Contudo, uma vez os africanos instalados em quaisquer dos continentes, por mais que suas tradições fossem represadas ou aniquiladas, pela cultura hegemônica, os descendentes de africanos davam início a um processo de criação, invenção e re-criação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade. Nessa rede de interação, as múltiplas culturas africanas que se espalharam pelo mundo, preservaram marcas visíveis dos traços africanos. Sob esta ótica, Ananse, Nanã, a deusa Aranã é a divindade que, com todo o seu repositório, acompanhou seus filhos na longa travessia (AMADOR DE DEUS, 2008, p.17-18)

Há no trabalho a intenção de transformar os herdeiros de Ananse em protagonistas de sua própria história. Ainda que o processo de dominação tenha agido contra a cultura originária dos africanos escravizados algumas práticas culturais resistiram ou foram reinventadas com o passar das gerações permanecendo presentes na cultura popular e no folclore, “pois não se apagam memórias e não se eliminam culturas senão ao preço da destruição física daqueles que são seus portadores.” (AMADOR DE DEUS, 2008, p.18). O texto assume a metáfora das histórias de Ananse como o principal exemplo de memória africana que foi capaz de resistir às travessias transatlânticas, propagando-se na Colômbia, na Venezuela, no

Caribe, no Brasil e mais especificamente na ilha em que Zélia Amador de Deus (2008) nasceu:

Minha avó e meu avô me criaram. Negros, nascidos na Ilha de Marajó, onde meu avó trabalhava de vaqueiro, migramos para Belém, eu e minha mãe juntas. Minha mãe muito nova, quando nasci, ela havia acabado de completar dezesseis anos, foi ser empregada doméstica. Eu tinha por volta de um ano e meio. Fui crescendo e aprendendo a ser negra. Quem vem de Marajó não escapa. Se for negro, saberá desde cedo. Os espaços são separados. A casa grande é a casa dos brancos. O rancho, a casa dos negros. Não tem margem para dúvidas.

Ouvi muitas histórias dos negros que serviam aos brancos da Casa Grande. Minha avó não queria isso para mim. Eu deveria estudar, por isso viemos para Belém. Não lembro da travessia, mas aprendi desde muito cedo que eu era Amador. Cresci ouvindo a história de Bento Amador. Os Amador, conforme as histórias que eu ouvia, eram donos de terras, muitas terras. Os brancos não se conformaram, queriam as terras dos pretos. Os Amador lutaram, mataram branco. Quem matou? Ninguém sabe. O preto fugiu. Quem terá sido? Como terá acontecido? Lá estava a faca. E lá estava escrito gravado e cravado: 'Bento Amador'. Cadê o preto Bento? Preto Bento fugiu. Nunca mais ninguém viu. 'Preto danado!'. Deve ter ido para as bandas do Xingu. Bento Amador ficou na lembrança. E Bento Amador foi sempre minha inspiração para a luta cotidiana. Eu era Amador e Amador não nega a raça, dizia minha avó. Às vezes, quando eu não andava na linha, minha avó dizia que [eu] era uma '*bijagó*'. '*Bijagó*? O que é isso'. Mais tarde, só mais tarde aprendi. Não sei se pareço '*bijagó*'. Sei apenas que sou filha de Nanã, por isso a rebeldia. Nasceu comigo, crescemos juntas. Aliás, crescer não cresci, sou '*Jita*'. Será que sou mesmo '*bijagó*'? Por que tanta "quizila" com os *Bijagó*? Não serão pessoas de bem? Mas aprendi que os *Bijagós* costumam ter corpo atlético. É, não sou *Bijagós*. Minha avó inventa cada uma! Só para me embatucar. Não faz mal. Eu aprendo. Um dia chego lá. Ai, eu quero ver quem embatuca quem. (p.15-16)

A escolha de um auto para estruturar a narrativa de sua tese descoloniza² esse gênero teatral que durante muito tempo serviu como instrumento de propagação da religião cristã na Europa medieval. Sua estrutura enquanto processo dramático "tem como ponto de partida um conflito básico onde cabem personagem protagonista e personagem antagonista." (AMADOR DE DEUS, 2008, p.31). Além disso, Zélia Amador de Deus acreditava que essa estrutura literária lhe permitia tornar autônomos cada um dos atos/capítulos, dando a opção de serem lidos de forma independente sem prejudicar o todo: "a autonomia dos atos permite que entre eles se estabeleça

² O verbete "descolonizar", que significa "perder os colonos" (MICHAELIS, 1998, p.674), é citado pela artista e psicanalista Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*: "Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia. A ideia de descolonização pode ser facilmente aplicada no contexto do racismo, porque o racismo cotidiano estabelece uma dinâmica semelhante ao próprio colonialismo [...] gosto da metáfora do racismo cotidiano como um ato de colonização, porque o colonialismo jaz exatamente na extensão da soberania de uma nação sobre um território além de suas fronteiras – e é essa também a experiência do racismo cotidiano [...] Somos, de fato, aprisionadas/os num ato de colonialismo que somos obrigadas/os a 'desfazer'." (KILOMBA, 2019, p.224-226).

cortes, intersecções necessárias para romper o possível envolvimento do leitor/espectador” (AMADOR DE DEUS, 2008, p.31). O auto, estrutura literária considerada por Zélia Amador de Deus como a mais completa para se escrever um texto com apelo popular, possibilitou a criação de uma dramaturgia sobre os negros e sua atuação contra o racismo:

Ele alcança maior quantidade de pessoas, o auto começa na rua, as pessoas não precisam acompanhá-lo todo, elas podem acompanhar os pedaços, as cenas, porque cada cena possui a sua unidade própria. Então, eu adoro o auto por isso. Você não precisa ficar preocupado que a pessoa tem que ver tudinho pra entender o todo. Se ela ver uma cena já está bom. Então, eu adoro a estrutura do auto, eu acho a estrutura do auto, pra mim, a estrutura mais perfeita. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Obtém-se, então, uma dramaturgia pelas mãos da atriz que interpreta sua própria realidade político-racial: atos, cenas, personagens e espectadores surgem no texto nos remetendo cada vez mais à ideia de estarmos lendo pela primeira vez a Zélia Amador de Deus dramaturga que parecia ter ficado para trás, lá onde as montagens teatrais paroquiais ocorriam graças aos inquietantes lampejos criativos de sua mente de menina.

Em sua tese *OS HERDEIROS DE ANANSE: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade*, encontra-se Zélia Amador de Deus tecendo a história de nosso povo assim como fez Ananse, de quem tanto buscou se aproximar.

Percebo o caráter diferenciado ao escrever uma tese de doutorado dentro da estrutura literária de um auto teatral, já que é através do decorrer da trama que se apresentam as questões a serem tratadas sobre a coletividade cultural da população negra, isto é, se propondo a criar uma dramaturgia a medida em que episódios dos negros da diáspora são contados. Então me utilizo dessa ênfase trazida por Zélia Amador de Deus para defender que a história da dramaturgia brasileira pode ter iniciado junto à história do negro no teatro do país. O autor Joel Rufino dos Santos entende que:

Na linguagem comum, tomamos teatro e drama quase como sinônimos mas, ao menos para entender o negro no teatro brasileiro, precisamos olhá-lo de mais perto. Então se insinua uma diferença sutil. Teatro é um *habitus*; drama “é [o] de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho”, explicou Machado de Assis. [...] Portanto, pode haver teatro sem drama e, mais distintamente, drama sem teatro. [...] discriminado no teatro, o negro dominou o drama. (SANTOS, 2014, p.69)

Miriam Garcia Mendes (1982) que pesquisou a personagem negra desde o período oficial da criação de um teatro nacional, em 1838, até a Abolição da Escravatura, em 1888, concluiu que, se em algum momento, interessou aos primeiros autores as possibilidades dramáticas da personagem negra foi devido esses buscarem transmitir ao público ideias relacionadas ao sistema escravocrata, isto é, as personagens negras apresentadas durante esse período estavam desprovidas de conflitos humanos existenciais, sua presença nos palcos enquanto drama servia apenas para promover o debate acalorado sobre os caminhos da sociedade e da economia no país. O conceito envolto à personagem negra transcendia a sua subjetividade como um conceito suspenso, sendo a sua presença passível de substituição por qualquer objeto. A explicação da pesquisadora para esse fenômeno é que o período de desenvolvimento do teatro nacional coincide com o período de maior fomento do tráfico negreiro no século XIX:

E quando este cessou oficialmente, em 1850, e o teatro nacional se encaminhava para a sua fase áurea do século passado, a economia do país ainda se mantinha totalmente presa ao trabalho do negro escravo, que nessa situação se manteria por muitos anos ainda. Ficava, então, evidente que não se poderia desligar o estudo da personagem negra no teatro brasileiro do estudo da condição social do seu modelo. (MENDES, 1993, p.11)

O produto teatral legitimamente brasileiro oficializado pela história uniu fatores sociais e econômicos inalcançáveis pelos negros subjugados a uma realidade de exploração: “uma dramaturgia, atores e empresários brasileiros, foi limitando e acabou por liquidar a atuação teatral efetiva e fundamental do negro e do mulato (este, menos, porque podia disfarçar a origem) na cena brasileira.” (MENDES, 1993, p.49). Segundo a autora, após a lei da abolição os dramaturgos oficiais só se interessariam com seriedade pelo drama de personagens negras por volta de cinquenta anos depois com o surgimento do Teatro Experimental do Negro (TEN), em 1944, no Rio de Janeiro, idealizado por Abdias do Nascimento.

Mesmo assim, uma das propostas do TEN era estimular a criação de uma dramaturgia negra brasileira evitando fechar-se em dramaturgias elaboradas e escritas apenas por negros – apesar de reconhecerem que pessoas negras saberiam exprimir melhor os seus problemas cotidianos e subjetivos em comparação ao que uma pessoa branca apenas poderia suportar. E assim foi feito. A primeira obra apresentada pelo TEN a partir do que este grupo entendia por “dramaturgia de negros” foi escrita por um homem branco, Lúcio Cardoso. “*O filho pródigo* estreou em 1947,

interpretado por Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, Abdias do Nascimento e outros, com cenário de Santa Rosa, pintor e cenógrafo, outra grande expressão da negritude no Brasil.” (MENDES, 1993, p.50).

Fugindo às tradicionais abordagens sobre a história do negro no teatro brasileiro, Joel Rufino dos Santos (2014) abrange o foco sobre o assunto às regiões não citadas: o Norte e o Nordeste, ao apontar que a maioria dos negros escravizados se concentraram nessas duas regiões, mais especificamente na antiga província do Grão-Pará e Maranhão e na Bahia. O pesquisador questiona sobre a relação entre o subdesenvolvimento da região e a marginalização da sua população – sem deixarmos de incluir nesse contexto a exploração dos indígenas que se concentrou majoritariamente na região amazônica – e os vários atravessamentos – gênero, classe, raça e territorialidade – que devemos levar em conta ao refletirmos sobre a estrutura do racismo no Brasil, já que a questão da discriminação racial no país “só se compreende num contexto civilizatório determinado, acompanhada de outras discriminações peculiares ao seu tempo histórico. Nesse caso, desigualdade racial e disparidade regionais são faces da mesma moeda.” (SANTOS, 2014, p.50)

Ao partirmos do entendimento de que a história do negro da Amazônia é invisibilizada e/ou marginalizada dentro da história oficial – incluindo a história do teatro brasileiro – e que essa marginalização serve, muitas vezes, para ascender movimentos de vanguarda do Sul e do Sudeste, dando a estes todo o protagonismo e originalidade, é necessário criarmos um deslocamento que nos possibilite repensar a origem da dramaturgia do negro no Brasil contada pela perspectiva histórica da população negra na região amazônica a partir daquilo que foi descrito por Joel Rufino dos Santos como o mais antigo e universal drama brasileiro documentado: o auto do bumba meu boi – ou boi-bumbá como é conhecido na região Norte do país.

Enquanto a elite sudestina marcava na história oficial a criação de um “teatro nacional” em 1838, Santos afirma que no século XVIII já se encontrava registros sobre o folguedo dos escravos. O autor conta que este foi durante muito tempo o lugar de teatro do negro brasileiro, “espaço e tempo da sua dramatização do mundo dos brancos em que estava metido” (SANTOS, 2014, p.86), onde cena e público eram protagonizados por pessoas negras.

Como o *Boeuf Gras* da França, por exemplo, ou o Boi Ápis, do antigo Egito, o Bumba Meu Boi pertence ao ciclo difundidíssimo em todo o mundo de rituais de nascimento-morte-ressureição. A difusão do Bumba Meu Boi pelo país

(também chamado Boi-bumbá, Boizinho, Boi de Mamão etc.) se deveu a afro-brasileiros e caboclos da agroindústria e da pecuária, desde mais ou menos 1700. Tem uma originalidade: o auto dramático é seguido de baile de rua em que o próprio Boi, real ou simulado, dança. Esse baile de rua acabou por se descolar do auto, ficando este – salvo encenações folclóricas encomendadas – como a razão “sem significado” daquele. (SANTOS, 2014, p.83)

O pesquisador paraense Vicente Salles, ao estudar sobre as épocas do teatro na província do Grão-Pará e o desenvolvimento das manifestações cênicas características da região amazônica que ganharam notoriedade social durante a crise do teatro importado, ocorrida antes mesmo do declínio da borracha em 1912 (SALLES, 1994, p.301), e que hoje são entendidas como obras mestras do teatro popular paraense, não tinha como objetivo estudar o teatro folclórico, mas sim o teatro regional no que tange a institucionalização deste. Porém, o autor esclarece sobre a impossibilidade de ignorar as vertentes folclóricas dentro dos espaços institucionais do teatro devido à crise econômica na região e ao fato desse teatro ter se configurado como um “teatro de época”:

Aconteceu em Belém essa coisa inaudita: a eruditização do folguedo popular. Escritores e artistas desempregados e sem poder aplicar seus conhecimentos acadêmicos, muitas vezes adquiridos nos estabelecimentos europeus, passaram a atuar indiferentemente num e noutro nível, com o povo e com as chamadas *elites*. A exigência do trabalho, que era a da própria sobrevivência, diversificou ou multiplicou o emergente *teatro de época*. As épocas mais propícias, inicialmente, eram o Natal e o São João dividindo a temporada em duas partes iguais de tempo. Depois, no primeiro semestre, encontraram esses trabalhadores as épocas do Carnaval e da Quaresma; e no segundo semestre, a época mais propícia de todas, a mais quente e de maior repercussão, a da festa do Círio de N.S^a de Nazaré, em outubro, onde se gerou o chamado *teatro nazareno*. (SALLES, 1994, p.301)

Os principais folguedos e mais característicos da região amazônica seriam os autos populares, o boi-bumbá, o pastoril de pastorinhas e os pássaros juninos e outros bichos, que dividiam-se durante os seus respectivos períodos de atuação do ano e “transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo muita música e bailado, acabaria conquistando – certamente pela ação dos *eruditos* sem trabalho – todos os palcos de Belém, de modo avassalador” (SALLES, 1994, p.302).

O viés pelo qual Vicente Salles analisa a produção do teatro popular paraense denota a assimilação dos fazeres artísticos populares pela elite da época e consequente reconhecimento dessas produções como criações legítimas da região. Além disso, o termo “teatro popular” é utilizado como uma categoria de análise da história do teatro paraense e não como um eufemismo comumente aplicado pelas principais literaturas da história do teatro brasileiro para demarcar a inferioridade do teatro feito pelo povo. Esse entendimento do autor converge com as críticas de Zélia

Amador de Deus ao equivocadamente conceito de cultura popular³ normalmente utilizado para designar as manifestações culturais advindas dos povos vencidos

Precisamos nos prender mais especificamente às origens históricas documentadas do folguedo boi-bumbá na região amazônica. Vicente Salles traça o seu possível deslocamento do Nordeste para o Norte, apresentando os elementos que vigoraram nas duas regiões e aqueles que acabaram modificando-se com a chegada do folguedo na Amazônia. Do mesmo modo como incorporava a formalidade dos elementos característicos do teatro quinhentista “o caráter satírico, picaresco, a circunstância de ser praticado pelos escravos, ou gente de ínfima reputação, faz-nos supor que possuía inicialmente, e conservou pelo tempo afora, certo sentido de reivindicação social” (SALLES, 1994, p.342). Sua primeira pesquisa demarca a mais antiga citação ao bumba-meu-boi no ano de 1840 pelo padre pernambucano Lopes Gama por meio de uma crônica intolerante publicada no periódico *O Carapuceiro* (SALLES, 1994, p.342). Porém, posteriormente o autor irá corrigir, nas notas da edição atualizada, a informação sobre o ano que circulou pela cidade de Recife o primeiro registro sobre o folguedo apresentando uma citação oficial mais antiga feita no ano de 1834 (SALLES, 1994, p.411).

Os primeiros registros datáveis do bumba-meu-boi são capazes de embasar ainda mais a reflexão sobre a história da dramaturgia negra no teatro brasileiro, colocando sua revelação e ineditismo antecedendo o período oficial da criação do teatro nacional. Levantar hipóteses para a afirmação da dramaturgia negra, representada pelos autos de Boi desenvolvidos por negros escravizados, como a primeira obra legitimamente brasileira da história do teatro nacional também implica diretamente o nosso entendimento sobre a forma como o racismo se estruturou na sociedade para atingir a população negra, invisibilizando os seus indivíduos em todas

³ Em entrevista ao pesquisador Denis Bezerra, no ano de 2009, a atriz declarou: “eu rejeito trabalhar com essa categoria de popular e erudito, eu não trabalho com essa categoria. Tem uma complicação aí muito forte, que é de se caracterizar de popular todas manifestações que vem dos oprimidos, todas as falas, todas as vozes dos oprimidos serem caracterizadas como popular. Na verdade, são vozes que muitas vezes não tem vez na voz oficial, mas nem por isso deixam de ter valor, pelo contrário, são vozes que às vezes são silenciadas à força e que ficam buscando espaço para vir à tona, que é isso que se convencionou chamar de popular. Então, eu rejeito essa categoria, eu não trabalho com essa categoria. Muitas vezes, o caracterizado como popular guarda os saberes dos silenciados à força. Tem aqui o índio e o negro, por exemplo, as manifestações de origem afro-brasileira, origem africana ou de origem indígena, não raramente são chamadas de popular.”

as esferas. São posições frente ao epistemicídio⁴ de uma população que precisam ser rediscutidas. Fato inalterável e de similar importância para a reflexão diz respeito à forma como essa manifestação cultural se firmou na Amazônia, possivelmente antes do levante da Cabanagem.

O bumbá, na Amazônia, deve ter-se estruturado na primeira metade do século passado, talvez antes das lutas populares (Cabanagem) que ensanguentaram toda a planície, época de precária estabilização do regime escravista que se baseou na mão-de-obra africana. A Cabanagem se transformou no levante geral das massas em 1835, tendo-se notado a incorporação do negro neste movimento [...] Mas antes de 1850, como vimos, não encontramos (até agora) referência comprovada da sua existência na Amazônia. Somente o fato de estar estruturado, de ser praticado pelos negros escravos, negros libertos ou gente de ínfima categoria social, e se realizar na época junina (traços que chegaram até nós com admirável persistência), asseguram a formulação da hipótese de que o brinquedo, na Amazônia e no Maranhão inclusive, é contemporâneo do bumba pernambucano. (SALLES, 1994, p.343)

Curiosamente, o preconceito de raça e de classe que inferiorizaram a importância dramática dos folguedos de boi-bumbá já se desenhava nas críticas paraenses da época, inclusive por meio de patronos do teatro popular, como foi o caso do poeta Elmano Queiroz que defendia a distinção entre boi-bumbá e teatro popular, sendo o segundo um aperfeiçoamento do primeiro. Vicente Salles comenta que esse precursor do teatro popular “errou pretendendo relegar o folguedo do boi – que também se manifestava com muito vigor – a plano inferior, minimizando-o por ser indigno da sociedade que afinal o alimentava.” (1994, p.303). A declaração será contestada igualmente por Cirilo Silva, descrito por Salles (1994) como um homem negro e músico indiscutivelmente reconhecido por suas criações artísticas na música popular e também compositor de uma Sinfonia e uma Ópera. O fato de um artista negro amplamente conhecido pelo ciclo cultural da época sair em defesa da equidade entre as manifestações nos mostra a dimensão da luta pela produção cultural da população negra na Amazônia e seus principais entraves racistas, já que o preconceito velado contido nas opiniões difundidas e caracterizadas como “crítica de arte” era naturalizado pelas práticas de opressão praticadas diretamente nos corpos daqueles que se atreviam a colocar o boi nas ruas – possível de entendermos como

⁴ Conceito apresentado pela primeira vez por Boaventura Sousa Santos e realocado por Sueli Carneiro. A filósofa integra o conceito ao dispositivo de racialidade/biopoder, compreendendo-o como aquele que “realiza as estratégias de inferiorização intelectual do negro ou sua anulação enquanto sujeito de conhecimento, ou seja, formas de sequestro, rebaixamento ou assassinato da razão.” (2005, p.10).

as primeiras insurreições poética-políticas manifestadas pelos corpos negros como forma de resistência a repressão ao sistema escravocrata:

O primitivo boi-bumbá não era um folguedo comum, como tantos outros, profano-religioso, por isso permitido ou tolerado sem quaisquer restrições. Era um folguedo insólito, agressivo, que derivava frequentemente em baderna, com ação e atuação de capoeiras, motivando desta forma a repressão policial e seu enquadramento nos códigos de posturas municipais – que proibiam ajuntamentos de escravos para qualquer fim, inclusive o de divertir-se – desde que o lazer não contivesse caráter religioso. (SALLES, 1994, p. 343-344)

No enredo do boi-bumbá e do bumba meu boi está presente a história do povo negro, descrita por Vicente Salles como a história do oprimido contada por ele mesmo: “ele é essencialmente um aliado do negro em sua luta contra a opressão. E é o elemento aglutinador de todos os episódios que se sucedem, nas representações, aparentemente sem nexos.” (1994, p.349). Dentre os mais rotineiros episódios o autor cita: as lutas intertribais; a submissão ao dominador branco; a luta contra o dominador; a fuga; a chamada do diretor dos indígenas; determinação da busca do negro fujão; captura do negro; e libertação do negro (SALLES, 1994).

