

**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE**  
**+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP**  
**+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM  
PARÁ  
AMAZÔNIA**

## **O CORPO DE CATIRINA: DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE**

### **THE CATIRINA'S BODY: BLACK DRAMATURGY IN AMAZON FROM PARÁ, BRAZIL**

Maria Ceci Leal Bandeira

**RESUMO:** O trabalho analisa a partir do conceito de corpo performático do negro da diáspora, elaborado por Zélia Amador de Deus, parte da trajetória artística dessa atriz e diretora, a partir de sua personagem Catirina, no auto Coronel de Macambira. Para tanto, foi norteada à luz do feminismo como perspectiva de análise crítica e teórica das categorias de classe, raça, gênero e combate ao epistemicídio. Partindo da hipótese que suas produções e processos carregam uma poética contra hegemônica de forte viés político, sua figura como uma atriz da diáspora, que compreende a utilização do corpo e da cultura pelo descendente africano como uma ação subjetiva jamais interrompida, nos permite tratar sobre a importância de tê-la explorando os limites de seu corpo por meio do teatro. A análise busca o corpo para pensar a evolução da artista e de teatro negro na Amazônia paraense.

**PALAVRAS-CHAVE:** Zélia Amador de Deus. Teatro. Amazônia. Diáspora.

**ABSTRACT:** *The paper analyzes from the concept of the performer body of the black diaspora, elaborated by Zélia Amador de Deus, part of the artistic trajectory of this actress and director, from her character Catirina, in the auto Coronel de Macambira. Therefore, it was guided in the light of feminism as a perspective of critical and theoretical analysis of the categories of class, race, gender and combating epistemicide. Based on the hypothesis that her productions and processes carry a poetic against hegemony with a strong political bias, her image as a diaspora actress, who understands the use of the body and culture by the African descendant as a subjective action never interrupted, allows us to deal with the importance of having her exploring the limits of her body through theater. The analysis seeks the body to think about the evolution of the black artist and theater in the Amazon of Pará.*

**KEYWORDS:** *Zélia Amador de Deus. Theater. Amazon. Diaspora.*

## **INTRODUÇÃO**

*Herstory* é um termo de caráter feminista criado pela escritora e ativista Robin Morgan em que o prefixo em inglês é trocado como forma de legitimar a história das mulheres, construída por mulheres. O termo nasce como oposição ao tradicional *history* iniciado pelo pronome masculino da língua inglesa *his* (PEDROSA, 2018,



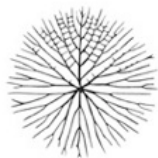
p.30). O trocadilho de Morgan aponta o interlocutor da história tradicional e eurocêntrica, o homem branco, e reivindica às mulheres a fala das novas construções historiográficas. A diversidade do termo original surge, coincidentemente, pela sua flexão plural em português, histórias, como Pedrosa (2018) nos descreve:

Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, histórias é aberta, plural, diversa e inclusiva. Ela pode abranger uma série de narrativas: pessoal, política, artística, cultural, mítica, oral, visual, subterrânea, menor, marginal, assim como a preliminar, processual, incompleta, parcial, até mesmo contraditória. Histórias, portanto, são distintivamente polifônicas, especulativas, abertas, impermanentes, em fricção. Há um aspecto canibalizante no termo – elas podem devorar tudo e, de fato, seu próprio contrário (até mesmo a história da arte tradicional e seu cânone pode construir uma das muitas camadas de histórias) (PEDROSA, 2018, p.31).

Se a história, construída a partir dos questionamentos do método historiográfico, se propõe a uma pluralidade, entende-se que ela também pode falar a partir de dois ou mais marcadores sociais que compõe a voz que conta ou reconta um fato. Esse seria o caso da história das mulheres negras artistas, que além de possuírem o marcador de gênero também são atravessadas pela raça e por um labor específico. A alteridade mais inferiorizada necessita de estratégias emancipatórias, como o direito à voz, forjando, assim, uma visibilidade e fazendo com que surja, dentro do pensamento hegemônico, uma nova retórica.

## **DRAMATURGIA NEGRA NA AMAZÔNIA PARAENSE**

Fugindo às tradicionais abordagens sobre a história do negro no teatro brasileiro, 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

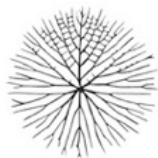


majoritariamente na região amazônica – e os vários atravessamentos – gênero, classe, raça e territorialidade – que devemos levar em conta ao refletirmos sobre a estrutura do racismo no Brasil, já que a questão da discriminação racial no país “só se compreende num contexto civilizatório determinado, acompanhada 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.

Vicente Salles traça o seu possível deslocamento do boi-bumbá 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

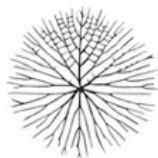


intolerante publicada no periódico *O Carapuço* (SALLES, 1994, p.342). Porém, posteriormente o autor irá corrigir, nas notas da edição atualizada, a informação sobre o ano que circulou pela cidade de Recife o primeiro registro sobre o folguedo apresentando uma citação oficial mais antiga feita no ano 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 as esferas. São posições frente ao epistemicídio<sup>i</sup> 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.

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)

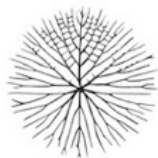
Curiosamente, o preconceito de raça e de classe que inferiorizaram a importância dramática dos folguedos de boi-bumbá já se desenhava nas críticas paraenses da época, inclusive por meio de patronos do teatro popular, como foi o caso do poeta Elmano Queiroz que defendia a distinção entre boi-bumbá e teatro 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 as primeiras insurreições poética-políticas manifestadas pelos corpos negros como forma de resistência a repressão ao sistema escravocrata.