O pesquisador discute ainda que, diferentemente do bumba meu boi nordestino, o boi-bumbá amazônico não carregar a proposta sacra do auto teatral por se tratar de um boi que permanece vivo durante toda a apresentação: ele se constrói como uma personagem protagonista enquanto as outras servem para ser satirizadas. Assim, o autor defende a classificação da obra como uma *farsa* já que se trata de uma “representação picaresca” (SALLES, 1994, p.412). Apesar da distinção, o boi-bumbá conserva, em suas mais diversas representações, características que nos remetem tanto a farsa quanto ao auto: “todos esses episódios eram contados nas ruas, de maneira muito aleatória, com muitas improvisações e cenas humorísticas” (SALLES, 1994, p.349).

A presença dos autos de boi-bumbá na cultura regional reforçou popularização do teatro de rua e criou outras vertentes, como os pássaros juninos. Uma das montagens históricas realizadas na cidade de Belém acontece por meio do curso de formação de atores da Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará com a atriz Zélia Amador de Deus em cena.

2.1 INFLUENCIA SÓCIO-RACIAIS NA CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

É certo que o texto do boi-bumbá (no Norte) e do bumba meu boi (no Nordeste) sofreram constantes modificações até os dias de hoje desde que a sua relevância para a história do teatro popular brasileiro foi passando a ser reconhecida – salvo as reivindicações da sua dramaturgia negra como obra de origem do teatro nacional. Mas interessa-nos apresentarmos neste trabalho especificamente a montagem de bumba-meu-boi *O Coronel de Macambira*, do escritor pernambucano Joaquim Cardozo, feita pelo Curso de Formação de Ator da Universidade Federal do Pará, no ano de 1972 (Figura 2). A peça compõe o repertório de montagens produzidas pelo curso que contaram com a participação da atriz Zélia Amador de Deus, na década de 1970 (ANEXO I).

Dirigidos por Cláudio Barradas, o auto teve trilha sonora composta pelo maestro paraense Waldemar Henrique e recebeu o troféu de ouro de melhor música, tornou-se o espetáculo mais premiado do I Festival Goiano Teatro, que acontecia no Cine Teatro Goiânia. Dentre os prêmios consta o de melhor diretor, para Cláudio Barradas; melhor ator, para Geraldo Sales; e melhor atriz, para Zélia Amador de Deus. Após o festival o grupo recebeu o convite para apresentar a montagem no Palácio das Artes, na cidade de Belo Horizonte.

Figura 2 - O Coronel de Macambira (1972)



Fonte: Folha de Goiás – Goiânia, 20/07/1973. Retirado do livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*

Durante o encerramento do evento, Paschoal de Carlos Magno, o presidente da comissão julgadora, relatou: “o I Festival se encerra de uma maneira brilhante, bonita e demonstrando que todos os elementos que aqui vieram são artistas do mais alto nível”. Apesar do tom festivo, a nota (ANEXO II) apresenta informações equivocadas no texto, como o próprio nome da peça.

O *Coronel de Macambira* é a obra pioneira do engenheiro, poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo para o teatro brasileiro, nela o autor explora o universo folclórico nordestino e encena o drama em um auto de bumba meu boi. Remontando sua dramaturgia a partir da figura do Boi, o autor cerca as três personagens principais do bumba, Catirina, Bastião e Mateus, de outras personagens que se apresentam para compor a sua sátira e crítica social: a Aeromoça, Soldado da Coluna, o Capitão, o Coronel, o Retirante, entre outros. Todos embalados pelo canto das Cantadeiras, “que evoca os cantos de pássaros habitantes da região sertaneja do Nordeste, o Guriatã, o curió, o papacapim... entre outros.” (SILVA & LUNA, 2018, p.442).

O texto original de Joaquim Cardozo tomou como base a versão folclórica coligada pelo poeta pernambucano Ascenso Ferreira e publicada na revista *Arquivos da Prefeitura de Recife*, no ano de 1944.

Trata-se, aqui, de uma obra inteiramente original, no texto, mas obedecendo às regras características desse drama falado, dançado e cantado – espécie de auto pastoril quinhentista, de onde, certamente, proveio. Contrariando, também, o espírito dessa “brincadeira” popular, que dá bom tratamento, apenas ao boi e aos seus vaqueiros, como assinala Téo Brandão, dei relevo especial e simpático a três figuras, necessárias ao arremate, mais ou menos apoteótico, frequente em espetáculos desse gênero (CARDOZO, 1998, p.92)

As três personagens que o autor cita são Catirina, Mateus e Bastião, “as três personagens negras sempre presentes em qualquer das formas do Bumba-meu-boi” (MENDES, 1993, p.117). As três personagens negras compartilhavam a cena com várias figuras emblemáticas do folclore e da região e carregavam em suas falas a linguagem popular. Durante a leitura do texto original é possível percebermos que as falas mais racializadas da obra ficam a cargo da personagem Catirina, ela se revela ao público como uma mulher negra ao questionar uma autoridade religiosa:

O padre muda a batina,
Está sentindo calor?
Eu sou negra, negra fico
Não posso mudar de cor. (CARDOZO, 1998, p.29)

E demarca a raça dos seus companheiros, como no caso de Bastião:

Besteiras, sempre besteiras
Do moleque Bastião
Nunca vi negro mais cheio
De lorota e de invenção! (CARDOZO, 1998, p.59)

A partir de Catirina a obra se desenrola com muita propriedade e seus espertos gracejos tornam as aventuras que surgem ao redor do boi muito mais divertidas para o público, o desfecho se torna menos importante que o desenrolar da história.

Na montagem de Claudio Barradas, Catirina é a preta valente e brincalhona interpretada por Zélia Amador de Deus e o negro Bastião ganhou vida através de Geraldo Sales, um ator branco – as duas personagens premiadas durante o Festival. O espetáculo marcava a conclusão de Zélia Amador de Deus no Curso de Formação de Ator da UFPA. O curso tinha duração de três anos e era de praxe que os atores que estivessem finalizando sua formação na casa fossem designados para interpretar as personagens protagonistas da peça de encerramento. Uma feliz coincidência, já que interpretar Catirina era, para Zélia, um sonho de infância.

A atriz descreve a personalidade de Catirina como o “cão” e relembra a sua felicidade em poder interpretá-la: “eu me diverti, eu dancei tudo que pude, eu joguei pra fora todos os meus demônios com a Catirina” (AMADOR DE DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019) e a construção da personagem foi gerada a partir de uma realização pessoal da atriz: ser Catirina.

Eu gostava muito de dançar, gosto até hoje, adoro dançar, dançar pra mim é uma das melhores coisas do mundo, e eu danço, ponho música, sozinha em casa, e fico dançando até me cansar, e naquele tempo também já gostava, eu assistia os batuques todos que tinham ao redor de casa, tinha muito batuque lá, a minha avô me procurava, quando ela queria me achar tava eu lá no batuque enfurnada assistindo, tinha aquelas festas do batuque que ficavam dois, três dias [...] eu gostava de assistir os batuques e eu achava lindo quando o povo se atuava e dançava, e eu ia pra curtir o povo dançar, e aí eu acho que gostei de dançar a partir daí. [...] O barulho...era batuque e boi, que também é batuque, né! Os batuques, e quando começava o som do ensaio do boi, que tinha o boi malhadinho lá perto, me procurava eu já tava lá, encostadinha num canto, assistindo o boi, e meu sonho era ser Catirina, até que eu fui depois no teatro mais tarde, mas naquele tempo era o meu grande sonho, “quero ser Catirina, quero ser Catirina...”. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Provavelmente o boi pelo qual Zélia Amador de Deus se refere é o Boi Pai da Malhada, um dos mais antigos bois-bumbá da cidade de Belém que se instalou desde 1935 no bairro da Sacramenta e encontram-se registros da sua atuação cultural até o

ano de 1984 (SALLES, 1994, p.361). A família Amador mudou-se para a capital quando Zélia tinha apenas um ano de idade, quando a garota tomou conhecimento da sua existência no mundo já morava no bairro da Sacramento que, conforme se recorda, era o último bairro de Belém, “não tinha água encanada, não tinha luz elétrica, me lembro que luz elétrica chegou na Sacramento em 1960, enfim, não tinha nada, era quase mata, e lá eu fiquei, aquele era o meu mundo, e me criei lá, me entendo já morando na Sacramento desde aquele momento” (AMADOR DE DEUS, 2019).

Iniciou formalmente os seus estudos no Instituto Catarina Laboré, colégio de doutrina católica localizado no bairro da Sacramento. Nessa escola Zélia Amador de Deus aprimorou pela primeira vez o seu talento pela licenciatura por meio dos estudos matemáticos que costumava ensinar às colegas de turma como monitora da freira Zoé, professora que descobriu o seu gosto pelo ensino da matemática. Além disso, frequentemente a escola proporcionava encenações de peças teatrais, pastorinhas e danças típicas que também chamavam a sua atenção. Um dos fatos marcantes relatados pela atriz, que possibilita expandir o nosso campo de análise sobre a formação da sua poética dramática pela atuação do seu corpo negro político-performático, surge por volta de seus nove anos de idade, período em que a instituição de ensino recrutou alunos para dançar um batuque que era conhecido por todos à época como “macumba”: “foi a primeira vez até que eu ouvi esta palavra macumba, eu conhecia batuque, eu não conhecia macumba. Macumba eu fiquei conhecendo porque as pessoas me chamavam, outras crianças me chamavam de ‘preta da macumba’.” (AMADOR DE DEUS, 2019).

A problemática racista vivenciada por Zélia Amador de Deus durante esse fato da sua infância lhe revela pela primeira vez o enraizamento dessa estrutura racial:

Chegou alguém na sala, perguntando quem queria participar de uma dança meio macumba. Eu não sabia o que era aquilo, mas eu queria, dança eu queria. A freira disse: “quem quiser se levante”, aí todo mundo se levantou, inclusive eu, eu queria. A freira foi escolhendo, “tu, tu, tu, tu...”, quem ela foi apontando, foi saindo, e eu fiquei lá em pé e ela não me chamou, aí eu sentei, mas depois sobrou pra ela, porque eu fui lá com ela e insisti para ela me dizer porque ela não me chamou. E ela ficou numa saia... hoje eu entendo a saia que ela ficou. Ela não queria dizer e ela não ia dizer. Ela acabou sem dizer, mas ela ficou muito agoniada, aí ela dizia: “sabe o que é? É que pras essas danças...” – acabou dando essa explicação – “a gente convida as crianças mais arrumadinhas, mais bonitinhas...” , aí eu fiquei no arraso, que eu não me achava em absoluto feia, muito pelo contrário, eu também não me achava desarrumada, pelo contrário, eu me achava muito arrumadinha. Mas o pior não foi isso, o pior é que ela não me chamou, mas ela chamou Benedita, isso aí me martirizou, que a Benedita era branca, mas a Benedita tinha uma cara de cavalo... Eu achava a Benedita muito feia, aí eu ficava pensando: “eu não

posso ser mais feia que a Benedita”. Coitada da Benedita, não tinha culpa do racismo da freira. Então mais tarde eu fui entender que aquilo era racismo, na verdade, eu não fui chamada porque eu era preta, foi a única preta que ousou se levantar. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Embora não fosse a única aluna negra da sua turma, Zélia era a única negra que “ousou se levantar”, ousou se sentir capaz de apresentar-se em uma atração cultural, ousou se achar bonita e, por fim, ousou questionar o motivo de ter sido censurada. Refletindo sobre as práticas de empoderamento que agiram durante a sua infância e moldaram sua subjetividade para se contrapor ao racismo diário, em um primeiro momento, por meio de uma carreira artística e do teatro, volto a importância da cultura ancestral de mulheres negras analisada pela teoria feminista negra de Patricia Hill Collins para defender o caráter de opressão artístico-existencial sofrido historicamente por mulheres negras sobre o regime da escravidão que influenciou o aparecimento de artistas negras na contemporaneidade.

A expressão criativa possui papel fundamental no desenvolvimento e sustentação da autodefinição e autoavaliação de mulheres negras, segundo Patricia Hill Collins (2016, p.112), por isso não surpreende que os estímulos criativos de uma criança negra, ainda em processo de desenvolvimento moral e social, sejam censurados por uma estrutura de poder historicamente racista e sexista, essas estruturas estão sempre alinhadas para conter subjetividades, isto é, “as experiências das mulheres negras sugerem que essas talvez se conformem abertamente aos papéis sociais impostos a elas, mas secretamente se opõem a estes, oposição moldada pela consciência de se estar no escalão mais baixo da estrutura social” (COLLINS, 2016, p. 113). As atividades culturais de mulheres negras vão além dos seus empenhos de enfraquecer as práticas opressivas, elas são formas de resistência.

Joice Berth (2018, p.87) comenta que ao tratar sobre a articulação das opressões de raça e gênero através do feminismo negro Collins nos comprova a necessidade de sermos empíricos quanto a aplicação do empoderamento no meio social, trabalhando o conceito para a formação ou reconstrução de subjetividades:

O cinema, o teatro, a televisão, a moda, a música, a dança e todas as expressões artísticas serão ferramentas importantes para que isso seja colocado em prática e justamente por isso que é um dos campos mais perversos de lidar com o racismo atuante. Nesses lugares de trabalho imagético somos sistematicamente excluídos, dando a ideia de que não existimos enquanto seres artísticos e, portanto, portadores de estética desejável ou ainda, somos colocados em número desproporcional em relação aos brancos e em lugares de pouca visibilidade. (BERTH, 2018, p.103)

Berth enfatiza que os processos de relacionamento com a nossa autoimagem estão diretamente ligados a busca por reconhecimento de valores ancestrais ligados a si, nos revela a nossa história e traz o entendimento sobre a nossa condição social como indivíduos negros, mas “de maneira alguma devemos concluir que apenas isso basta, ou ainda que, toda pessoa que consegue transgredir esteticamente está *empoderada* ou absorvida pelo significado político que a estética ancestral africana tem.” (2018, p.108, grifo da autora).

A busca pela autodefinição e autoavaliação (COLLINS, 2016) daquilo que seria uma mulher negra para Zélia Amador de Deus, ainda durante a sua infância, carrega o caráter ancestral de ter sido estimulada por sua avó. Ela relata que o racismo velado da freira que lhe impossibilitou de participar da apresentação escolar foi o seu primeiro ensinamento sobre o assunto:

daí pra frente eu tinha muita aula em casa também. A minha avô dizia “tu és preta, mas tu não és inferior”, eu aprendi muito isso. Então, isso pra mim tá marcado até hoje: “não deixas ninguém te tratar mal, porque tu não és inferior, se te chamarem de preta tu dizes, “sou, mas não sou da tua cozinha” (risos). Era assim que ela me ensinava [...] E essa é a minha escola até hoje, eu já sabia que eu era preta, não tenho esse negócio de dizer “Ah! Eu só vim me descobrir preta mais tarde”, não! [...] Eu já sabia porque minha avô dizia o tempo inteiro, não me enganava, e a freira me disse da pior maneira possível e a molecada me chamava o tempo todo de “preta da macumba”, então quem é que não vai saber? (AMADOR DE DEUS, 2019)

Durante sua infância o imaginário da atriz foi povoado por lembranças e histórias ancestrais ligadas, muitas das vezes, a imagem de sua avó. Zélia carrega a metáfora de Ananse em paralelo a realidade vivida junto a mãe de sua mãe.

No texto *Em busca dos jardins de nossas mães*, a renomada escritora afro-americana Alice Walker dimensiona a luta de artista negras da contemporaneidade para visibilizar práticas artísticas advindas de suas ancestrais suprimidas de subjetividade e existência humana pela dominação do sistema escravista. “O que significava uma mulher negra ser uma artista no tempo de nossas avós?” (WALKER, 1994), a partir desse questionamento que a autora nos faz somos colocadas a buscar onde foram parar a potencialidade criativa de inúmeras mulheres negras que não conseguiram transcender sua existência por meio da arte, “A agonia da vida de mulheres que poderiam ter sido Poetas, Novelistas, Ensaístas, Escritoras de Contos (por um período de séculos), que morreram com seus dons verdadeiros abafados dentro de si.” (WALKER, 1994). A autora defende que, constantemente, a resposta mais verdadeira para uma pergunta importante como, por exemplo, “como é possível

a mulheres negras e artistas transcendermos por meio da arte?” pode estar bem próximo de nós.

Ser uma artista e uma mulher negra, até hoje, rebaixa nosso status em muitos âmbitos, ao invés de elevá-lo: ainda assim, artistas seremos. Portanto devemos destemidamente sair de nós mesmas e observar e identificar com nossas vidas a criatividade da vida que a algumas de nossas bisavós não era permitido conhecer. (WALKER, 1994)

Críteriosa, Walker supõe que essas mulheres a todo momento esperavam que a potência desconhecida que havia dentro delas pudesse, um dia, tornar-se conhecida, “mas adivinharam, de algum modo, no escuro, que no dia de sua revelação já estariam mortas há muito tempo.” (WALKER, 1994) Assim também, a criatividade de nossas ancestrais deve ter se mantido durante os séculos por meio de alguma ordem ainda desconhecida já que aos seus corpos era impossível a liberdade para pintar, esculpir, escrever, ou praticar qualquer outra ação de liberdade por meio da arte. E chega a ser encantador conseguirmos visualizar em nós, mulheres negras da arte, o que Alice Walker propõe ao dizer que conduzida por uma “herança de amor pela beleza e respeito pela força”, ao buscar encontrar o jardim de sua mãe, ela achou o seu próprio:

em nenhuma canção ou poema constará o nome da minha mãe. Ainda assim, tantas das histórias que escrevo, que todas nós escrevemos, são histórias da minha mãe. Só recentemente eu percebi completamente isto: que através dos anos em que ouvi histórias sobre a vida de minha mãe, eu absorvi não só as histórias em si, mas algo da maneira na qual ela fala, algo da urgência que envolve o conhecimento de que suas histórias – como sua vida – devem ser gravadas. É provavelmente por esta razão que tanto do que escrevi é sobre personagens cujas contrapartes na vida real são tão mais velhas que eu. (WALKER, 1994)

Zélia Amador de Deus nasceu quando a sua mãe Doralice Amador de Deus, filha única de Manoel de Deus e Francisca Amador de Deus, tinha 15 anos e logo depois a família se mudou para Belém por vontade da avó de que a neta estudasse: “resolveu vir embora pra cá porque ela queria que eu estudasse, esse era o sonho, eu tinha que estudar pra não ter a mesma sina” (AMADOR DE DEUS, 2019). Doralice começou a trabalhar como empregada doméstica ainda menor de idade, ao completar 18 anos passou a trabalhar também em uma fábrica de castanha que funcionava com a sazonalidade da mão-de-obra. Talvez por isso é possível perceber na fala de Zélia mais lembranças de sua avó, com quem dividiu a maior parte do tempo de sua infância. Sua avó, uma nítida contadora de histórias, permeou o seu imaginário e a suas memórias construindo na neta o desejo por ser ouvida: “eu era quieta

aparentemente, uma santa quieta, mas por dentro eu era um vulcão” (AMADOR DE DEUS, 2019).

Todas as produções teatrais que Zélia Amador de Deus participou como atriz ou diretora, segundo ela mesma afirmou, ela verdadeiramente quis estar presente, mesmo àquelas em que ela chegou a produzir as esquetes a sua maior realização era ocupar a cena, já que a cena lhe havia sido negada desde a escola (AMADOR DE DEUS, 2019). Porém, a atriz não se considera uma artista “profissional”. Ela compreende que há uma distinção entre aquilo que se denomina como teatro amador principiante e teatro amador experimentado ou teatro amador com experiência: as duas categorias de teatro amador estão associadas a ideia de fazer teatro pelo prazer em atuar e não como uma profissão.

Eu nunca me considerei atriz profissional, nem diretora profissional. Eu sempre acho que fiz teatro amador, nunca fiz profissional, nunca vivi disso. Eu sempre tinha uma outra atividade para me sustentar e ao mesmo tempo fazia teatro, entende? Eu sempre fui amadora. Nunca fui profissional. E até no meu nome, né? (risos) Vou ser amadora sempre. Eu sou Amador e sempre vou ser amadora. Eu sou profissional como docente, como atriz e diretora eu sempre fui amadora [...] Quando eu fazia as pecinhas lá paróquia eu era um amador principiante. Depois eu fui pra escola, fiz escola de teatro, aprendi mais coisas, então eu já virei amador com um pouco mais de experiência. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Decidimos, então, utilizar o termo **amadora com experiência** para classificar sua formação artística dentro do teatro.

Essa problemática do profissionalismo ou amadorismo do teatro paraense produzido pelos estudantes do Curso de Formação de Atores da UFPA se fez presente, principalmente, nas críticas de arte. Em janeiro de 1971, um ano antes de finalizar o seu curso de teatro, Zélia Amador de Deus foi uma das atrizes iniciantes que formaram o elenco da peça *As Troianas* (Figura 3), texto de Eurípedes adaptado pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, e dirigido por Cláudio Barradas. A montagem feita pelos estudantes parece não ter agradado em nada alguns amantes da cena artística belenense, o que levou o jornalista Salomão Laredo a escrever uma crítica sobre a peça que falava muito mais sobre a má vontade do público em acompanhar o surgimento de uma cena experimental do que sobre o espetáculo especificamente (ANEXO III).

Figura 3 - As Troianas (1971)



Fonte: Acervo pessoal da atriz Margaret Refkalefsky

Mesmo se o público não estivesse preparado para lidar com a nova cena que começava a despontar na cidade, defendo que a situação política colaborou para que alguns jovens atores explorassem cada vez mais o campo experimental como forma de resistência.

Considero necessário para que entendamos o contexto e subjetividade artística de Zélia Amador de Deus, compreendendo-o nas suas esferas poética e política, como esse trabalho se propõe, levar em consideração os seguintes significados dos verbetes “cena” e “atuação”:

CENA: “1 Qualquer ação que se passa dentro do âmbito de visão do observador. [...] 3 Representação teatral; espetáculo. [...] 5 Palco, ribalta.” (MICHAELIS, 1998, p.466);

ATUAR: “1 Estar em atividade, exercer atividade: *Atuar na política. Era assim que atuávamos.* 2 Influir ou fazer pressão: *Atuar em, atuar para, atuar sobre.*” (MICHAELIS, 1998, p.258, grifo nosso).

Na trajetória artística de Zélia Amador de Deus esses dois verbetes ultrapassam o campo conceitual do teatro e servem para que consigamos visualizar aquilo que ela denomina como as suas *tribuna*, esse campo de ação por onde transitou, desde sempre, a sua poética-política: “eu acho que eu nunca parei de militar na vida, de uma forma ou de outra você sempre escolhe as suas tribunas de luta” (AMADOR DE DEUS, 2019). Pela ordem de suas **atuações**, o teatro se configura como a primeira tribuna dessa atriz e militante, que se coloca em **cena** em repúdio aos primeiros ataques racistas sofridos durante a infância e para camuflar todo e qualquer tipo de prática política e/ou conduta progressista consideradas clandestinas durante o período repressivo da ditadura militar, e permanece nesta cena até o momento em que encontra outras formas concretas de combater a opressão latente.

Através desse percurso poético-político escreve-se um específico modelo de resistência do corpo negro dentro no fazer científico em arte que também se afirma como uma metodologia de combate ao epistemicídio.

CAPÍTULO III – O CORPO DE SUELY: APRENDIZADO REVOLUCIONÁRIO E CRIAÇÃO DO TEATRO EXPERIMENTAL PARAENSE

As primeiras participações de Zélia Amador de Deus em movimentos sociais se deram por meio de um grupo de jovens da Paróquia São Sebastião, no bairro da Sacramento, e sua presença foi cada vez mais incisiva pós a chegada de um padre holandês da ordem dos Cruzios, difusor da Teologia da Libertação. O padre encarregava-se de estimular a organização de atividades mais questionadoras e isso era exatamente o que Zélia sentia necessidade naquele período da sua juventude, expressar os sentimentos que lhe afligiam por meio do questionamento da sociedade:

me lembro que ele fazia uns presépios, e eu participava das pinturas dos presépios. Eram presépios de denúncia sobre aquilo que estávamos vivendo. Quando começamos a viver na ditadura, ele fazia os projetos de denúncia da ditadura, dos presépios, e eu também fazia os presépios, comecei a trabalhar com papel machê bem ali, trabalhava fazendo as figuras, eram figuras de denúncia, da situação política. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Pela necessidade de introduzir-se de maneira imediata no mercado de trabalho, após terminar os estudos no Instituto Catarina Laboré, Zélia Amador de Deus realizou o exame admissional para estudar no Instituto Estadual de Educação do Pará (IEEP), que oferecia formação voltada para o magistério. No histórico ano de 1968, iniciou-se no movimento estudantil secundarista e aos 16 anos seus questionamentos já atingiam o âmbito político. Nesse mesmo período, a jovem foi recrutada pela Ação Popular, liga para-partidária derivada da ação católica operária e da ação católica estudantil que se transformou em um partido de linha marxista-leninista no período da ditadura militar, em que os partidos políticos foram forçados a atuar clandestinamente. Devido a situação de clandestinidade relegada à toda e qualquer modo de atuação político oposta ao regime militar da época, Zélia explica que o recrutamento se dava da seguinte forma: “os estudantes começavam a se organizar e os partidos iam lá e recrutam os estudantes, então [o partido pelo que ela foi recrutada] era uma liga para-partidária da A.P.” (AMADOR DE DEUS, 2019).

Seu engajamento na Ação Popular diminuiu devido à ausência de discussões raciais, uma demanda que começavam a se mostrar como prioridade crítica em seus questionamentos políticos: “eu participei da A.P. sempre com meus questionamentos, um dos meus questionamentos é que a A.P. discutia tudo, menos a questão racial, e a questão racial eu sentia na pele, mas ninguém falava nisso.” (AMADOR DE DEUS, 2019). Esse foi o motivo pelo qual Zélia retirou-se do grupo após a dissolução local da Ação Popular para a criação do Partido Comunista do Brasil (PCdoB).

Começou uma linha dentro do partido que era de você se proletarizar, mas proletária do que eu era, eu duvido. Então eu não queria me proletarizar mais, eu já era. Eu só tinha um sapato, no dia que a molecada escondeu meu sapato jogando “barrabol”, eu enlouqueci atrás do sapato, só sai dali quando eu achei o sapato. Sapato era pra ir pra escola, era ir pra tudo quanto era lugar, mas se eu chego em casa sem o sapato era a morte. Então eu era muito pobre, e aí eu vou querer me proletarizar ainda? Mas nunca! Não era a minha vontade. Chegava alguém classe média dizendo “vou ser proletário”, ótimo, meu filho, vais ser proletário [...] tu podes dizer que tu queres ser proletariado, porque tu és classe média, eu não! Eu já sou proletária, então eu não posso dizer que eu quero ser, eu já sou! (AMADOR DE DEUS, 2019)

Ao mesmo tempo em que questões políticas e sociais lhe atingiam fortemente e acabavam refletindo no modo como a atriz lidava com a sua rotina familiar e de trabalho, foi também nesse período que ela aperfeiçoou sua carreira acadêmica e artística.

Em 1971, Zélia Amador de Deus iniciou sua graduação do curso de Letras na Universidade Federal do Pará (UFPA). Em um primeiro momento, seu desejo era cursar matemática ou física, disciplinas que sempre aprendeu com facilidade, mas após ser selecionada em um concurso para ministrar aulas como professora primária na Escola Salesiana do Trabalho, optou por cursar algo que pudesse lhe trazer um retorno financeiro mais rápido, decidindo-se, portanto, estudar o ensino da Língua Portuguesa: “eu fiz letras, me dei muito bem, e eu fiz porque adorava ler, adorava literatura [...], só tirava notão como o povo diz.” (AMADOR DE DEUS, 2019). Nesse mesmo período, a jovem começou a criar peças teatrais para serem encenadas junto ao grupo de jovens da escola.

Era umas esquetes engraçadíssimas [...] Eu inventava umas peças pequenas, curtas, umas esquetes. Eu escrevia, eu ensaiava, eu atuava. Eu acho que eu estava me vingando da freira [vide página 44-45], mas eu acho que eu estava respondendo também a este certo exibicionismo que eu acho que me acompanha de alguma forma (risos). (AMADOR DE DEUS, 2019)

O início do curso na Universidade revelou o abismo social de ser uma estudante negra em um ambiente majoritariamente branco: logo em sua primeira turma na UFPA haviam apenas duas pessoas negras, Zélia e Manuelita. A forma como as duas figuras eram lidas pelo restante da comunidade universitária era completamente diferente:

A minha figura era relativamente aceita porque eu era de teatro. Então eu andava com um black imenso e, como eu era de teatro, “é artista”, “é doída”, então podia. Eu me lembro que a Manuelina era tímida, quietinha, no canto dela. Éramos as duas únicas negras na turma. (AMADOR DE DEUS, 2019)

De 1971 e 1974, Zélia dividiu sua rotina entre as tarefas do trabalho, da universidade, do teatro e da militância clandestina:

todo curso de letras eu fiz com militância clandestina, 1971 a 74. Então, eu tinha uma vida tranquila, fazia teatro, fazia o curso e militava clandestinamente, ainda dava aula de manhã na Escola Salesiana do Trabalho, essa era a minha vida, a minha marca oficial. Eu nunca entrei pra clandestinidade, embora fizesse política clandestina, mas eu tinha uma vida oficial. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Iniciando aquilo que seria uma constante em sua vida, a conciliação de suas tarefas políticas e artísticas, Zélia voltou a organizar-se politicamente, dessa vez, fazendo parte da organização partidária Vanguarda Armada Revolucionária (VAR-Palmares) que, pelo nome, supôs se tratar de uma entidade que considerava em suas bases políticas as pautas de gênero e raça, quando na verdade se tratava de uma organização político-militar, surgida no momento em que a repressão governamental se intensificava devido à forte organização de ações armadas dos grupos contrários ao regime militar, que escolheu homenagear Palmares por considerar que essa insurreição brasileira possuía um caráter legitimamente revolucionário, se comparado a outros movimentos populares como Canudos. Atuou politicamente na célula criada em Belém durante algum tempo, conforme relata:

Eu aprendi a ler em inglês, não sei falar inglês, mas aprendi a ler com o dicionário, por causa da luta racial nos Estados Unidos [...] esse era um drama que eu carregava comigo também. Partido lutava contra o imperialismo, eu era portanto contra o imperialismo dos Estados Unidos na América Latina, mas eu não podia, eu tinha fascínio pela luta racial, eu não podia deixar de lado, achava lindo Malcolm X, os Panteras Negras, meus heróis, minhas heroínas, então como é que eu podia largar isso? (AMADOR DE DEUS, 2019)

Quando a célula da VAR-Palmares em Belém se desfez, muitos de seus integrantes foram presos ou tiveram que habituar-se a viver na clandestinidade. Nesse mesmo período, Zélia mergulhou de cabeça no teatro e fez deste a sua principal tribuna.

Durante a narração desses relatos de subversão à ditadura, Zélia relaciona a todo momento o teatro e a atuação política, como se os dois sempre coexistissem apesar da forma como a história se apresenta, abertamente, ao falar sobre sua formação profissional, acadêmica, ou clandestina, ou ao citar sobre conflito de prioridades políticas dentro dos partidos por onde transitou. Nos levando a acreditar que o fato de ter adotado o teatro como sua nova tribuna não se deu por acaso, surge como uma alternativa de resistência política no momento em que a perseguição daqueles que lutavam contra o autoritarismo se tornava mais vigente. A atriz Margaret Refkalefsky destaca:

o Estado brasileiro tem um caráter autoritário desde sua formação e esse caráter autoritário permanece ao longo do tempo, com pelo menos três fases de ditadura no século XX, nas quais os movimentos e manifestações populares foram controlados e reprimidos com rigor excessivo, força e violência. (REFKALEFSKY, 2019, p. 69)

Refkalefsky esteve junto de Zélia em seu percurso artístico e político. Ela integrava o primeiro núcleo da VAR-Palmares em Belém, comandado pelo militante Carlos Alberto Soares de Freitas, como integrante da base logística da Área Estratégica. A célula localizada em Belém não possuía o amadurecimento político esperado pelos veteranos da resistência, por isso, surge dentro do partido formações políticas teóricas sobre o desenvolvimento da sociedade brasileira e sobre instruções de normas de segurança, ficando estabelecido aos integrantes que “quanto possível, todos deveriam manter-se na legalidade e, quando inviável, ao menos criar uma fachada de legalidade” (CHACEL, 2012, p. 59).

A prática teatral esteve muito presente nas atividades desenvolvidas pela VAR-Palmares, uma dessas atividades consistia na distribuição de um jornal reproduzidos em mimeógrafo e distribuídos em bairros e meios universitários, sendo de responsabilidade de Margaret a adaptação de textos teatrais “com alta carga de crítica à injustiça social, como Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto.” (CHACEL, 2012, p. 60).

Dentro dessa mesma perspectiva, Roberto Schwarz, destaca que de 1958, com a encenação de “Eles não usam black-tie”, pelo Teatro Arena, em 1968, com a estreia de “Roda Vida”, de Chico Buarque e José Celso Martinez, as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, o centro da dinâmica teatral no Brasil, “veriam mudar os assuntos, a dramaturgia, a plateia, a forma da empresa teatral e a própria ligação da cultura com a hegemonia de classe” (2016, p. 8). Os conflitos políticos anteriores e posteriores ao golpe militar de 1964 proporcionou ao teatral brasileiro uma prática de reação pela resistência.

Apesar do teatro brasileiro explorar a temática da luta de classes desde 1930, a teórica Iná Camargo Costa afirma que durante esse período o drama burguês entra em crise abrindo espaço para dramaturgos inspirados nas lutas do povo, “os maiores interessados na experimentação e desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês” (2016, p.20). A diferença se dava pois, nos anos 30, o tema da luta de classes apresentava-se para a construção de um pensamento que interessava apenas a classe dominante,

enquanto o novo cenário político surgido na década de 1960 apresentava uma classe artística afinada aos ideais marxistas e de esquerda:

a greve de Guarnieri [diretor de “Eles não usam black-tie”] registra, com mais verdade do que seria de supor, o vigoroso ascenso das lutas dos trabalhadores ao longo dos anos 1950 [...] ascenso que significou a ocupação pelos trabalhadores organizados de importantes espaços na cena política e social do país, acompanhado das dificuldades dos artistas e intelectuais (de classe média sobretudo, sendo afinal os protagonistas dos empreendimentos culturais) para entender essa importante mudança que ocorria no país. (COSTA, 2016, p. 37)

Nas instancias culturais centrais do país à época, cria-se um interesse pela realidade brasileira, levando pesquisadores como Iná de Camargo Costa a considerar o surgimento de uma cena épica brasileira pautada nos princípios brechtiano⁵. Porém, o momento político da década de 1960 expõe os limites que o teatro de agitação e propaganda encontrou no Brasil, devido esses novos fazedores de teatro, que conseguiram se afastar teoricamente das concepções burguesas, não terem possibilitado a aproximação das classes trabalhadoras da práticas teatrais.

De um modo geral, as histórias disponíveis sobre o teatro agitprop – inclusive o da União Soviética – dão conta de três momentos: num primeiro, estudantes e intelectuais simpatizantes da causa socialista criam organizações como o CPC [Centro Popular de Cultura]; no segundo, os trabalhadores das mais variadas profissões aderem e os grupos se multiplicam geometricamente [...] O fato de não termos conhecido no Brasil o momento do *agit-prop* em que os próprios trabalhadores assumem a luta também no *front* cultural explica, ao menos em parte, uma série de ocorrências do período da ditadura, opostas ao que se observa em países que o conheceram. (COSTA, 2016, p. 102-103)

É nesse mesmo período, especificamente no ano de 1964, que o paraense Luís Otávio Barata se muda para São Paulo para cursa cenografia na Escola de Arte Dramática (EAD), formando-se no ano de 1966. De acordo com a pesquisadora Michele Campos de Miranda (2010), durante sua estadia paulista ele pode viver de perto essa época de questionamento e mudanças radicais no âmbito cultural, principalmente no teatro:

presenciei, nos corredores e salas de aula, reuniões, discussões que colocavam em questão a estrutura da escola, seu quadro de professores e seu estilo clássico e conservador, exigindo mudanças que acompanhassem as novas tendências de um teatro engajado, mais agressivo, como o que

⁵ Segundo Iná Camargo Costa “o teatro épico pressupõe ‘um poderoso movimento social, interessado na livre discussão de seus problemas vitais e capaz de defender seu interesse conta todas as tendências adversas’.” (2016, p. 54). Citação de Bertolt Brecht extraída do texto “El teatro como medio de producción”. *Escritos sobre teatro 1, op cit.*, p. 135. O dramaturgo alemão era um defensor da tese marxista de que os trabalhadores (incluindo os trabalhadores do teatro) deveriam possuir o controle dos meios de produção.

estava acontecendo nas montagens de Augusto Boal com o Teatro de Arena, e no Teatro Oficina com José Celso Martinez. (MIRANDA, 2010, p. 34)

Em 1968, após uma temporada morando na Europa, Luís Otavio retorna a Belém, desembarcando na cidade com “um conjunto de referências, cenários, montagens, propostas estéticas e políticas, coletados nas aulas e nas práticas da EAD, de São Paulo, e do INSAS [Institut National Supérieur des Arts du Spectacle], na Bélgica” (MIRANDA, 2010, p.48).

Assim está localizado o núcleo de criação do Teatro Cena Aberta: idealizado por fazedores de teatro fundamentalmente políticos, o grupo reflete o resultado da situação político-social do país, inaugurando na capital paraense a busca incessante pelo experimental, costurando dramaturgias que ultrapassam as fronteiras sociais e causando desconforto ao moralismo cínico exaltado pelo governo vigente. Em um momento de censura ordenada, suas peças se propõem a falar pelos marginalizados e oprimidos. Assenta-se, portanto, um cenário de resistência poética e política.

3.1 CENA ABERTA E O SURGIMENTO DO TEATRO EXPERIMENTAL EM BELÉM

Durante a década de setenta, segundo Luís Otávio Barata (1998, apud MIRANDA, 2010, p. 49), havia mais de trinta grupos teatrais em atividade na cidade de Belém. Dentro dessa cena contemporânea não existia, porém, um grupo que voltasse sua prática para o experimental, pois a cena local estava mais preocupada em trazer à tona as pautas regionais que por muito tempo foram silenciadas pelo teatro tradicional que acontecia na cidade durante o ciclo da borracha. O teatro belenense passava por um período de “regionalismo tardio”, como Zélia Amador de Deus ousou classificar. A atriz compartilha a ideia de que tudo aquilo que se realiza em nosso território é legitimamente regional, sem a necessidade de estar atrelado a assuntos da cultura e/ou do imaginário amazônico: “falar, fazer leitura ao nosso modo, era tão regional quanto falar de tacacá e tucupi.” (apud, MIRANDA, 2010, p. 47). A quebra da valorização do regionalismo tardio por meio do experimental no teatro paraense, reconhecidamente, deu-se pelas propostas criativas do Teatro Cena Aberta.

O primeiro grupo teatral proposto por Luís Otavio Barata surge em 1972 e foi chamado de “GrupAção”, a pretensão era, como o próprio nome sugere, que todo o grupo se encarregasse em compartilhar a criação, como uma espécie de coletivo teatral. O grupo contava com a participação de Cláudio Barradas, Lélia Serra, Vera

Kleinein, Mário Alberto Moraes, Walter Bandeira, Marisa Mokarzel, além de alunas da Escola de Teatro como Zélia Amador de Deus e Margaret Refskalefski, e os ensaios costumavam acontecer na sede da Sociedade Artística Internacional (SAI). A ideia inicial do grupo era montar o texto “O interrogatório”, do autor alemão Peter Weiss, mas o grupo não sobrevive às dificuldades de gerenciamento dessa primeira criação coletiva:

Era um texto lindo, um texto muito denso sobre o terceiro Reich na Alemanha. Na verdade “O interrogatório” era um espécie de tribunal de Nuremberg. As pessoas que participaram que determinaram o Holocausto eram interrogadas. É um texto muito bonito, forte, denso. Mas aí nós ensaiamos e acabamos não montando. Não sei se naquele período teria sobrado algo do texto após ele ter passado pela censura [...] era um texto que exigia um grande número de atores, era um texto trabalhoso, muito texto... (AMADOR DE DEUS, 2009 apud BEZERRA, 2012, p.96)

No ano de 1974, Zélia Amador de Deus conclui sua graduação em licenciatura plena em Língua Portuguesa, já havendo se formado também no curso de formação de ator, os dois pela Universidade Federal do Pará.

Zélia, Margaret e Luiz Otavio continuam próximos e compartilhando a mesma vontade em experimentar novas possibilidades para o teatro. Durante alguns anos as duas atrizes estreitaram sua convivência uma com a outra ao alugarem uma casa para morarem juntas. Dividiam a mesma casa Zélia Amador de Deus, Margaret Refskalefski e seu companheiro à época e mais um casal de amigos. Dessa aproximação surge ideias e possibilidades para a ação em teatro, até que no ano de 1976 decidem formar o Teatro Cena Aberta, “o grupo teatral de maior importância na cena contemporânea da cidade nas próximas duas décadas” (MIRANDA, 2010, p. 52).

Miranda ressalta que o Teatro Cena Aberta tinha um caráter experimental que pensava o teatro como laboratório dramático e veículo de exploração das fronteiras sociais e morais, colocando-se contra a censura e a serviço de questões latentes que exigiam ser discutidas. Na vivência do grupo, “experimental” era entendido como um processo antropofágico de referências, ou seja, um processamento dinâmico do conhecimento pela vivência. “É um fazer amparado na procura aberta por formas, linguagens e soluções, o que se deve muito ao desprendimento em relação a conceitos, métodos e padrões engessados” (MIRANDA, 2010, p. 49). Para Luís Otavio Barata essa tendência de “euforia da ignorância”, era uma prática que “se lança para o futuro, com a perenidade da verdade, a partir das raízes do coração, matiz de toda e qualquer audácia” (BARATA, Luís, 3 fev. 2000 apud MIRANDA, 2010, p. 49).

O marco inicial do Cena Aberta acontece em 21 de setembro de 1976, data de estreia da montagem *Quarto de empregada* (Figura 4), adaptação do texto de Roberto Freire, dirigida por Luiz Otávio Barata, com Zélia Amador de Deus e Margaret Refskalefski no elenco (Quadro 1).

Figura 4 - Cena de Quarto de Empregada (1976)



Fonte: Jornal O Liberal – Belém, 26/09/1976

Quadro 1 - Ficha técnica de Quarto de Empregada

Ficha Técnica:	
Direção:	Luiz Otavio Barata
Produção:	Teatro Cena Aberta
Cenário:	Coletivo
Iluminação:	Osvaldo Figueiredo
Sonoplastia:	Arlindo Castro
Contra-regra:	Sebastião Godinho
Cenotécnica:	João Anacleto
Orientação vocal:	Walter Bandeira
Musica:	Eduardo Falesi
Fotografias:	Ademir Silva

Elenco: Margaret Refskalefski (Rosa) e Zélia Amador de Deus (Suely)

FONTE: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Quarto de empregada foi o primeiro escrito teatral de Roberto Freire. Nascido em uma família abastarda, Freire (1993, p. 10) interessou-se em pesquisar os dramas psicológicos e sociais vividos pelas empregadas domésticas no Brasil, com a pretensão de publicar o material levantado em formato de um ensaio crítico focado nos danos produzidos pelo sistema capitalista em um país subdesenvolvido. Durante sua pesquisa era frequente, dentre as profissionais domésticas, a aparição de dois estereótipos distintos que o autor atribuiu às personagens Rosa e Suely. Não coincidentemente, essas duas figuras opostas também estavam presentes em sua vida familiar, se assemelhavam bastante a duas empregadas domésticas que trabalharam e moraram na casa de seus pais durante a juventude do autor. A rubrica da peça apresentada pela pesquisadora Miriam Garcia Mendes em seu livro *O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)* descreve o perfil das personagens:

Rosa, preta, cinquenta anos, cozinheira. Espécie remanescente das velhas escravas. Mulher simplória e boa, mas de linguagem dura e de grande experiência. Suely, branca, vinte anos. Copeira. Típica mocinha do interior, adaptada à condição doméstica. Guarda ainda uma certa pureza de província, mesclada do cinismo de contágio das marginalizadas nas grandes cidades. Levemente avoada e bonita. Princípio de métier. (MENDES, 1993, p.103)

Toda a trama acontece em um pequeno quarto de empregada compartilhado pelas duas personagens. É nesse espaço que elas compartilharão as angústias de vidas marcadas pela precarização do trabalho doméstico, mesmo que inicialmente possuam visões diferentes: enquanto Suely sonha estar vivendo um romance que supostamente lhe afastará definitivamente dos serviços domésticos para formar uma família, Rosa apresenta-lhe a realidade como ela é, sem esperanças de dias melhores para que a jovem não venha a se decepcionar tanto quanto ela em sua juventude.

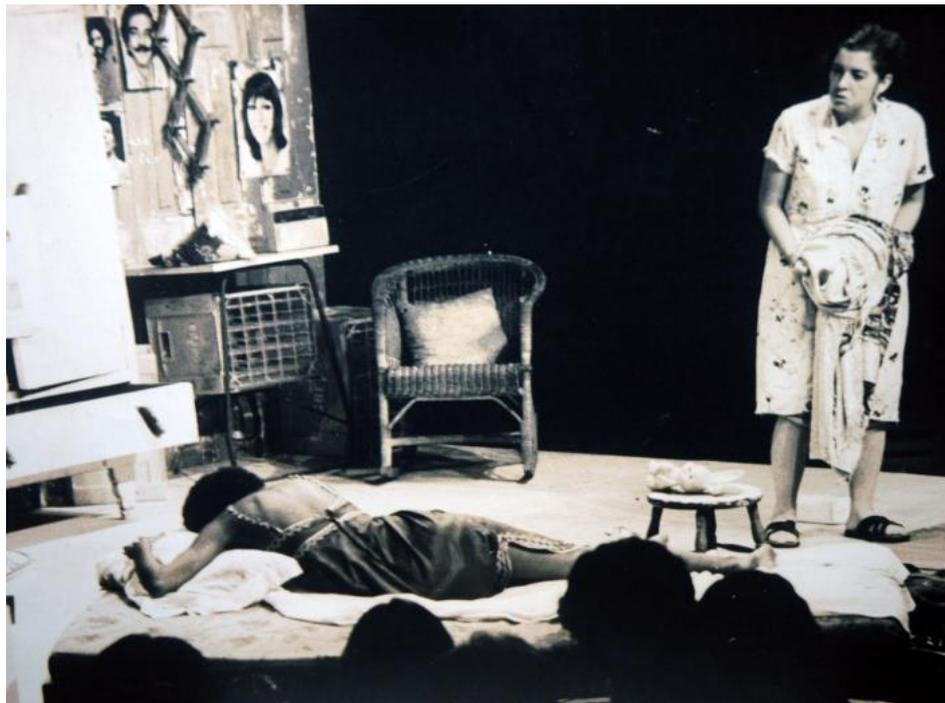
A primeira montagem da peça foi censurada como “imoral” pelo governo federal do então presidente Juscelino Kubitschek, vindo a ser apresentada pela primeira vez apenas em 1966, através da montagem feita pelo Teatro Arena, dirigida por Fausto Fuser, que trouxe Jacira Campos e Dalmira Soares como interpretes das personagens Rosa e Suely, respectivamente. Freire afirma que a partir desse ano também a peça se tornou uma das mais montadas pelo teatro amador brasileiro e a primeira peça

teatral no mundo a tratar em primeira pessoa sobre os conflitos das empregadas domésticas:

“Quarto de empregada” foi o primeiro espetáculo teatral, em todo o mundo, no qual empregadas domésticas representam os principais papéis [...] coloca os problemas das domésticas no quadro geral da vida proletária no Brasil, do qual elas participam como subproletárias [...] Usei uma mulher remanescente do período da escravatura para caracterizar como vejo a nossa doméstica: uma escrava, pelo menos uma mulher que vive o trabalho de forma escrava. (FREIRE, 1993, p. 10-11)

A peça em um ato e duas personagens adequou-se perfeitamente a ideia do Cena Aberta de realizar o seu primeiro espetáculo a partir de uma proposta experimental focada na discussão coletiva, subvertendo o que fosse possível para afetar ainda mais o público durante a experiência. A montagem do grupo entrava para a história do teatro paraense como um espetáculo de conteúdo e forma progressista e inovadora (Figura 5).

Figura 5 - Cena de Quarto de Empregada (1976)



Fonte: Blog O Palhaço de Deus

Para formar a estrutura cênica, o grupo utilizou um praticável de madeira em cima do palco do Teatro da Paz e posicionou o cenário de costas para as poltronas e camarotes do teatro, criando uma semi-arena dentro da primeira casa de espetáculos construída na Amazônia e maior teatro da região norte do país. O público era orientado a entrar pelos fundos do teatro, onde Luís Otávio Barata havia

improvisado uma bilheteria (Figura 6). Todas essas adaptações feitas para a peça diminuía drasticamente o custo do aluguel do teatro:

[Luís Otávio Barata] ele subverteu a entrada do público pela porta principal, eliminou o uso do anexo da bilheteria da casa, e criou nos fundos do TP, na entrada da técnica, uma bilheteria improvisada, cobrando um valor simbólico pelo ingresso, e fazendo com que o espectador entrasse no templo teatral pelos bastidores, passando pelas coxias, cabos e maquinarias do teatro, e se acomodasse ali mesmo no palco, num único espaço, aglutinando público e cena, e ignorando a arquitetura neoclássica de 1.100 acentos da plateia original, além de ser uma atitude crítica, ele literalmente deu as costas para a política cultural da cidade, que não apresentava na época demais opções de espaços para montagens teatrais. Grande parte daqueles espectadores conheciam o glamoroso Teatro da Paz pela primeira vez, e mais importante, pisavam no palco, compunham a cena junto com as atrizes e o cenário. (MIRANDA, 2010 p.80)

Figura 6 - Cena de Quarto de empregada (1976)



Fonte: Blog O Palhaço de Deus

O jornal A Província do Pará daquele ano apresentou a matéria sobre o espetáculo na capa de sua edição do dia 21 de setembro (Figura 7). Falava-se com grande expectativa sobre a primeira experiência oficial de teatro feito pelo recém criado Grupo Cena Aberta, pois este marcaria aquilo que foi chamado como “o início de um trabalho cuja principal proposição está voltada para um processo de familiarização de nosso público com a prática teatral.”

Figura 7 - Matéria de capa do jornal A Província do Pará (1976)



Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 21/09/1976

O jornal O Liberal, no dia 05 de setembro de 1976, publicou uma extensa matéria sobre a elaboração da peça *Quarto de Empregada*, chama atenção a postura cética do grupo em relação ao fazer teatral subvencionado por órgãos oficiais – tendo em vista que ao grupo não interessava a obrigação de obedecer diretrizes em troca de um auxílio, e a total descrença no teatro como instrumento transformador da realidade: “ninguém derruba nada fazendo teatro, mas isso não elimina o fato de que o teatro dá margem a uma conscientização do espectador.” (AMADOR DE DEUS, 1976). Em uma matéria posterior do mesmo jornal, é citado como uma das novidades trazidas pelo grupo, a exposição fotográfica que acompanhou a temporada da peça no Teatro da Paz. A foto-exposição estava fixada no local de acesso ao palco e as imagens revelavam o elenco em cena. (ANEXO V)

Sobre o cenário, acredita-se que tenha partido de Luís Otávio Barata a ideia de subverter o espaço, devido suas experiências anteriores com cenografia. O diretor da peça era reconhecido como uma pessoa que pensava o teatro a partir do espaço, segundo Zélia Amador de Deus (2019), “o espaço para o Luís era um dos elementos importantíssimos para o teatro: ator e espaço. Eu ainda acho que ele tá coberto de razão, pra mim, também, é ator e espaço. Isso são os elementos básicos, digamos assim, do teatro”.

Já sobre a inversão das personagens, isto é, daquilo que seria conveniente aos padrões de uma sociedade estruturalmente colonizadora e racista apresentar como os estereótipos da empregada negra e da empregada branca, foi uma proposta de subversão trazida pelas atrizes Zélia Amador de Deus e Margaret Refskalefski. A montagem de *Quarto de empregada* do Teatro Cena Aberta inovou ao inverter os fenótipos, dissociando a imagem de uma atriz negra à personagem da empregada doméstica desencantada e submissa, aquela que já passou por todo tipo de exploração dentro desse regime de trabalho de exploração que ameaça as particularidades dessa mulher enquanto sujeito e que não mais se permite sonhar. Para Zélia Amador de Deus (2019), “a questão das personagens foi mais uma brincadeira, um jogo, para dizer que a gente não precisava de *black face* pra aquilo. E o público foi cúmplice no jogo, acreditou”.

A personagem Suely se torna emblemática para a carreira de Zélia: à consideração que nunca precisou se descobrir negra⁶, porque sempre soube que assim era, percebo que foi a partir dessa encenação que a atriz se desfez, pela primeira e única vez, de sua negritude. Tendo em vista a herança colonial e escravocrata do país, sustentáculo da economia política vigente, as mulheres incorporadas forçadamente a esse regime durante séculos foram entendidas, segundo Patricia Hill Collins (2016, p. 107), como “unidades de trabalho economicamente exploradas e politicamente impotentes”, uma marca social exposta até hoje pelo racismo. Sendo assim, nenhum outro fenômeno social, dentro do sistema mundial vigente, seria capaz de tornar Zélia uma mulher não-racializada. Ao teatro é possível dissimular essa categoria por meio dos jogos de cena da qual o público se faz cúmplice e passa a questionar seus próprios pré-conceitos.

Vejamos a narrativa apresentada na literatura da peça: o discurso da personagem branca Suely é carregado por falas pejorativas sobre a condição de mulher negra e idosa da personagem Rosa:

SUELY (irritada): – Vamos deixar desse negócio de me ofender, tá bem? Como se você fosse grande coisa! Você não passa de uma negra velha, toda empelotada, e vai ver que é por causa de doença... Quer me enganar que também não teve os seus homens?

ROSA: – Tive, sim. O primeiro... deia ver... faz tanto tempo... acho que foi o tio do patrão. É, foi ele mesmo! (FREIRE, 1993, p. 20)

⁶ Capítulo II, página 46.

Ou então:

SUELY (lutando): – Me larga! Me larga! (Rosa solta-a bruscamente, Suely cambaleia.) Sua negra! Quem está pensando que é?

ROSA (voltando-se para a cama, ofegante): – Desculpa... (Volta-se.) Sua mãe...

SUELY: – Ninguém tem nada comigo, mais ninguém! Mãe, mãe! Não se enxerga?

ROSA: – Acho que não. (FREIRE, 1993, p. 26)

Rosa é a amiga mais velha que tenta livrar Suely de suas fantasias ingênuas, a única pessoa que ainda pode aconselhar a jovem e mostrá-la que a realidade da grande maioria das trabalhadoras domésticas gira em torno de um sistema de exploração que ultrapassa a relação trabalhista e se instala na esfera sentimental dessas mulheres, que aos poucos se limitam a compreender somente “o que dói, o que dá fome, o que dá frio... explicação não resolve.” (FREIRE, 2019, p.31). A “sina” de pertencer ao trabalho doméstico aparece no texto de Roberto Freire como algo cíclico, uma infelicidade passível de ocorrer de maneira semelhante na vida dessas mulheres condicionadas a cuidar dos outros e esquecer de si – ou tentar esquecer:

SUELY: – Você tem um filho?

ROSA (senta-se): – Tinha: morreu com dois anos. Nasceu com defeito, o coitadinho! Durou pouco. Pois foi. É isso mesmo menina. Eu também cai nessa história de vestidos, sapatos, promessas de casamento... Esta preta velha, toda empelotada como você disse, já foi um dia uma neguinha boba, besta, cheia de ideias na cabeça, como você. (Olha Suely.) Desculpa, não é pra ofender...

SUELY (abraça a negra. Ficam ambas sentadas.): – Oh, Rosa! Nunca pensei... Como é que ele chamava? Era menino?

Rosa: – Não me lembro mais. (Pausa.) Mentira... chamava José... Zézinho. Eles não voltam mais quando descobrem que fizeram filho na gente. Nem querem ver... (FREIRE, 1993, p. 30)

A retomada da realidade que lhes é tão cara, parece ser o pior pesadelo de Suely, que ainda sonha em conseguir mudar de vida:

SUELY: – Eu não estou sobrando, já disse.

ROSA: – Tá sim, mas eu também, todas as empregadas. Depois... quem sobra acaba se encontrando, se juntando. Pra quê, não sei.

[...]

SUELY (recosta-se na guarda da cama): – Você parece que tem gosto...

ROSA: – Gosto de dizer a verdade?

SUELY: – Não... de tirar os sonhos da gente. (FREIRE, 1993, p. 31)

A pesquisadora Mirian Garcia Mendes afirma que ao longo do diálogo entre a branca Suely e a negra Rosa “procura-se analisar a situação da empregada

doméstica, sugerindo que os problemas que elas enfrentam seriam mais sérios no caso de mulheres negras.” (MENDES, 1993, p.170). *Quarto de empregada* é um teto que, por si só, semeia no público uma sensação de desconforto ao se perceberem cúmplices desse drama do cotidiano. A montagem realizada pelo Cena Aberta causava um segundo desconforto, dessa vez, por obrigar o público a questionar lugares convencionados socialmente à população negra.

Apesar das fortes demarcações, Zélia Amador de Deus afirma que a discussão racial desenvolvida pela peça do Cena Aberta não foi intencional e talvez a quebra de estereótipos tenha influenciado a interpretação do público. O importante é que a discussão estava posta e trazia para a cena a senzala contemporânea: “a senzala contemporânea da classe média brasileira são os quartos de empregada.” (AMADOR DE DEUS, 2019). Taina Aparecida Silva Santos, no prefácio do livro *Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quatinho da empregada*, expõe o quanto o trabalho doméstico reforça as hierarquias a partir dos contornos raciais dentro da divisão do trabalho, mostrando como os vícios coloniais ainda se fazem presente na realidade de muitas mulheres de baixa renda:

Existem, aproximadamente, três trabalhadoras domésticas para cada grupo de cem habitantes, número que cresce ao longo dos anos, principalmente, quando se trata da presença de mulheres negras. Em 2015, elas correspondiam a aproximadamente quatro milhões, enquanto as mulheres brancas contabilizam dois milhões no ramo. Em 2017, o trabalho doméstico correspondeu a quase 15% dos empregos formais exercidos por mulheres [...] Dos tempos que precedem Dona Laudelina – até os últimos anos, as trabalhadoras domésticas têm protagonizado lutas pela validação dos direitos trabalhistas básicos para a categoria, a garantia da dignidade, do respeito, e da formalização deste tipo de trabalho. Ações que tiveram como resultado mais recente a conquista da PEC das domésticas que garantiu os direitos que a maioria dos trabalhadores já podiam usufruir. (SANTOS, 2019, p.11-13)

Existe, dentre mulheres negras, uma capacidade de cooperação entre classes distintas que, segundo Patricia Hill Collins (2016, p. 133), fortalece o empoderamento coletivo. Essa prática não se caracteriza como algo novo, a novidade surge dos modos como essas diferenças vividas por diversas mulheres da classe trabalhadora são redefinidas em uma economia política. “A luta política das mulheres negras para transformar instituições racistas e sexistas é um impulso político mais claramente radical.” (COLLINS, 2016, p. 337)

É possível que a amizade, a experiência de compartilhar juntas uma rotina de arte e militância e de explorar o ainda desconhecido teatro experimental, tenha estimulado as jovens atrizes Zélia e Margaret a descaracterizar suas especificidades

de gênero e raça enquanto entregavam ao público o resultado de uma obra de conflitos e injustiças sociais. Zélia Amador de Deus recorda que as práticas criativas caracterizadas como ocupação feminina, e que ainda hoje costumam ser classificadas como artesanato, utilidade doméstica ou arte popular, surgiram antes mesmo da criação da figura do artista e da originalidade de suas obras.

Mas por outro lado, às vezes, ainda é difícil que essa mulher se sinta artista, porque artista, na verdade, é uma invenção do capitalismo. Não existia artista, existia o artístico, tanto que não se personalizava as obras, não precisava personalizar, não precisava assinar, o anonimato estava imposto para isso, não precisava você marcar ou demarcar o seu território, sua obra. De repente o capitalismo – não é bem de repente, né? – transforma tudo em moeda, transforma tudo em mercadoria e a arte tem que se transformar numa mercadoria muito rapidamente. Aí se cria-se o artista, a figura do artista, aquele que se destaca, que se transforma num artista, munido de uma aura que vai ser capaz de fazer, de construir objetos que vão ser chamados de arte simplesmente. Então, esse artista é uma invenção, as mulheres estão desde antes deles. (AMADOR DE DEUS, 2019) ⁷

A fala de Zélia corrobora com a tese da autora Silvia Frederici de que o sistema econômico-social capitalista, principalmente durante os processos de acumulação primitiva, fez com que as mulheres fossem tratadas como seres socialmente inferiores, exploradas de modo análogo a escravidão, mesmo que nesses mesmo período o homem tivesse alcançado certo grau de liberdade formal, mostrando como a manutenção do trabalho doméstico fortalecia a acumulação capitalista. Necessariamente ligada ao racismo e ao sexismo, a assimetria de poder entre homens e mulheres dentro da sociedade capitalista, segundo Frederici (2017, p. 17-18), deveria ser analisada “como o efeito social de um sistema de produção que não reconhece a produção e a reprodução do trabalho como uma fonte de acumulação do capital”, mistificando-as como um “recurso natural ou um serviço pessoal”, enquanto favorece suas estruturas com a força de trabalho envolvida, porém não-assalariada.

3.2 PELO CONTÍNUO PROCESSO CRIATIVO ENGAJADO

Após a temporada no Theatro da Paz, *Quarto de empregada* foi apresentado em outros lugares e chegou a ser convidado pelo escritor Márcio Souza para se apresentar em Manaus (MIRANDA, 2010, p.81). O espetáculo encerrou sua temporada no Theatro da Paz e logo em seguida o prédio foi fechado para uma nova

⁷ Considerações de Zélia Amador de Deus durante a defesa da dissertação de mestrado “Tramas invisíveis: bordado e memória do feminino no processo criativo”, de Juliana Padilha, pelo Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, em 24 de junho de 2019.

reforma, deixando a cidade de Belém novamente sem opção de espaços para apresentações. Dessa vez, porém, o Cena Aberta estava ativamente engajado na busca por alternativas viáveis para o problema da falta de espaços teatrais na cidade e encontra no anfiteatro da Praça da República, localizado no bairro da Campina, a chance de conduzir suas montagens e apresentações sem custos e de maneira acessível ao grande público.

Ocupar aquele anfiteatro logo tornou-se um ato político para os trabalhadores da cultura, a resistência teatral que passou a acontecer no local somou-se a luta pelo reconhecimento do antigo prédio do Museu Comercial, “considerado propriedade da Associação Comercial, conforme consta em jornais da época (A Província do Pará, 24 de mai. 1978)” (MIRANDA, 2010, p.55) como um espaço legítimo de teatro que deveria ser reivindicado pela classe. Assim iniciou-se a luta pela criação daquele que viria a ser o Teatro Experimental Waldemar Henrique.

O agitado engajamento político-cultural do Cena Aberta fez com que o grupo se realiza, durante a década de 1970, quatorze montagens (BEZERRA, 2013, p. 97), que aconteceram em espaços alternativos, como o anfiteatro da Praça da República, até a inauguração do Teatro Waldemar Henrique.

Zélia Amador de Deus esteve junto ao grupo participando de diversos espetáculos, iniciando por *Angélica* (Figura 8).

Figura 8 - Angélica (1977)



Fonte: Blog O Palhaço de Deus

Texto de Lygia Bojunga, *Angélica* foi adaptado e dirigido por Zélia Amador de Deus para ser a segunda montagem realizada pelo Cena Aberta, estreando no dia 20 de janeiro de 1977 (Quadro 2). Além desta ter sido a primeira montagem do grupo a ser apresentada no anfiteatro da Praça da República, inaugurando a ocupação do espaço que seria utilizado também por outros grupos abandonados pelo poder público, foi também a estreia de Zélia na direção teatral, algo que se repetiria durante os anos.

O deslocamento do espetáculo para o anfiteatro da Praça da República não foi intencional, isto é, foi apenas a solução encontrada pelo grupo para manter a estreia da peça mesmo após repentino fechamento do Teatro da Paz para mais uma reforma, palco previamente reservado para a estreia de *Angélica*. Ao optar pela apresentação em um espaço público, o grupo precisou abrir mão da venda de ingressos, tendo que contar com um financiamento da Secretaria Municipal de Educação e Saúde para a cobertura de suas despesas, incluindo o pagamento dos atores. Essa nova empreitada do grupo se tornou um sucesso, com uma temporada que durou quinze dias.

Quadro 2 - Ficha técnica de Angélica (1977)

Ficha Técnica:	
Adaptação e direção:	Zélia Amador de Deus
Assistência de Direção:	Téo Jordy
Produção:	Teatro Cena Aberta
Ambientação e figurinos:	Luís Otávio Barata
Confecção de Figurinos:	Reinaldo da Silva
Expressão Corporal:	Ariel de Melo e Eloy Iglesias
Músicas:	Cláudio Lobato
Orientação Vocal:	Walter Bandeira
Maquiagem:	João Mercês
Programa:	Hamilton Bandeira.
Elenco: Cláudio Lobato, Marco Maranhão, Lia Almeida, Zezé Rocha, Oswaldo Freitas, Uriel de Melo, Téo Jordy, Carlos Barros, Margareth Refskalefsky e Zélia Amador .	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Outro espetáculo foi a adaptação do texto *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna, foi novamente dirigida por Zélia Amador de Deus e estreou no dia 03 de junho de 1977, também no anfiteatro da Praça da República (Quadro 3), mesmo o espetáculo tendo sido classificado pela censura como impróprio para menores de 14 anos.

Figura 9 - Torturas de um coração (1977)

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 17/09/1978

Quadro 3 - Ficha técnica de Torturas de um Coração (1977)

Ficha Técnica:	
Direção:	Zélia Amador de Deus
Assistência de Direção:	Astréa Lucena
Produção:	Teatro Cena Aberta
Produção Executiva:	Marizete Ramos
Visual:	Luís Otávio Barata
Cofecções de Figurinos:	Joana Corrêa
Música:	Rivaldo Rosas
Orientação Vocal:	Walter Bandeira
Expressão Corporal:	Lia Barbosa
Elenco: Wanderley Costa, Eusébio Ribeiro, Lia Barbosa, Luís Pinto, Osvaldo Freitas, Uriel de Melo, Margaret Refskalefsky, Zélia Amador de Deus , Isaias Portela.	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

O Cena Aberta adaptou o texto de Joaquim Manoel de Macedo para dar continuidade as apresentações no anfiteatro da Praça da República e estreou em outubro de 1977. Com a ideia de desenvolver um festival de comédias brasileiras, um volumoso elenco foi colocado à disposição dos diretores Afonso Klautau e Zélia Amador de Deus para que cada um construísse uma encenação que seria apresentada nos dois atos do festival, uma para cada ato. Acontece que *O Triângulo Escaleno*, de Silveira Sampaio, foi vetado pela censura e o festival precisou ser reduzido. Mesmo assim, *O Novo Otelo* (Figura 10) abriu o festival (Quadro 4) e tornou-se, segundo o jornal O Estado do Pará, do dia 17 de setembro de 1978, um dos maiores sucessos do teatro paraense.

Figura 10 - O Novo Otelo (1977)

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 17/09/1978

Quadro 4 - Ficha técnica de O Novo Otelo (1978)

Ficha Técnica:	
Direção:	Zélia Amador de Deus
Figurinos:	Marizeth Ramos
Expressão Corporal:	Uriel de Melo
Orientação Vocal:	Walter Bandeira
Elenco: Cassandra Paoelli, Cláudio Lobato, Henrique da Paz e Lú Miranda.	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Texto de João das Neves, o espetáculo infantil *A lenda do vale da lua* (Figura 11) encenado no anfiteatro da Praça da República em janeiro e fevereiro de 1978 foi dirigido por Walter Bandeira e teve Zélia Amador de Deus no elenco e na assistência de direção (Quadro 5). Esse é também o espetáculo que possui mais fotografias da atriz em cena (Anexo VII).

Figura 11 - A lenda do Vale da Lua (1978)



Fonte: Blog O Palhaço de Deus

Quadro 5 - Ficha técnica de A lenda do vale da lua (1978)

Ficha Técnica:	
Direção:	Walter Bandeira
Assistência de Direção:	Zélia Amador de Deus
Produção:	Teatro Cena Aberta
Visual:	Luís Otávio Barata
Confecção de Figurinos:	Marizete Ramos
Música	Walter Bandeira e Everaldo Pinheiro
Elenco: Igino Paoelli, Sidney Pinon, Wanda Cabral e Zélia Amador de Deus.	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Jorge Dandin (Figura 12) foi o primeiro texto estrangeiro montado pelo Cena Aberta e estreou em setembro de 1978. A peça *Geroge Dandin*, de Molière, data de 1668, porém conserva a autonomia do grupo de adaptar o texto a realidade social belenense da época. De acordo com Miranda, “desde suas primeiras montagens com textos de autores conhecidos nacionalmente [...] estes nunca foram montados em sua

versão original, havia um minucioso estudo de adaptação para adequá-los às preocupações sócio-político-culturais de Belém” (2010, p. 79). Com direção de Cláudio Barradas e Zélia Amador de Deus como assistente de direção (Quadro 6), a peça foi censurada para menores de dezoito anos, o que fez com que as apresentações fossem transferidas do anfiteatro da Praça da República para a quadra da escola de samba Rancho Não Posso me Amofiná. Uma matéria publicada no Jornal O Liberal (CORREA, 2011, p.53) às vésperas da estreia da peça relembra o ocorrido (Anexo VI).

Figura 12 - Jorge Dandin (1978)



Fonte: Jornal O Estado do Pará – 17/09/1978

Quadro 6 - Ficha técnica de Jorge Dandin (1978)

Ficha Técnica:	
Direção:	Claudio Barradas
Assistência de Direção:	Zélia Amador de Deus
Produção:	Teatro Cena Aberta
Orientação vocal:	Walter Bandeira
Visual:	Luís Otavio Barata
Confecção de Figurinos:	Marizete Ramos
Programa:	Thomas Mahon
Elenco: Ana Maria Affonso, Cleodon Gondim, Eliana Bertolucci, Nazaré Oliveira, Oscar Reis, Sônia Galba, Téo Jordy, Thomas Mahon.	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Por meio do texto do amazonense Edney Azancoth, o *Cena Aberta* explorou no espetáculo *A vingança do carapanã atômico* (Figura 13) críticas sociais levantadas de maneiras acessíveis, aproximando não somente o público infantil, mas o público em geral. Apresentado no anfiteatro da Praça da República, a fábula trazia animais típicos da nossa região interagindo com figuras mitológicas em busca da resolução de um conflito: a selva está sendo destruída por estrangeiros para a construção de uma estrada de ferro.

Figura 13 - A vingança do Carapanã Atômico (1979)



Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 11/07/1979.

Zélia Amador de Deus dirigiu a peça (Quadro 7) e chegou a relatar ao jornal *A Província do Pará*, do dia 01 de julho de 1979, as motivações do grupo com a realização dessa montagem e a necessidade de realizar um espetáculo que valorizasse a literatura infantil crítica:

O autor, sem maiores pretensões, aborda, numa linguagem simples, problemas comumente considerados impróprios e/ou inacessíveis à criança – a dominação estrangeira e a devastação da floresta amazônica. Foge, assim, ao estigma de subestimação da capacidade de compreensão da criança evidenciada na maioria das obras de literatura do Teatro Infantil [...] Com isso, apesar do tema, consideramos possível à criança fazer a sua interpretação do espetáculo – não do tipo “estão acabando com a Amazônia”, mas sim correspondente ao seu nível de amadurecimento emocional. (AMADOR DE DEUS, 1979)

O grupo foi convidado para Fundação Teatro Guaíra, de Curitiba, para apresentar *A vingança do Carapanã Atômico* em seu Festival de Teatro Infantil daquele ano. De acordo com o jornal *O Estado do Pará*, do dia 11 de julho de 1979,

ao formalizar o convite a Fundação destacou o diferencial do grupo paraense em voltar suas criações mais recentes para a discussão sobre os problemas amazônicos, assumindo um papel de extrema importância para a dramaturgia brasileira que se formava nesse momento histórico. Essa foi a primeira vez que um representante do norte do país participou do renomado festival.

Quadro 7 - Ficha técnica de A vingança do Carapanã Atômico (1979)

Ficha Técnica:	
Direção:	Zélia Amador de Deus
Produção:	Teatro Cena Aberta
Visual:	Luís Otávio Barata
Confecção de Figurinos:	Marizete Ramos
Orientação Vocal:	Walter Bandeira
Música:	Walter Bandeira e Aninha Bentes
Programa:	Estúdio de Pesquisa Artística
Elenco: André Genú, Cássio Lobato, Eth Amoras, Fafá Amador, Lili Marques, Cecília Ribeiro, Regina Sadalla, Renato Nunes e Ricardo Nunes.	

Fonte: Jornal O Estado do Pará – Belém, 02 e 03/09/1979

Com a abertura do Teatro Experimental Waldemar Henrique, em 17 de setembro de 1979, Zélia Amador de Deus retomou a casa participando daquela que seria a sua penúltima peça para o Cena Aberta: *Theastai, Theatron*, montagem de 1983 que demarca o seu campo de atuação poética-política como conhecemos nos dias de hoje.

CAPÍTULO IV: O CORPO PERFORMÁTICO DO NEGRO DA DIÁSPORA: INFLUENCIAS DO TEATRO EXPERIMENTAL NA ATUAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO NEGRO PARAENSE

Na década de 1980 despertava no Brasil a expectativa da abertura política, levando a ditadura a reforçar seu obscurantismo e perversidade ao máximo antes da redemocratização. Um dos instrumentos de opressão mais utilizados pelo governo para manutenção do regime ditatorial foi, sem dúvidas, a censura, que desde o golpe militar de 1964 passou a ser administrada pelo Governo Federal (NUNES, 2019, p.2). No contexto artístico da cidade de Belém a censura tornou-se um assunto de interesse público após o veto ao espetáculo *Theastai, Theatron*, de autoria do grupo Cena Aberta, em outubro de 1983, uma semana antes da data marcada para a estreia. A censura ao espetáculo ganhou notoriedade pelo inconformismo do grupo com o veto, buscando todos os meios possíveis para a liberação da peça, além de ousar denunciar os abusos dos censores regionais não só nos veículos de comunicação locais, mas também através de medidas judiciais levadas até os órgãos competentes de Brasília.

Dirigido por Zélia Amador de Deus e co-dirigido por Luiz Otávio Barata (Quadro 8), *Theastai, Theatron* (Figura 14) atingiu o ápice do processo experimental explorado pelo grupo, se tornando a origem daquilo que viria a ser desdobrado progressivamente em peças posteriores. Em matéria vinculada no jornal O Diário do Pará, em 01 de janeiro de 1985, destaca-se a peça como o trabalho fruto de um grupo que buscou inovação frente ao regionalismo constantemente explorado pelo teatro paraense, apostando em uma nova relação com o público que em vários momentos era convidado a interagir com o elenco.

Figura 14 - Elenco de Theastai, Theatron (1983)

Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 09/10/1983

Quadro 8 - Ficha técnica de Theastai, Theatron (1983)

Ficha Técnica da primeira temporada:	
Direção:	Zélia Amador de Deus
Produção:	Teatro Cena Aberta
Assistente de direção:	Luís Otávio Barata
Confecção de Figurinos:	Enid Almeida e Marizete Ramos
Coreografia:	Sidney Ribeiro
Luz:	Mestre Calazans
Pesquisa musical:	Fernando Pina
Som:	Nelma Oliveira
Adereços:	Walter Bandeira
Elenco: Ailson Braga, André Genú, Henrique da Paz, Márcia Macedo, Marton Maués, Sávio Chaul, Sérgio Henriques e Zélia Amado de Deus.	

Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 30/10/1983

De acordo com Miranda (2010) esta seria a obra mais contaminada pelos elementos da performance além de ter sido um espetáculo inteiramente autoral e de construção coletiva: “um espetáculo que abordava a trajetória do homem, nascimento, família, escola, religião, política, casamento, sexualidade e as manipulações pelos

valores da sociedade.” (MIRANDA, 2010, p. 95). Para o historiador Kauan Amora Nunes existe uma impossibilidade de se definir uma sinopse para *Theastai, Theatron*:

Talvez essa seja a característica que o tornou um marco no teatro contemporâneo paraense. Antes de contar uma história com início, meio e fim, *Theastai Theatron* é uma reflexão sobre a origem do teatro e a trajetória do homem na terra. Não há um texto a priori, mas uma colagem de cenas que divagam sobre diversos temas, como nascimento, religião, sexualidade etc. (NUNES, 2019, p.9)

O espetáculo estabelecia a naturalização dos corpos nus, um dos fatos determinantes para a censura: “a censura atuava no texto e no espetáculo em si. O ‘*Theastai...*’ já acontece no pós-abertura, então aí o choque já não era tanto o discurso político, era muito mais o nu. A censura ainda estava em plena atividade em Belém”, recorda Zélia Amador de Deus (apud MIRANDA, 2010, p.95). O outro principal veto foi feito à cena em que uma das atrizes aparece crucificada em uma breve alusão ao calvário de Jesus Cristo. De acordo com a matéria publicada pelo jornal *A Província do Pará*, nos dias 22 e 23 de abril de 1984, sobre a segunda temporada do espetáculo, a censura valeu-se do artigo 41 do decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que nega autorização “sempre que a representação, exibição ou transmissão, contiver qualquer ofensa ao decoro público e for ofensivo às coletividades e às religiões.”.

Mesmo assim, a inovação levantada por *Theastai, Theatron* entrou para a história do teatro paraense. O que era para ser uma ode à visualidade, aprofundando o sentido visual do público em detrimento da palavra, já que o grupo havia optado pela eliminação do texto verbal, fazendo com que o teatro recuperasse a sua função de “ver” – por isso a escolha de um título que também retornasse às origens do teatro, significando “ver, lugar de onde se vê”, acabou por caracterizar a expressão visual também no campo político, em sua longa disputa contra a censura que impedia a essência desse trabalho de ser apreciada plenamente, obrigando o público a *não-ver*. A palavra, quando utilizada no espetáculo, assim como a censura, revelava a sua subjetivação vazia.

Faço questão de transcrever aqui o relato completo da atriz e diretora do espetáculo ao jornal *A Província do Pará*, do dia 30 de outubro de 1983, onde ela reflete sobre o teatro experimental paraense que estava surgindo naquele momento, apontando os principais receios do grupo antes da estreia da obra e como a conjuntura social opressora representada pelos órgãos ditatoriais e pelas famílias conservadoras da cidade acabou influenciando o desenrolar da peça e os discursos da crítica. Uma aula sobre os impactos da moralidade nas expressões artísticas:

À princípio estávamos com um pouco de medo, uma certa insegurança, porque tínhamos abolido a palavra e toda gente é cultura de palavra, o instrumento que mais se utiliza para comunicação (a gente acha bonito quem fala bem, quem persuade pela palavra). Estávamos jogando fora esse instrumento valioso, para fazer lembrar às pessoas que, entretanto, existem outras formas, outros instrumentos. Mas, felizmente, veio a surpresa: o público não só entende, como gosta. Isto é, nós acreditamos que entenda, porque temos certeza que gosta. A prova está no inesperado sucesso de público e bilheteria. E assim sendo, a gente tem que caminhar mais por aí. Não sei onde vamos parar. Inclusive, no próximo semestre, a gente pretende trabalhar mais, ver em que o trabalho pode render ainda mais, porque, contextualmente, no teatro do Pará, “Theastai, Theatron” é uma contribuição, principalmente em termos de linguagem. Esta contribuição se faz no sentido de vislumbrar um caminho que resgate o **ver** no teatro, já que isto fica sempre muito esquecido. As pessoas estão demasiadamente habituadas a **ouvir**. Essa contribuição, portanto, é muito em função do espectador, que está dominado pelo primeiro código de leitura que é a palavra, esquecendo-se de que também é necessário ver. Pena que a censura não nos tenha permitido mostrar algumas coisas que, por essência, devem ser vistas, olhadas de frente, encaradas, como, por exemplo, a nudez em si mesma, a pureza do ato de estar nu, simplesmente, sem adicionais. Aliás, não foi só a censura quem cortou um pouco dessa contribuição que estávamos querendo dar. Correm comentários de que a peça, como é quase que totalmente interpretada por atores do mesmo sexo, que se tocam, que se transam, é um tributo ao homossexualismo. Quem assim pensa, no entanto, esqueceu que se há personagens femininos sendo realizados, na íntegra, por homens, é porque perdemos as atrizes que vinham trabalhando conosco, a partir do momento em que suas famílias não permitiram que atuassem. Ficamos sem mulheres no elenco, porque estás cederam às pressões da nossa sociedade machista. E, se o caso é machismo, aí estão os nossos homens, no palco, tendo coragem e vez de substituir o insubstituível. No mais, acreditamos que a censura é um instrumento de força, que serve para impedir a liberdade de expressão e a manifestação cultural. Se os artistas se limitassem a mostrar apenas o que a censura quer, sem dúvida, a arte estaria reduzida a mais um instrumento de dominação. Unimo-nos, portanto, à voz de todos aqueles que procuram um espaço para a liberdade de manifestação e expressão e nós colocamos contra a existência desse órgão repressivo. Esperamos que não esteja longe o dia em que a nudez, ou seja, a forma como o homem veio ao mundo, não seja condenável. A Arte não se limita aos espaços já preenchidos, mas vislumbra a conquista de outros espaços, na esperança de novos tempos, onde a liberdade não seja uma mera abstração, mas fruto da conquista dos homens livres. (AMADOR DE DEUS, 1983)

A fragmentação de cenas, ainda segundo Zélia Amador de Deus (apud NUNES, 2019, p.8), foi uma das estratégias encontradas pelo grupo para enganar a censura, caso uma cena tivesse que ser cortada de última hora isso não alteraria o conjunto do espetáculo. Ao romper com a literatura dramática “a compreensão de uma história concatenada se torna dispensável e assim o teatro retorna às suas origens ritualísticas e religiosas”. Em um desses fragmentos de cena acontece a atuação da diretora, que surge no palco com o corpo coberto por um longo véu de noiva branco em contraste a sua pele nua, atravessando o Teatro Waldemar Henrique. Walter Bandeira (apud MIRANDA, 2010, p. 96) relembra a cena: “imagine o escândalo, a Zélia nua com um véu de noiva, ela atravessava o palco gloriosamente, era do

tamanho do Waldemar Henrique a cauda do véu, esteticamente o trabalho deles era belíssimo!”. Imagem eternizada pelo fotógrafo Miguel Chikaoka da cena entre os atores Henrique da Paz, Ailson Braga e Zélia Amador de Deus (Figura 15).

Figura 15 - Cena de Theastai Theatron (1983)



Fonte: Acervo Miguel Chikaoka

Sob a perspectiva da diretora Zélia Amador de Deus, *Theastai, Theatron* se tornou uma obra que fez da arte “a grande metáfora de combate à ditadura” (AMADOR DE DEUS, 2019). Nela encontramos uma direção teatral madura e aberta aos ensinamentos coletivos, conforme ressalta: “foi lá que eu aprendi a dirigir, tá? E a trabalhar com o coletivo, a trocar ideias, a somar, a banir o autoritarismo natural de ter que ser como eu quero. Não existe isso. Tem que ser como o coletivo pode oferecer.” (AMADOR DE DEUS, 2019).

A figura do diretor de cena é relativamente recente no Brasil, segundo Miriam Garcia Mendes (1993, p.20) ela surge apenas no final da década de 1930. O diretor seria a pessoa responsável por conduzir um espetáculo dentro de uma visão unitária. Ao buscar uma perspectiva coletiva Zélia fornece a ferramenta estopim do experimentalismo em cena (Figura 16):

A gente conversava, experimentava, o que ficava bom ficava, o que não ficava a gente ia em frente experimentando outras coisas. Foi assim que a gente foi construindo o trabalho. Mas a gente conversava tudo, não só conversava quanto experimentava: ficou bom? Ficou bom, vamos aperfeiçoar. Não ficou bom? Vamos em frente buscar outras saídas. Foi assim e acabou que se construiu assim. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Figura 16 - Cena de Theastai Theatron (1983)



Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 29/04/1984

Era intencional apostar, durante a construção do espetáculo, em “uma linguagem mais corporal e menos verborrágica, através de uma pesquisa estética bastante elaborada.” (MIRANDA, 2010, p. 94). Nesse laboratório de experiências, o Cena Aberta utilizou-se das propostas do poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade, seguindo uma linha ritualista para discutir sobre esse e outros velhos tabus. As análises de Costa (2016, p.139) indicam que Artaud, assim como Jerzy Grotowski, se transformam nas principais referências do teatro realizado durante esse momento de efervescência do país. Esse entendimento é reafirmado por Ana Kiffer no prefácio da tradução brasileira do livro *A perda de Si*:

Não por acaso, a maior recepção de Artaud se deu no seio de uma cultura marginal dos anos sessenta, momento em que também um conjunto de novos pensadores e críticos, entre os quais Gilles Deleuze, Jacques Derrida e Michel Foucault, consagravam-se a pensar outramente as relações entre arte, política e subjetividade, dando as mãos aos escritos do poeta e a ele destinando um número importante de livros, ensaios e conceitos. (KIFFER, 2017, p. 10)

Em uma das cartas trocadas com Antonin Artaud (2017, p.31), o filósofo Jacques Rivière relata sobre o estado de “erosão mental” provocado em si mesmo

após a leitura dos escritos atormentados e instáveis do poeta. Essa frequência enérgica de falas ditas sobre ideias intragáveis para a sociedade da época ocasionou uma vida de sofrimento e perseguição ao pensador incompreendido. Artaud (2017, p.73) acreditava em uma revolução cultural, onde tudo aquilo que era entendido como incoerência pela cultura ocidental – a loucura, a utopia, o irrealismo, o absurdo – tornar-se-iam realidade. Assim ele descreve essa nova cultura:

Essa cultura subsiste, ela está em pedaços, mas ela subsiste. O segredo da cura pelas plantas, que para o nosso espírito branco faz parte de não sei qual bruxaria natural, faz em realidade parte de uma antiga Ciência natural. E os índios em seu atavismo radiante ainda sabem perceber a origem dessa ciência. Eles são herdeiros de um tempo em que o homem possuía uma cultura, uma cultura que era da vida. Isso porque para eles a civilização não pode estar separada da cultura e a cultura do movimento mesmo da vida. Eles o sabem e eles o dizem numa linguagem que nós não podemos entender porque somos muito inteligentes. “E o surto murmurante da vida” nós acabamos por esquecer o que era. (ARTAUD, 2017, p. 76)

O pensamento de Antonin Artaud estava a serviço de uma transformação radical dos pilares da cultura branca e europeia em um momento onde teorias decoloniais eram imagináveis. Ele pregava, por exemplo, a destruição da ideia de obras-primas “reservadas a uma assim chamada elite e que a massa não entende; e admitir que não existe, no espírito, uma zona reservada” (2006, p.83). Assim, demonstra seu caráter político-social contra os estereótipos dados pelas elites intelectuais aos povos da outridade, acostumados a apresentá-los como desprovidos de senso estético. Não por acaso, mas por acreditar nessa força vital da cultura dos povos silenciados, os processos artísticos resgatados na obra “O teatro e seu duplo” se desenvolvem, segundo Kiffer (2017, p.13) em torno do exemplo da força rítmica e mágica desses corpos não-brancos. A não-submissão de seus pensamentos ao eurocentrismo relegou sua vida à tratamentos psiquiátricos fazendo com que suas análises fossem lidas como devaneios patológicos.

“O teatro e seu duplo” se desenvolve para a compreensão do seu Teatro da Crueldade, o uso de um teatro tão nocivo quanto a peste aos seres humanos, uma transformação violenta do corpo, naturalização deste em detrimento da palavra: “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual” (ARTAUD, 2006, p. 24). Esse teatro peste estaria disposto a solucionar conflitos, desencadear possibilidades, liberar forças, através de uma linguagem material e sólida em que o teatro poderia se distinguir da palavra por meio de uma linguagem onde tudo aquilo poderia se expressar materialmente na cena.

O duplo do teatro ocidental estaria a serviço da união do pensamento, do gesto e do ato: “se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro [...] E o duplo do teatro é o real inutilizado pelos homens de hoje.” (ARTAUD, 2017, p. 69). Uma encenação da metafísica a fim de evocar sempre objetos ou detalhes naturais em contraponto ao teatro ocidental adaptada a submissão da encenação ao texto:

diria que na medida em que essa linguagem parte da cena, onde extrai sua eficácia de sua criação espontânea em cena, na medida em que se defronta diretamente com a cena sem passar pelas palavras (e por que não imaginar uma peça composta diretamente em cena, realizada em cena?), o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada. (ARTAUD, 2006, p. 40)

Artaud acredita que a palavra no teatro ocidental serve unicamente para expressar conflitos psicológicos individuais do ser humano e seu contexto cotidiano, encobrindo as possibilidades geradas pelas necessidades físicas em cena. Sendo assim, “conflitos morais [...] não precisam da cena para se resolver” (2006, p.78) e suas soluções podem ser buscadas longe dos palcos.

Theastai, *Theatron* buscou falar sobre a origem do ser humano, por meio da origem ritualística do teatro. Zélia Amador de Deus recorda:

essa é a proposta do “Theastai...”, explorar a origem da linguagem e o corpo como elemento essencial da atividade teatral. Não tinha texto, raríssimas horas tinha palavra, em uma ou duas cenas. E ela entrava para quebrar o silêncio, mas ela não era a base, a base realmente era o corpo. (AMADOR DE DEUS, 2010 apud MIRANDA, 2010, p.95).

É a partir das experiências desse espetáculo que percebemos uma relação teórica e prática criteriosa sobre os processos de análise do corpo que seriam desenvolvidas posteriormente pela diretora sob perspectivas mais bem situadas dentro dessa cultura dos povos silenciados, conforme propunha Antonin Artaud. Inclusive, o entendimento que temos sobre o trabalho do diretor de cena precisa ser completamente reformulado quando tratamos de Teatro da Crueldade: para Artaud é preciso acabar com a submissão do diretor ao autor – nitidamente uma submissão da cena à palavra, “tudo neste modo poético e ativo de considerar a expressão em cena nos leva a nos afastarmos da acepção humana, atual e psicológica do teatro para reencontrar sua acepção religiosa e mística, cujo sentido nosso teatro perdeu completamente.” (2006, p. 47).

Buscando compreensão sobre aquilo que seria esse novo teatro, Artaud resgata o teatro de Bali para apresentar a presença da religiosidade nessa proposta de teatro natural - “teatro puro”, como ele define. Ao suprimir toda possibilidade de

recurso às palavras, o teatro balinês abre espaço para que a linguagem dos gestos evolua na cena. O espaço, inclusive, é utilizado em toda a sua extensão e planos possíveis. O teatro feito por esses “metafísicos da desordem natural” (2006, p.69) nos fornece uma ideia física e não-verbal como proposta para o novo teatro do Ocidente.

Em síntese, o Teatro da Crueldade preza por um espaço que envolva o espectador, longe das barreiras existentes nos palcos tradicionais, a fim de “fazer o espaço falar, alimentá-lo e mobiliá-lo” (ARTAUD, 2006, p.113), multiplicando as possibilidades da cena; apesar de renegar a palavra, a sonorização do espetáculo deve ser constante: ruídos e gritos se fazem presente como qualidade vibratória e somente num segundo momento devem ser interpretados por aquilo que representam; a iluminação também é uma interferência de força sugestiva para a cena; por fim, o dinamismo da ação, “não haverá movimentos perdidos, todos os movimentos obedecerão a um ritmo; e, cada personagem sendo tipificada ao extremo, sua gesticulação, sua fisionomia, suas roupas surgirão como outros tantos traços de luz.” (ARTAUD, 2006, p. 113-114).

A predominância da presença física em cena, “que não poderia ser fixada e escrita na linguagem habitual das palavras” (ARTAUD, 2006, p.130), diferencia o corpo do ator de um instrumento. Entendo que surge aqui, experimentando as possibilidades do corpo em cena através da construção do espetáculo baseado no Teatro da Crueldade, a origem da construção teórica de Zélia Amador de Deus sobre a performatividade do corpo do negro da diáspora. Ao falar sobre aquilo que entende ser a essência do teatro, Zélia afirma:

Eu sempre acho que o teatro é o ator, mas é o corpo do ator, é o corpo por inteiro não é só a fala, a fala é só uma coisa a mais. Então eu acho que você tem que falar, mesmo no teatro, com o seu corpo. A fala é só um complemento, mas o corpo tem que dizer antes [...] Pra mim teatro é o ator e o seu corpo, tá? É isso. É o ator, o seu corpo e o espaço, isso é o suficiente. A fala é uma coisa que entra a mais, mas ele tem que dizer o discurso antes com o seu corpo, a fala é um complemento desse discurso que vai elucidar mais o discurso, digamos assim. Mas o corpo tem que tá falando também. (AMADOR DE DEUS, 2019)

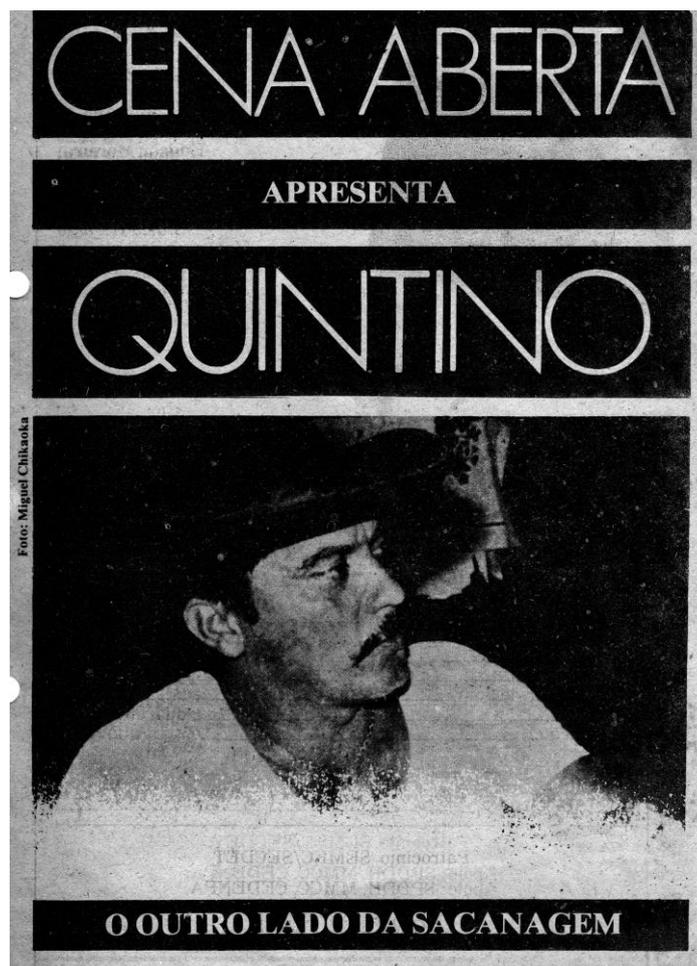
A observação da prática de performatividade social desses corpos pode ter servido de inspiração para a futura elaboração do conceito de corpo performático do negro da diáspora, uma possibilidade de origem teórica citada pela própria autora e que será trabalhada mais a frente:

Essa categoria de corpo performático talvez ela tenha raiz aí nessa história do corpo que tem que falar, o corpo tem que dizer. Quer dizer, talvez ela tenha muita influência quando eu vou pegar o corpo negro que é este corpo pleno de discurso. E não é só o corpo negro, o corpo daqueles que têm que contar

a história e que não tiveram o dom da palavra, o corpo dos indígenas, por exemplo, é um corpo discurso. Então, é isto. Esse corpo discurso é um corpo performático. Corpo performativo, quer dizer assim. Um corpo falante, um corpo que contém muita história (AMADOR DE DEUS, 2019)

Todo enredo de resistência política que envolveram as apresentações de *Theastai, Theatron* – incluindo sua apresentação na V Mostra de Teatro Amador, em Recife, que ocorreu sem maiores conflitos com o Órgão Federal, possibilitando o seu retorno a Belém em pose de uma moção de apoio assinada pelos demais grupos participantes do festival e o seu retorno aos palcos da cidade, em 12 de junho de 1984, ao reformular o espetáculo original para abarcar uma crítica aos episódios de censura, com o título *Trontea Staithea* (Anexo VIII), possibilitou ao Cena Aberta iniciar os estudos para a sua próxima montagem, mais incisiva e sem receios em cutucar uma ferida aberta no peito do Estado, surge *Quintino – O outro lado da sacanagem* (Figura 17) (Quadro 9) (Anexo IX).

Figura 17 - Capa do programa Quintino - O outro lado da sacanagem (1985)



Fonte: Acervo pessoal de Zélia Amador de Deus

Quadro 9 - Ficha técnica de Quintino - O outro lado da sacanagem (1985)

Ficha Técnica:	
Direção:	Zélia Amador de Deus
Produção:	Teatro Cena Aberta
Visual:	Luís Otávio Barata
Iluminação:	Kalazans
Música:	Walter Freitas
Orientação Vocal:	Walter Bandeira
Operador de som:	Dako
Programa:	Francisco Cavalcante
Fotos:	Eduardo Kalif
Elenco: Bill Aguiar, Célia Azevedo, Edilson Moreira, Chiquinho Weyl, Ieda Cristina, Jaime Menezes, Luziu Horácio, Margaret Refkalefsky, Marize Duarte, Ronaldo Fayal, Walter Machado e Zélia Amador de Deus .	

Fonte: Acervo pessoal de Zélia Amador de Deus

Segundo matéria do jornal O Diário do Pará, dos dias 18 e 19 de janeiro de 1987, a ideia da peça surgiu como crítica à montagem *Angelim – A outra face da Cabanagem*, do Grupo Experiência, bastante questionada pelos integrantes do Cena Aberta por deturpar um movimento nativista. Além disso, na mesma semana em que seria inaugurado pelo governo do estado do Pará o Memorial da Cabanagem, monumento projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer em comemoração aos 150 anos da revolta da Cabanagem, ocorreu o assassinato de Armando Oliveira Da Silva, ou Quintino Lira como era conhecido, pela polícia militar, considerado o defensor das famílias de lavradores oprimidas da Gleba Cidapar, localidade próxima ao município paraense de Viseu.

O conflito de terra que perdurava há 10 anos era ocasionado pelas grilagens de terras feitas por grandes empresas que atuavam na região. Estas construíram uma guarda de segurança que em pouco tempo passou a aterrorizar a vida dos lavradores da área, responsáveis por boa parte da produção agrícola do Pará. De acordo com a edição do jornal Resistencia sobre o assassinato de Quintino, publicada em fevereiro de 1985, os moradores eram submetidos a todo tipo de intimidação e humilhação por

parte dos grileiros, eram espancados, torturados, tinham suas casas metralhadas e, quando insistiam em resistir na terra, eram mortos.

Era esse o cenário em que Quintino fomentava a resistência. Considerado pelos trabalhadores rurais como um justiceiro, que sempre se colocava ao lado dos direitos do povo e nunca tinha medo de enfrentar pistoleiros e fazendeiros, a morte de Quintino significava, para as autoridades locais, evacuação das terras e tranquilidade aos grupos empresariais que exploravam a região. Já para os colonos, o assassinato significou o acirramento da luta pela posse da terra e a total descrença nos instrumentos de justiça do estado. Assim, o novo espetáculo do *Cena Aberta* colocava-se ao lado do povo injustiçado da história recente, não lhe interessava abraçar revoltas passadas facilmente apropriadas pelo discurso populista da política local.

Na peça, a personagem de Quintino aparecia poucas vezes, o mais explorado pelo texto são os seus feitos e influências na vida da comunidade rural, tornando-se um pretexto para a discussão dos conflitos entre posseiros e grileiros. A linguagem e as personagens foram trabalhadas para aproximar-se ao máximo da realidade dos ruralistas. *Quintino – O outro lado da sacanagem* assumia um compromisso político de discutir sobre as questões fundiárias e a necessidade da reforma agrária, chegando a investir suas apresentações em terras de conflitos agrários por todo interior do estado durante a segunda temporada de apresentações, possibilidade que surgiu do apoio do Ministério da Reforma Agrária e do Instituto Nacional de Artes Cênicas. Apresentaram-se nos municípios de Abaetetuba, Tucuruí, São Francisco do Pará, Viseu, Bragança e Capanema.

Acontece que um desentendimento entre os criadores do *Cena Aberta*, Zélia e Luís, ocasionou a saída da atriz e diretora do grupo entre 1985 e 1986. Tanto que a remontagem da obra ocorre em 1987, dessa vez, com Luís Otávio Barata na direção (Anexo X). Sobre a sua saída do *Cena Aberta* e suas experiências posteriores com o teatro Zélia relata:

Acabou que eu me indispus com o Luís, aliás, não fui eu foi ele que se indispôs, eu até nem sei até hoje o porquê, e o EPA [Estúdio de Pesquisa Artística] me convidou pra fazer aquele espetáculo [Ato Cultural], eu fui. Então, não tem nada assim... Eu fui, aí depois o EPA me convidou pra fazer um outro, “No tempo em que as coisas são”, eu comecei, mas sai, não quis ficar. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Nessa época, Zélia já militava pelo movimento negro cerca de dez anos e com a aproximação do centenário de abolição da escravatura no Brasil seus compromissos

com a construção de um legado para a militância negra do Pará estreitou suas prioridades:

cada vez que ia se aproximando os 100 anos da abolição eu fui me envolvendo mais, e mais, e mais, e mais... E aí eu não tive mais tempo pra fazer teatro (risos). Foi assim um negócio que não foi pensado: “ah, vou largar isso pra pegar aquilo”, não foi, foi acontecendo. (AMADOR DE DEUS, 2019)

É certo que o período que separa a trajetória artística de Zélia Amador de Deus no teatro e a sua atuação como militante do movimento negro não se constitui como uma ruptura, as eventualidades foram ocorrendo de maneira natural a partir do momento em que as prioridades foram se afunilando.

A consciência de sua importância para a construção e fortalecimento da militância negra que novamente começava a insurgir no âmbito político do país fez com que Zélia escolhesse seguir pela abertura de novos caminhos: “eu tenho um princípio que é assim: tem coisas que qualquer pessoa pode fazer, tem coisas que só uma pessoa negra pode fazer porque é ela que tá percebendo, tem coisas que só uma mulher pode fazer porque é ela que tá enxergando.” (AMADOR DE DEUS, 2019). Zélia abre mão dos palcos para dedicar-se aos bastidores da luta por dignidade das classes menos favorecidas, por meio do Centro de Estudos e Defesa do Pará (Cedenpa), da Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro (Fesat) e da Universidade Federal do Pará (UFPA), pela implementação dos cursos universitários de Arte e disputando narrativas para compor uma Universidade plural.

4.1 ABRAM-SE OS CAMINHOS:

Fundado em 10 de agosto de 1980 pelo grupo de militantes negros Abelardo Albuquerque, Brasilino Correa, Doraci Dores, Eneida Albuquerque, Felisberto Damasceno, Idália Telles do Nascimento, Maristela Albuquerque, Nilma Bentes e Zélia Amador de Deus, o Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cedenpa) – nome sugerido por Felisberto e sigla criada por Nilma Bentes, é a primeira entidade paraense dedicada a lutar contra o racismo, de acordo com matéria extraída do Jornal Diário do Pará de 20 de dezembro de 1986. Um movimento social popular que surgiu dos esforços individuais de cada militante e apoiador. Desde a sua fundação, o Cedenpa é dirigido de forma colegiada, com uma coordenação composta por cinco núcleos: Administrativo, Financeiro, Pesquisa, Cultura e Social, responsáveis por encaminhar a todas as decisões que são tomadas nas reuniões.

Em um primeiro momento a atuação do Cedenpa se concentrou “na questão da luta racial em si, principalmente utilizando o instrumento da denúncia, e desenvolvendo a área cultural, centrada na valorização das atividades afro-brasileiras, para reforçar a ‘negritude’” (CEDENPA, 1990, p.5). A construção cotidiana da luta pela dignidade da população negra demonstrou a necessidade de ampliar o engajamento da luta pela cidadania plena a todos os brasileiros explorados, o Centro entendia que “sem mudarmos a estrutura, estaremos estimulando uma integração, onde o negro poderá até ascender, mas irá reproduzir o que hoje não queremos para nós nem para ninguém, que é a desigualdade na distribuição de oportunidades, benefícios, direitos e deveres.” (CEDENPA, 2019, p.6).

Zélia Amador de Deus, em entrevista para o jornal O Diário do Pará do dia 20 de dezembro de 1986, ao falar sobre as muitas dificuldades que envolviam a construção de um movimento negro paraense, naquele primeiro momento, destaca a falta de conscientização individual sobre ser negro:

Para haver organização num movimento, o negro teria que “vomitar” todos os condicionamentos culturais impostos na forma de reforços tais como a publicidade, os livros didáticos, os meios de comunicação de massa, os ensinamentos que se recebem desde criança no seio familiar, dentre outros. Esse trabalho de conscientizar diz respeito a ensinar o negro que ele não é inferior, que a cultura dele é diferente e, por “diferente”, é entender não ser inferior, ao contrário do que foi importado no Brasil.” (AMADOR DE DEUS, 1989)

Uma das personalidades mais importantes para a reestruturação do movimento negro no Pará foi a amiga e aliada Nilma Bentes (Figura 18), a qual Zélia Amador de Deus (1993, p.7) descreve com admiração como uma figura obsessiva pela fundação da entidade, sem medir esforços para a consolidação dessa ideia e enfrentando todos os obstáculos que lhe impedissem de executá-la:

Tornou-se comum na entidade a comparação: “Nilma parece um trator”, de fato, um trator que avança abrindo os caminhos, algumas vezes, sem muito tato, mas sempre buscando novos horizontes, abrindo novas fronteiras. É uma guerreira sempre pronta a tomar da arme e sair para a luta.” (AMADOR DE DEUS, 1993, p.7)

Nilma Bentes definia o inexpressivo número de pessoas atuando pelo movimento negro naquele momento como um mal crônico (1993, p.197). O Cedenpa, apesar de considerar em seu nome a “defesa do negro”, não tinha intenção de se colocar numa posição de superioridade para tutelar os negros da região, mas “há casos em que efetivamente o negro necessita ser defendido mesmo, dada as condições de carência de informações em que a maioria se encontra.” (BENTES, 1993, p.75). Um conhecimento detalhado sobre a condição da população negra, assim

como dos direitos que regem a sociedade, facilita a organização consciente e responsável dos subalternizados para a transformação da sua realidade.

Acredito que não devemos também esquecer que as entidades do Movine [Movimento Negro] ainda não representam a maioria do segmento negro brasileiro. As entidades são construídas por grupos de pessoas que entendem ser necessário interferir na realidade que se nos apresenta, para tentar construir um futuro melhor para o segmento negro. Mas isso a maioria dos negros brasileiros ainda não entende direito [...] Somos credores e não devedores da História da Humanidade. (BENTES, 1993, p.86-87)

Figura 18 - Zélia Amador de Deus e Nilma Bentes na redação do jornal O Diário do Pará (1989)



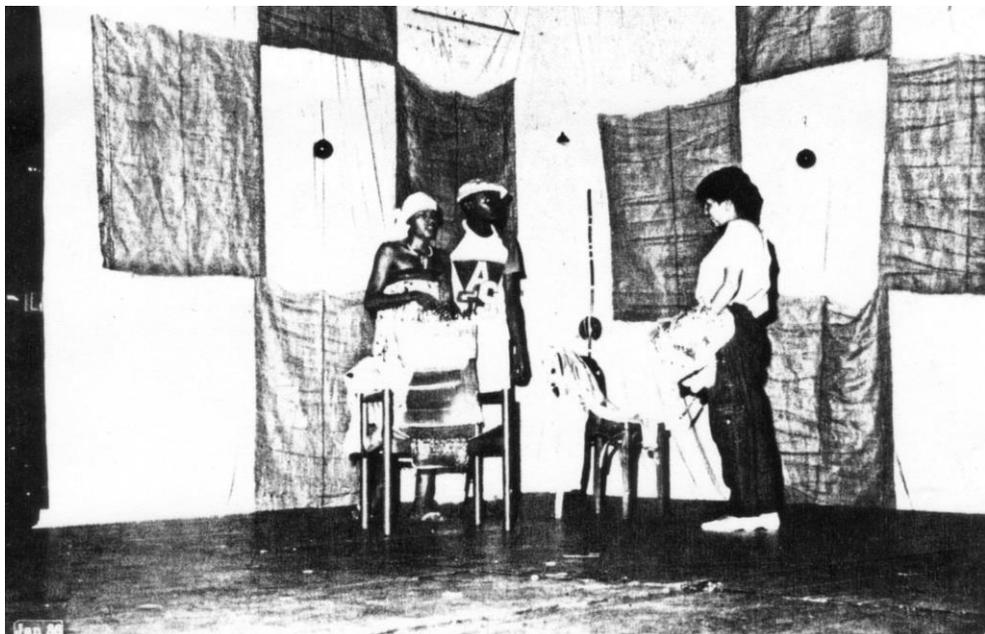
Fonte: Jornal O Diário do Pará – Belém, 17/07/1989.

Naquele primeiro momento o Cedenpa almejava colaborar na demarcação de comunidades de mocambo e quilombos remanescentes na região paraense – entende-se por Quilombo “todas as comunidades formadas no período escravista e pós-abolição que continuam fechadas ou semi-fechadas até então, ou seja, integral ou predominantemente composta por afro-brasileiros” (BENTES, 1993, p.42). Possibilitando também o estímulo da consciência negra e da autovalorização aguçadas por mecanismos de luta, principalmente, “a tentativa de neutralizar os efeitos da ideologia da supremacia racial, utilizada pelo sistema, para manter o segmento negro na condição de dominado econômica-sócio-política e culturalmente.” (BENTES, 1993, p.92). Nilma Bentes (1993, p.98) acredita que o principal ponto de

estímulo dessa autovalorização individual e coletiva seria através da valorização cultural.

Dentre as metas de resgate da história e manifestações culturais do povo negro, constava a valorização do Dia da Consciência Negra, data em memória ao líder quilombola Zumbi dos Palmares, resgatada nacionalmente pelo movimento negro em contraponto ao Dia da Abolição, o ideal é que a data de assinatura da Lei Áurea sirva para denunciar o descaso do Estado com a população negra. No ano de 1985, uma das atividades desenvolvidas pelo Cedenpa em comemoração à data de Zumbi foi a montagem do espetáculo *Face negra Face* (Figura 19).

Figura 19 - Cena do espetáculo *Face negra Face*



Fonte: Acervo pessoal de Zélia Amador de Deus

Essa primeira montagem teatral do Cedenpa, estreou no dia 22 de novembro de 1985, no Teatro Waldemar Henrique, na ocasião do evento também era possível contemplar uma exposição de cartazes alusivos à data. A peça foi realizada em conjunto e tinha um elenco composto por trinta militantes negros e acabou por tornar-se uma ferramenta política de aproximação de novos militantes para o espaço (Anexo XI). Com texto coletivo escrito por Nilma Bentes, Zélia Amador de Deus, Edson Catendê, Ana de Olinda e Amilton Sá Barretto, a peça tentava recuperar uma parte da história que nos foi escondida: as histórias subjetivas por trás da escravidão. Segundo matéria do jornal *O Diário do Pará* do dia 27 de novembro de 1985, o roteiro tratava sobre a história de um jovem africano trazido a força para o Brasil junto de

seus pais durante o período escravocrata, relatando o sofrimento que seus descendentes passam até os dias atuais por conta do racismo e da falsa democracia racial. A matéria reforça ainda que *Face negra Face* se tratava de um espetáculo didático que toma a atenção do público ao se mostrar como um espetáculo altamente bem trabalhado em sua naturalidade.

Dentre as cenas é possível visualizar a alegria de pertencer ao seu local de origem, que logo em seguida é escamoteada pelo desespero de ser tirado de seu país à força. Cenas subsequentes demonstram a desumana travessia nos navios negreiros, assim como a vida nas senzalas, na casa grande, nos canaviais, no tronco, até o momento de fuga para os quilombos, ato considerado como ápice do espetáculo. É importante levarmos em consideração que esse roteiro “comum” para os dias atuais, reforçado inclusive pelas grandes mídias e suas telenovelas, era fundamental naquele momento para a identificação do negro na Amazônia paraense, devido a história muitas vezes desconhecida de suas origens. Não coincidentemente esse roteiro foi escolhido para a primeira montagem teatral do Cedenpa: durante os primeiros dez anos da instituição priorizou-se o esclarecimento das origens da opressão racial, com consequente estímulo sobre o tornar-se negro.

Devido à grande aceitação do público, a remontagem da peça ocorreu apenas um mês depois de sua primeira estreia, entre os dias 11 a 15 de dezembro, também no Teatro Waldemar Henrique. Aproveitou-se, então, para levar o espetáculo aos bairros periféricos da cidade de Belém, assim como para outros estados como Maranhão, Amapá, Rio Grande do Norte e Piauí. A intenção da peça era realmente atingir ao máximo de pessoas, inclusive aquelas que não tivessem condições financeiras de arcar com o valor do ingresso do teatro (Cr\$ 5000 à época) poderiam solicitar uma cortesia à produção. Edson Catendê (2010, p.19), militante do Cedenpa e diretor da remontagem de *Face negra Face*, relata que foram mais de duzentas apresentações apenas no estado do Pará. Ele ressalta ainda que após quase todas as apresentações ocorriam rodas de conversas para debater os assuntos expostos pela peça, ajudando o público a entender ainda mais sobre a estrutura e método do racismo.

Quando comecei a conceber este trabalho imaginei na construção de uma ópera negra que retratasse toda a saga do povo negro do arranque do continente africano às terras das diáspora, chegando à realidade dos tempos modernos. Não conseguimos elaborar de fato uma ópera como queríamos, pois os recursos eram poucos, todavia, a concepção histórica fora mantida e essas dez mãos poderosas conseguiram construir um trabalho onde se

misturava diálogos, poesia, danças, cantos, formatando assim, uma performance de características peculiares e essencialmente negra, onde o corpo negro protestava contra a escravidão, morrendo de banzo ou lutando contra os senhores e capatazes. (CATENDÊ, 2010, p.17-18)

Aquilo que foi processo de estudo em *Theastai, Theatron* ganha expansão teórica e atinge os limites sociais e identitários que atravessam os corpos de descendentes da diáspora africana. Entendo que a experiência coletiva com os militantes do Cedenpa para a construção de *Face negra Face* tenha sido o ápice dos estudos experimentais de Zélia Amador de Deus no teatro.

Os estudos de Zélia (2011, p.1) reafirmam que apesar das tradições e trajetórias da população africana escravizada no Brasil terem sido destruídas pela cultura hegemônica, seus descendentes, a atual população negra que compõe majoritariamente o país, deram início a uma rede de interação para a preservação dos traços característicos da cultura africana, num processo de “criação, invenção e re-criação, da memória cultural para preservação dos laços mínimos de identidade, cooperação e solidariedade”, possibilitando a reconstrução pessoal e coletiva dessas trajetórias aniquiladas.

O que pretendo dizer, aqui, é que o corpo do africano e o corpo de seus descendentes, para o bem ou para o mal, sempre vêm à cena, se põem e se expõem, transformam-se em texto no discurso que enuncia e anuncia. Em suma, um corpo que fala. Em outras palavras, é este corpo que, estigmatizado pelo racismo, será a marca da discriminação, exposto aos castigos e aos trabalhos forçados e a toda forma de exploração. Por outro lado, este mesmo corpo virá a ser instrumento de afirmação de identidades, *no embate com os opressores num processo de tomada de consciência* [grifo da autora] e, também, é este mesmo corpo que poderá ser objeto de repulsa, num processo de autonegação.” (AMADOR DE DEUS, 2011, p.2)

Face negra Face tinha no cerne da sua concepção a mesma proposta de “tomada de consciência” estimulada pelos autores da montagem, militantes do Cedenpa comprometidos com a disseminação de informações legítimas sobre a construção do ser negro e conseqüente aproximação de novos militantes. A presença de trinta corpos negros em cena, atores com ou sem experiência, não parece ser por acaso, percebo nisso uma metáfora ao que Zélia Amador de Deus compreende sobre a utilização do corpo e da cultura como instrumento de resistência, cabendo à cultura e ao corpo negro exercerem os papéis principais no processo de construção de identidades dos subalternizados: “o corpo que se auto-afirma é o corpo que agride o padrão dominante em todos os aspectos, desde o campo estético, até ao campo político, propriamente dito. É um corpo capaz de subverter o corpo padrão dominante.” (AMADOR DEDEUS, 2011, p.8).

O apagamento da trajetória de resistência cultural dos africanos da diáspora e de sua potencialidade criativa compõe o projeto de dominação, já que “não se apagam memórias e não se eliminam culturas senão ao preço da destruição física daqueles que são seus portadores” (AMADOR DE DEUS, 2011, p.4). Falo de potencialidades no sentido de não temos material documental suficiente para comprovar a precursão dos atos criativos de outrora, a exemplo do que foi apresentado no segundo capítulo desse trabalho, com base nas incessantes pesquisas de Vicente Salles, o que nos coloca ainda hoje em retardo epistemológico para disputar narrativas com a história dominante.

Apesar dessa posição de desvantagem, Zélia Amador de Deus acredita que “ainda que em fragmentos, nos interstícios da cultura do senhor, as culturas dos africanos escravizados, de alguma forma, resistiram e persistiram e realizaram processos incessantes de trocas, fusões e re-significações.” (2011, p.4), salientando ainda que “o corpo negro em sua historicidade é pouco levado em consideração pelos estudiosos.” (2011, p.6). O corpo que se dispõe a existência do negro não se revela apenas pela afirmação identitária do mesmo, mas a auto-negação também é capaz de demarcar seu percurso histórico-performático. Para essa compreensão, Zélia se vale das perspectivas apontada por Frantz Fanon sobre o corpo negro como instrumento portador de estruturas significantes e de estruturas de significados, no qual muitas dessas estruturas de significantes e estruturas de significados foram atribuídas pelo branco:

Nesse processo de fusões e ressignificações o corpo dos africanos e seus descendentes sempre teve uma importância muito grande, tanto para ser negado quanto afirmado. Se você quer afirmar sua negritude, o corpo está presente, reafirmando. Se você quer negar, é este mesmo corpo que você tenta subverter e fazer com que se aproxime do corpo branco padrão [...] É um corpo que sempre terá uma tarefa coletiva, fala por si, mas também fala por uma raça e pela ancestralidade.” (AMADOR DE DEUS, 2011, p.4)

Seus estudos sobre a permanência do corpo negro no contexto social leva a artista pesquisadora a considerar que, do ponto de vista de trazer a importância significativa para esses corpos, deve-se analisá-los pela sua performatividade, “sobretudo no campo da performance ritualística, com tudo o que o ritual traz consigo de recortes da memória trazida pelos africanos.” (AMADOR DE DEUS, 2011, p.5). Essa compreensão Zélia Amador de Deus surge como síntese dos estudos de Richard Schechenr, que confia qualquer comportamento, evento, ação ou coisa ao estudo da performance, e Roger Bastide, com seus estudos sobre a resistência das religiões de

matriz africana, principalmente no que diz respeito às festas e seus rituais performáticos. Para Zélia, a abrangência inerente à performance possibilita essas interpretações variadas, principalmente aquelas ações que foram proibidas de transcender para serem vistas apenas como “corriqueiras, banais, ou meras ações cotidianas, desprovidas de qualquer valor” (2008, p.139), porém, ao passarem a ser compreendidas como ações conjuntas de caráter polimorfo e polissêmico “formam um grande repositório de continuidades e sobrevivências.” (2008, p.139). Nisso também consistia a política da diáspora negra:

A política da diáspora negra sempre envolveu a dança, performance e a apresentação do corpo como ferramenta de expressão. Isso aconteceu porque os negros foram deixados de fora da esfera fundada na palavra. Por esse motivo, romperam a barreira com o discurso do corpo. Foram capazes de, com o corpo, criar uma nova dimensão significativa que funde ética e estética, representada na performance ritual. (AMADOR DE DEUS, 2008, p.130)

Essa performatividade do corpo negro analisada pelo viés ritualístico, ao invés do campo artístico, acaba criando dois movimentos que, ao meu ver, são extremamente importantes para a compreensão do pensamento de Zélia Amador de Deus: reafirma as narrativas epistemológicas ligadas ao pensamento da diáspora transatlântica de valorização e compreensão do mundo por meio de diretrizes cognoscíveis da afro-religiosidade, demonstrando a imanência performática do corpo do negro da diáspora, ao considerar que a performance ritualística antecede a performatividade artística, tendo a segunda se desenvolvido enquanto arte somente devido a origem da primeira, servindo até os dias de hoje como mote de inspiração. Seria a performance, portanto, a essência da expressão corporal de pessoas negras, “e não é só o corpo negro, o corpo daqueles que têm que contar a história e que não tiveram o dom da palavra, o corpo dos indígenas, por exemplo” (AMADOR DE DEUS, 2019), com potencial para desenvolvimento também no campo da arte.

Nessa linha, o corpo negro há que analisado no campo da performance. No que tange à performance, seja qual for o campo de estudo, ela, a performance não consegue se desvincular de sua origem que tem como centro o corpo em completa interação do eu, indivíduo com o coletivo, o social. Melhor dizendo, no contexto da performance, o corpo social e individual, expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva. O corpo possui memória, possui mistérios. Ao mesmo tempo em que desnuda, cobre. Através do corpo o ser pode ser visto, avaliado, julgado. Desse modo, performances afirmam identidades e contam histórias, feitas de comportamentos duplamente exercidos. Ou seja, são ações que as pessoas podem treinar para desempenhar e que, também, podem repetir e ensaiar. (AMADOR DE DEUS, 2011, p.7)

O estudo da performance não é possível sem a compreensão de sua origem que parte do corpo em interação com o coletivo, “no contexto da performance, o corpo social e individual, expressa metaforicamente os princípios estruturais da vida coletiva.” (AMADOR DE DEUS, 2008, p.129). Sendo assim, a estética e a arte, enquanto disciplinas que incluem a performance como objetos de seus estudos, tornam-se o palco do “comportamento restaurado”:

O fato das *performances* [grifo da autora] dos africanos escravizados haverem sido construídas de pedaços, fragmentos de comportamentos restaurados, irá fazer com que cada uma delas seja singular, na medida em que estes comportamentos podem ser recombinações em infinitas variações e em diferentes contextos. Quero dizer que a “África” que chega ao continente americano não é um todo homogêneo, mas um pedaço daquele continente marcado pela heterogeneidade de culturas e etnias. Na perspectiva do corpo negro, há que se ir à busca da chave da interpretação simbólica. (AMADOR DE DEUS, 2008, p.129)

Dessas ações componentes, união que sempre surge para a formação dos “repositórios de continuidade e sobrevivência” formam-se as teias de Ananse que enredam não só os trabalhos de Zélia Amador de Deus como os caminhos de todo descendente da diáspora africana transatlântica. Um dos fios que constrói essa enorme teia de Ananse é formado pelo engajamento coletivo do movimento negro brasileiro, constituído por pessoas conscientes de sua condição e dispostas a elaborar rupturas contra as práticas de dependência e submissão.

Significa dizer que estes sujeitos passam a entender que a dependência e a submissão não se inscreve na tradição, como um fato natural, mas são impostas pelos agentes da sociedade. Dessa maneira, engendram formas de luta para combater os prejuízos causados pelo antagonista. Geralmente este tem sido o único fio/ação de Ananse a ser reconhecido pela Academia. (AMADOR DE DEUS, 2008, p.149)

A base de muita luta o movimento negro e suas ações de transformação social desenvolvida por coletivos de todo o Brasil passou a ser reconhecido, mas não conseguiu acabar com o racismo. Talvez porque, como bem definiu Angela Davis, a liberdade é uma luta constante e muitas vezes impossibilita o militante de dividir espaços com outras pautas. Assim, compreendo as palavras de Zélia Amador de Deus (2019) ao não se definir como artista no presente: “não sei se eu sou artista, eu sou uma pessoa insatisfeita, sempre.”, preferindo ser vista como uma pessoa que abre caminhos:

tem coisas que você não precisa ser negra, nem mulher pra fazer, então você abre caminho e outras pessoas ficam. Tem coisas que você precisa abrir o caminho, mas só você pode abrir ali porque você está enxergando pela lógica de uma pessoa negra e mulher. E aí tu abres, e tu ficas ali até aparecerem outras, quando aparece tu não estás mais sozinha. Ai tu já podes inclusive morrer que é essa a questão, né? Você morrer e levar tudo. Não pode, tem

que deixar, tem que ter legado. Então eu fico dizendo para as meninas do Cedenpa que agora eu posso morrer tranquila, porque tem a juventude do Cedenpa, elas morrem de rir: “ê, não fala isso”. Falo sim, porque é isso mesmo. Agora eu posso me eximir de muitas coisas, agora eu posso até me poupar. (AMADOR DE DEUS, 2019)

Apesar da cultura do povo negro ter se firmado no imaginário cultural do país, muitos espaços ainda se fecham à presença de corpos negros que não estejam ali para exercer papéis sociais bem delimitados como, por exemplo, o tolerável papel do artista (AMADOR DE DEUS, 2008, p.122). Essa compreensão teórica proposta por Zélia Amador de Deus nos traz a complexidade do seu envolvimento entre a prática e a teoria poética-política estimulada nos seus campos de atuação, enquanto atriz e militante, assim como fundamenta a valorização da ideia de Ser negro na Amazônia, estimulado principalmente pelo Cedenpa enquanto instituição de políticas raciais. Esses primeiros anos de atuação do Centro foram fundamentais para que essas pautas voltassem a ser discutidas e novas referências surgissem.

Quando Vicente Salles (2005, p.31) nos revela que, durante as primeiras introduções de negros africanos na Amazônia, pela região onde hoje se encontram os estados do Pará e do Maranhão, o contexto social da Amazônia que se apresentava a essas pessoas escravizadas era de incentivo a procriação entre colonizadores e indígenas – o alvará de 4 de abril de 1755 informa que esse tipo de união não ocasionaria a perda de status social pelo europeu, mas sim “estimulariam suas possibilidades de preferência oficial”, sendo proibidos aos descendentes dessas uniões serem chamados de “*caboublos* (sic) ou qualquer outro nome que possa parecer insultuoso”, é possível vislumbrar a origem do apagamento étnico que atingiu a região.

A desumanização dos povos fundantes desse país pelas estratégias de dominação eurocêntricas dificulta ainda hoje o reconhecimento identitário dos brasileiros. Sobre esse histórico, Nilma Bentes entende que:

Induzida historicamente pelos brancos europeus e seus descendentes, a população do Norte concentra o “complexo de inferioridade” dos descendentes dos escravos, de forma duplicada (índios e negros), o que resulta em atitudes servis em relação às pessoas brancas. (BENTES, 1993, p.19)

Percebe-se, portanto, o tumultuoso caminho que Zélia Amador de Deus precisou percorrer até se construir uma legião de militantes negros amazônidas engajados em lutar pela dignidade que seus ancestrais não puderam ter.

1Longe de ser uma intelectual a serviço de seus próprios interesses, Zélia devolve, ainda hoje, ao seu povo suas ações e contribuições acadêmicas, seguindo ativa e em busca de caminhos acessíveis para todos. Preciso concordar com sua fala, hoje realmente Zélia pode se poupar de muita coisa, porém, duvido que queira poupar-se das batalhas mais árduas contra a injustiça e a opressão.

Figura 20 - Zélia Amador de Deus



Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 30/06/1991

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Zélia Amador de Deus é o sonho de uma vida melhor. A persistência de uma mulher negra, interiorana e analfabeta para modificar o destino de sua única neta. A crença de que em algum momento será possível aos subalternizados uma vida digna. Imagino o tanto de criança curiosa e observadora, assim como Zélia foi um dia, que se perderam entre sonhos que nunca puderam se tornar realidade, pois precisavam servir a um projeto que não as inclui.

Um ano depois de ter feito a entrevista com Zélia Amador de Deus que serviria como base para a materialização desse trabalho ela lançou um novo livro, *Caminhos trilhados na luta antirracista*, dessa vez com um prefácio bem mais detalhado sobre a sua narrativa de vida. Agradeço a ela por isso, pois corrobora com a ideia de que, para fins biográficos, deve-se procurar seus próprios escritos já publicados. O trabalho que construí e apresentei aqui serve para preencher uma lacuna acadêmica existente até então na história da arte paraense.

Um dos maiores medos que tive no decorrer da elaboração desse trabalho era não conseguir explorar suas inúmeras potencialidades, no que tange a apropriação das histórias do povo negro da Amazônia paraense por nós mesmos. Nunca quis que essa pesquisa finalizasse e fosse enclausurada em um reservatório de dissertações, onde apenas aqueles que conhecem os caminhos para as buscas acadêmicas conseguissem encontrá-la, ao contrário, queria que a história ganhasse um formato e linguagem acessível a todos, adentrando as narrativas orais também pelas vozes silenciadas. Por isso, pensamos juntas, eu e a musa desse trabalho, Zélia Amador de Deus, em uma forma de nos unirmos em prol dessa expansão prática do conhecimento e decidimos pela criação de uma plataforma virtual para disponibilizar os documentos utilizados para a composição dessa pesquisa e tantos outros que não estão aqui, mas que fazem parte do seu acervo pessoal: recortes de matérias jornalísticas sobre o movimento negro no Pará, sobre o Teatro Cena Aberta, assim como artigos e entrevistas da própria Zélia Amador de Deus sobre diversos assuntos.

E assim a história se revela aos olhos de todos, não deixemos que seja esquecida.

REFERÊNCIAS

1. Obras de Zélia Amador de Deus

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Anance tecendo teias na diáspora**: uma narrativa de resistência e luta das herdeiras e herdeiros de Ananse. Belém: Secult/PA, 2019. 196 p.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. Belo Horizonte: Autentica, 2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. Prefácio. In: BENTES, Nilma. **Negritando**. Belém: [s.n], 1993.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **O corpo negro como marca identitária na diáspora africana**. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. Anais eletrônicos do XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais, 2011, Salvador. Disponível em: https://fenomenologiadasolidariedade.files.wordpress.com/2013/11/1308245884_arquivo_corpocomomarcaidentitariaartigoversaofinal-zelia.pdf. Acessado em: 04/07/2020.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **OS HERDEIROS DE ANANSE**: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negros na Universidade. 2008. 295 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

AMADOR DE DEUS, Zélia. **Política** – edição bilíngue. São Paulo: Editora Veja, 1998.

2. Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018. (Coleção Justificando).

ARTAUD, Antonin. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>. Acessado em: 28/06/2020.

BANDEIRA, Maria Ceci Leal. **A situação de Elena**: uma interpretação dos conflitos artísticos a partir do Existencialismo de Simone de Beauvoir. 2017. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Filosofia da UEPA, Universidade do Estado do Pará, Belém, 2017.

- BENTES, Nilma. **Negritando**. Belém: [s.n], 1993.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018. (Coleção Justificando).
- BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas**: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013.
- CARDOZO, Joaquim. **O Coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. (Coleção Prestígio).
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CATENDÊ, Edson. Peça Teatral – “Face Negra Face”. In: **Cedenpa**: uma breve história dos 30. Salvador: Cese, 2010.
- CEDENPA, Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará. **10 anos em busca da consciência negra**. Belém: CEDENPA, 1990.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**. v. 31, n. 1, p. 99-127, jan/abr. 2016.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.
- CONRADO, Mônica; CAMPELO, Marilu; RIBEIRO, Alan. **Metáforas da cor**: morenidade e territórios da negritude nas construções de identidades negras na Amazônia paraense. *Afro-Ásia*, n. 51, 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21886>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2020.
- CORREA, Suani Trindade. **De O Avarento de Molière a Mão de Vaca dos Palhaços Trovadores: o texto teatral em processo**. 2011. 170 f. Tese (Mestrado em Letras) – Instituto de Letra e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.
- COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- DAVIS, Angela. **Gênero, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DOUGLAS, Emory. Arte para o povo. IN: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; **Histórias afro-atlânticas: [vol.2] antologia**. São Paulo: MASP, 2018.

- DOUGLAS, Emory. Sobre a Cultura Revolucionária. IN: PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. **Antologia: volume 1**. [S.l.]: Nova Cultura, 2018. p.171-172.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- FREDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Elefante, 2017.
- FREIRE, Roberto. **3/4 – Teatro**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.
- HAMPTON, Fred. É uma luta de classe, porra! IN: PARTIDO DOS PANTERAS NEGRAS. **Antologia: volume 1**. [S.l.]: Nova Cultura, 2018. p.42-66.
- HESSEN, Johannes. **Teoria do Conhecimento**. Coimbra – Portugal: Arménio Amado, 1980.
- KIFFER, Ana. Prefácio. In: ARTAUD, Antonin. **A perda de si: cartas de Antonin Artaud**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993. (Coleção Teatro 25).
- MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramento, 1998. (Dicionário Michaelis).
- MIRANDA, Michele Campos de. **Performance da plenitude e performance da ausência: vida-obra de Luís Otávio Barata na cena de Belém**. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- NUNES, Kauan Amora. **A censura é a lei, o teatro é a morte, a ditadura é o erotismo: proibição produtiva no espetáculo teatral Theastai Theatron**. In: XV Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2019, Salvador. Anais eletrônicos do XV Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 2019, Salvador. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112096.pdf>. Acessado em: 25/06/2020.
- PRETA-RARA. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- REFKALEFSKY, Margaret. **Corpo e alma do desfile da Sapucaí**. Belém: Cultura Brasil, 2019.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época.** Belém: UFPA, 1994. Tomo 2.

SALLES, Vicente. **O Negro no Pará sob o regime da escravidão.** Belém: IAP, 2005.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro.** Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SANTOS, Taina Aparecida Silva. Prefácio. In: PRETA-RARA. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada.** Belo Horizonte: Letramento, 2019

SCHWARZ, Roberto. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** São Paulo: Expressão Popular, 2016.

SEPULVEDA, Lucas Afonso. **Zélia Amador de Deus: tecendo os laços de solidariedade entre os herdeiros de Ananse.** IN: FREITAS, Viviane Gonçalves (org.) **Intelectuais negras: vozes que ressoam.** Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019.

SILVIA, Nadja Maira Baltazar da; LUNA, Jairo Nogueira. A cultura popular nordestina no engenho teatral moderno de Joaquim Cardozo. **Revista Diálogos.** Garanhuns, n. 20, p. 438-462, set. / out. 2018.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães.** Tradução Letícia Cobra Lima a partir de WALKER, Alice. In Search of Our Mothers' Gardens. In: MITCHELL, Angelyn (ed.). **Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present.** Durham and London: Duke University Press, 1994. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/5v0c1e>. Acesso em: 4 jul. 2019.

3. Referências jornalísticas

“FACE Negra Face” até hoje. **Jornal O Diário do Pará.** Belém, 27 nov.1985, 2º Caderno, p.7.

“QUARTO de empregada” em semi-arena. **Jornal A Província do Pará.** Belém, 21 set.1976, 1º Caderno, capa.

“QUARTO de Empregada” em sessão especial no da Paz. **Jornal O Liberal.** Belém, 21 set.1976.

2º ENCONTRO Raízes Negras tem resultado positivo. **Jornal O Diário do Pará.** Belém, 17 jul.1989. Caderno D, p.5.

A CUMPLICIDADE das artes com os homens livre. **Jornal A Província do Pará.** Belém, 30 out.1983, Caderno de Domingo, p.3.

À PROCURA de uma dignidade. **Jornal O Liberal**, Belém, 26 mar.1992. 2º Caderno, p.1.

AUDIÊNCIA pública debaterá implantação de minas: bauxita. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 30 jun.1991, 1º Caderno, p.10.

BARATA. Luís Otávio. Quarto de Empregada (1976). Blog o Palhaço de Deus, 2010. Disponível em: <https://opalhacodedeus.wordpress.com/2010/06/30/quarto-de-empregada-1976/> Acesso em: 13 ago. 2020.

CENA Aberta – A voz e a vez da Amazônia. **Jornal O Estado do Pará**. Belém, 02 e 03 set.1979, p.1.

CENA Aberta discute problemas do teatro amador. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 22 e 23 abr.1984, 2º Caderno, p.4.

CENA Aberta estreia hoje com “Quarto de Empregada”. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 21 set.1976, 1º Caderno, p.2.

CENA Aberta: a proposta de um teatro simples, mas bom. **Jornal O Liberal**. Belém, 05 set.1976, 2º Caderno, p.3.

ENQUANTO o carnaval não corta outras. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 06 jan.1987, Caderno D, p.7.

JORNAL Resistencia, Belém, fev.1985. Ano VII – Nº 65.

LAREDO, Salomão. Coluna Artes escrita por Salomão Laredo. **Jornal Folha do Norte**, Belém, 5 jan.1972.

O TEATRO de agora, segundo as atrizes do Cena Aberta. **Jornal O Liberal**. Belém, 26 set.1976. 3º Caderno, p.16.

PELO negro, a negra face do racismo. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 20 dez.1986. Caderno D, p.1.

POR QUE não ler? **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 17 mar.1985, 2º Caderno, p.6.

QUANDO o texto é um pretexto para a reforma agrária. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 18 e 19 jan.1987, Caderno D, p.1.

REGISTROS. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 15 set.1985, 2º Caderno, p.6.

SECRETÁRIO de Cultura condena censura a “Theastai Theatron”. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 29 abr.1984.

SEM TÍTULO. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 09 out.1983. Caderno de Domingo, página 7.

TEATRO Cena Aberta. Dois anos de luta, dois anos de vitórias em plena praça pública. **Jornal O Estado do Pará**. Belém, 17 set.1978, p.1.

TEATRO do Pará vai ao Paraná. **Jornal O Estado do Pará**. Belém, 11 jul.1979, p.6.

TEATRO paraense em 84 foi regular. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 01 jan.1985, 2º Caderno, p.6.

UM CARAPANÃ muito especial – Cena Aberta volta à Praça. **Jornal A Província do Pará**. Belém, 01 jul.1979. 2º Caderno, p.7.

W. HENRIQUE com peça do Cena Aberta. **Jornal O Diário do Pará**. Belém, 12 jun.1984, 2º Caderno, p.8.

ANEXOS

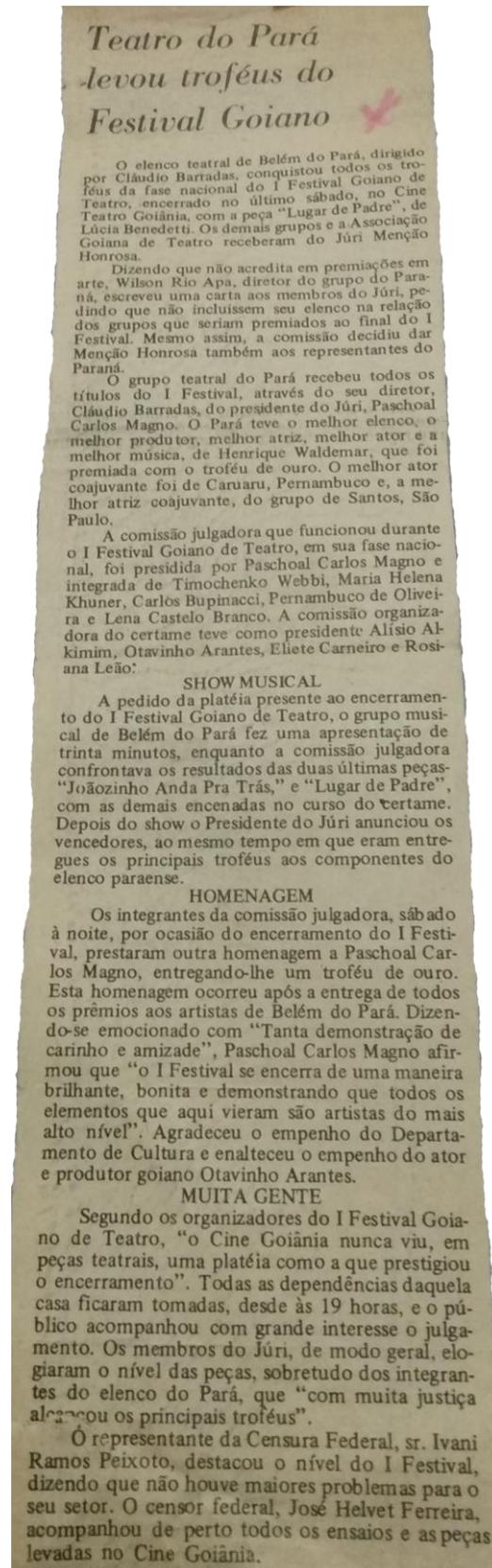
ANEXO I – Cronograma de montagens teatrais realizadas pelo curso de formação de ator da UFPA nos anos de 1971 e 1972

1971 “As Troianas”, de Eurípedes e Sartre.

1972 — “Sonetos de Camões”, dramatizados com danças renascentistas e “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardoso.

Fonte: Jornal O Liberal – Belém, 26/03/1992.

Anexo II – Nota de jornal sobre o espetáculo *O Coronel de Macambira* (1972).



ANEXO III – Crítica sobre o espetáculo *As Troianas* (1971)

Fonte: Jornal Folha do Norte – Belém, 05/01/1972.

ANEXO IV – Matéria completa sobre *Quarto de Empregada* (1976)

Cena Aberta estréia hoje com “Quarto de Empregada”

Iniciando uma temporada que deverá ir até o próximo domingo, estréia hoje no Teatro da Paz, em espetáculo dedicado à imprensa, classe teatral e convidados especiais, a peça de Roberto Freire, “Quarto de Empregada”.

Montada pelo recém-fundado Grupo de Teatro Cena Aberta, “Quarto de Empregada” marca o início de um trabalho cuja principal proposição está voltada para um processo de familiarização de nosso público com a prática teatral.

E dentro dessa filosofia, a montagem paraense de “Quarto de Empregada” foi feita em semi-arena, de modo a quebrar o retrogrado e arcaico distanciamento entre palco e plateia, com o público sendo acomodado no próprio palco do Teatro da Paz.

Em função disso, a entrada do público deverá se fazer por trás do Teatro da Paz, cujas portas, hoje, estarão abertas a partir de 21:30 horas, posto que o espetáculo tem seu início previsto para às 22 horas.

Nos demais dias, isto é, de manhã até domingo, o espetáculo terá sempre início às 21 horas, com o teatro sendo aberto a partir de 20:30 horas. Os ingressos serão vendidos aos preços de dez e cinco cruzeiros, a inteira e a meia, respectivamente.

Na montagem do Grupo de Teatro Cena Aberta, “Quarto de Empregada” tem a direção de Luiz Octávio Barata, com o elenco sendo formado por Margaret Moura e Zélia Amador de Deus, que representam as duas personagens da peça.

A produção de “Quarto de Empregada” é do próprio Grupo de Teatro Cena Aberta. O cenário e o figurino são criações coletivas. Já a iluminação é de Oswaldo Figueiredo, respondendo pela cenotécnica Lucimar Torres.

A orientação vocal é de Walter Bandeira, cabendo a sonoplastia a Arlindo



Zélia e Margaret no “Quarto”

Castro. O contra-regra é Sebastião Godinho. A foto-exposição que acompanhará a temporada da peça é de Ademir Silva, que fez um trabalho fotográfico sobre “Quarto de Empregada”.

Fonte: Jornal A Província do Pará – Belém, 21/09/1976.

ANEXO V – Matéria completa sobre *Quarto de Empregada* que informar sobre a foto-exposição (1976)

“Quarto de Empregada” em sessão especial no da Paz

Em espetáculo dedicado à imprensa, classe teatral e convidados especiais, estréia hoje no Teatro da Paz, em temporada que deverá se prolongar até o próximo domingo, a peça “Quarto de Empregada”, de Roberto Freire. Com direção de Luiz Otávio Barata e tendo no elenco Margaret Moura e Zélia Amador de Deus, “Quarto de Empregada” marca o surgimento do Grupo de Teatro Cena Aberta, com o espetáculo tendo seu início previsto para as 22 horas.

Voltando para a tentativa de um trabalho de familiarização do nosso público com a prática teatral, o Grupo de Teatro Cena Aberta tem como proposição básica estreitar os laços de comunicação entre ator e plateia.

E dentro dessa perspectiva é que o grupo inicia seu trabalho com a montagem de “Quarto de Empregada”, de Roberto Freire, que será apresentada entre nós em semi-arena, com o público sendo acomodado no próprio palco do Teatro da Paz.

Assim sendo, a entrada no público deverá ser feita por trás do Teatro da Paz, que hoje terá suas portas abertas a partir das 21h30m, posto que o espetáculo tem seu início previsto somente para as 22 horas.

O restante da temporada, que deverá se prolongar até domingo, dia 26, o espetáculo terá início às 21 horas. Os ingressos, que serão vendidos no próprio Teatro da Paz, custarão dez e cinco cruzeiros, a inteira e a meia, respectivamente.

Uma novidade introduzida pelo grupo é a foto-exposição que acompanhará a temporada de “Quarto de Empregada”, tendo lugar no local de acesso ao palco, e na qual serão mostradas fotografias do elenco em cena.

Produção do próprio Grupo de Teatro Cena Aberta, a peça de Roberto Freire tem direção de Luiz Otávio Barata, figurando no elenco Margaret Moura e Zélia Amador de Deus, que encarnam as duas personagens de “Quarto de Empregada”.

Os cenários e figurinos são criações coletivas, enquanto que a iluminação estará a cargo de Oswaldo Figueiredo, respondendo pela cenotécnica Lucimar Torres, sendo o contra-regra Sebastião Goudinho.

A orientação vocal é por conta de Walter Bandeira, ficando responsável pela sonoplastia Arlindo Castro. A foto-exposição que acompanhará a temporada da peça é de Ademir Silva e Silva, que fez um trabalho fotográfico sobre “Quarto de Empregada”.



Margaret Moura e Zélia Amador de Deus em uma cena de “Quarto de Empregada”.

Fonte: Jornal O Liberal – Belém, 21/09/1976.

Quarto de Empregada

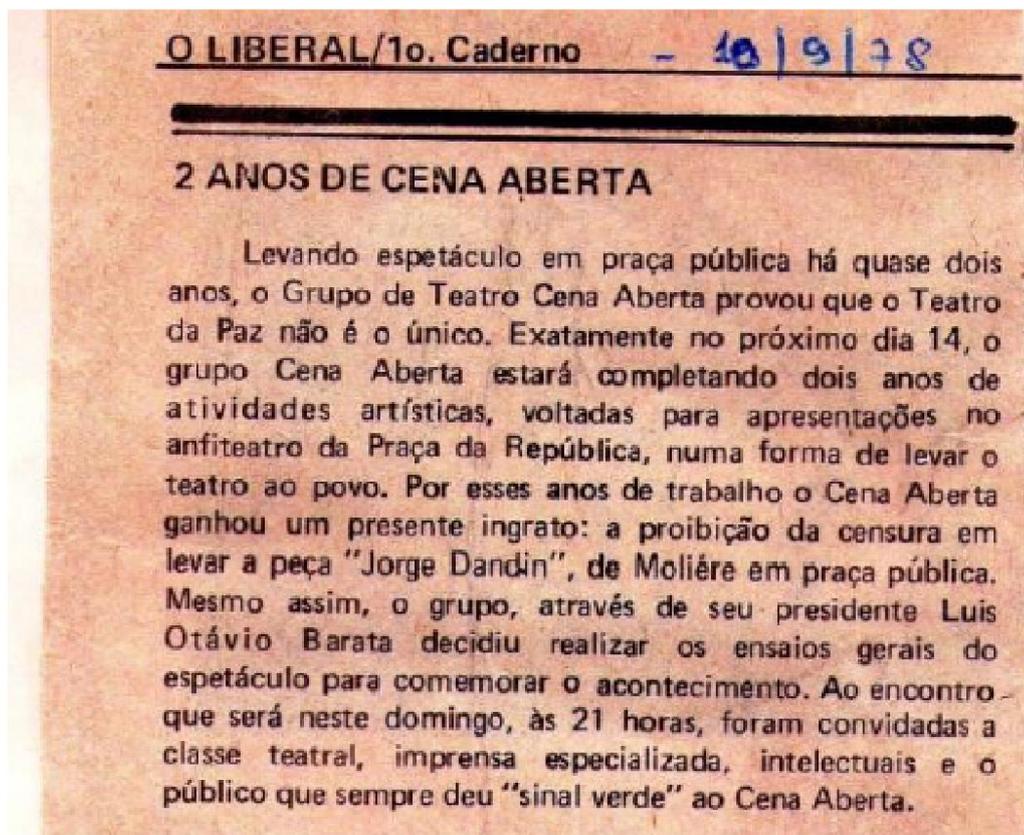
Hoje, finalmente, a estréia do Grupo de Teatro Cena Aberta, que inicia temporada no Teatro da Paz com a peça de Roberto Freire “Quarto de Empregada”, em espetáculo dedicado à imprensa, classe teatral e convidados especiais.

O espetáculo de hoje tem seu início previsto para as 22 horas, com a entrada se fazendo por trás do Teatro da Paz, posto que a peça será montada em semi-arena, com a plateia se acomodando no próprio palco. Um detalhe: hoje, como o espetáculo somente terá início às 22 horas, as portas do Teatro da Paz deverão ser abertas meia hora antes, isto é, às 21h30m. Mais uma coisa: o espetáculo começará, impreterivelmente às 22 horas.

Nos demais dias em que a peça será apresentada – quer dizer, de amanhã até domingo, dia 26 – o espetáculo tem seu início fixado para as 21 horas, com os ingressos sendo vendidos no próprio Teatro da Paz aos preços de dez e cinco cruzeiros, a inteira e a meia, respectivamente.

“Quarto de Empregada”, a peça do conhecido autor do romance “Cléo e Daniel”, terá em sua montagem paraense a direção de Luiz Otávio Barata, enquanto que no elenco figuram Margaret Moura e Zélia Amador de Deus.

Fonte: Jornal O Liberal – Belém, 21/09/1976.

ANEXO VI – Matéria sobre a censura de *Jorge Dandin* (1978)

Fonte: CORREA, 2011, p. 53

ANEXO VII – Fotografias da peça *A lenda do vale da lua* (1978)



Fonte: Blog O Palhaço de Deus



Fonte: Blog O Palhaço de Deus



Fonte: Blog O Palhaço de Deus

ANEXO VIII – Matéria sobre a estreia do espetáculo *Tronthea Staithea* (1984)

W. Henrique com peça do Cena Aberta

Inicia hoje, às 21 horas, no Teatro Experimental Waldemar Henrique, o espetáculo "Tronthea Staithea", com o grupo Cena Aberta.

O espetáculo foi idealizado coletivamente pelo grupo que analisou e assimilou o ato censor que aconteceu sobre a peça "Theastai Teatron", do mesmo grupo, proibida de ser apresentada, devido à censura.

O grupo estará se apresentando, em rápida temporada, somente até o dia 21 deste mês.

A direção do espetáculo é da atriz Zélia Amador. No elenco estão Marton Maués, Ailson Braga, Heloísa Marques, Sergio Henriques, Henrique da Paz, Marcia Macedo, Wald Lima e Cláudio de Barros.

A iluminação está a cargo de Ivan Mendonça e Fernando Costa. A pesquisa musical e o som são de Fernando Pina, enquanto a idealização do espetáculo é de Luiz Otávio Barata.

ANEXO IX – Matéria sobre a estreia do espetáculo *Quintino – O outro lado da sacanagem* (1985)

da Universidade §§§§ Profa. Zélia Amador (UFPa) deverá estreiar em junho a peça “Quintino o outro lado da Sacanagem” realmente segundo soube, é uma sátira que será levada a palco que onde contará alguns lances do famoso pistoleiro. Devemos prestigiar porque a Profa. Zélia possui uma série de ótimas peças, inclusive uma delas alcançou nota máxima da crítica carioca.

Fonte: Jornal O Diário do Pará – Belém, 17/03/1985.

ANEXO X – Matéria sobre a remontagem do espetáculo *Quintino – O outro lado da sacanagem* (1987)

Reis está no elenco. xxxxx Independentemente, prosseguem os dois espetáculos que sobrestaram do ano passado: "Hermes Afrodite", de Thomas Mahon, pelo elenco do grupo Arte Usina Contemporânea, e "Quintino, a Outra Face da Sacanagem", uma criação coletiva do grupo Cena Aberta, com direção de Luiz Otávio Barata, já em remontagem, pois o original era de Zélia Amador. xxxxx "Hermes

Fonte: Jornal O Diário do Pará – Belém, 06/01/1987

ANEXO XI – Matéria sobre o recrutamento de pessoas negras para o espetáculo *Face negra Face* (1985)

● O Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará (Cadenpa) está recrutando negros (cabelo pixaim e/ou pele escura) para integrarem o elenco da peça teatral sobre a história do negro no Brasil: "Face, Negra Face". Os ensaios estão sendo realizados na Passagem Paulo VI, 244 (Timbiras entre Generalíssimo e 14 de Março) aos domingos, às 15 horas.

Fonte: Jornal O Diário do Pará – Belém, 15/09/1985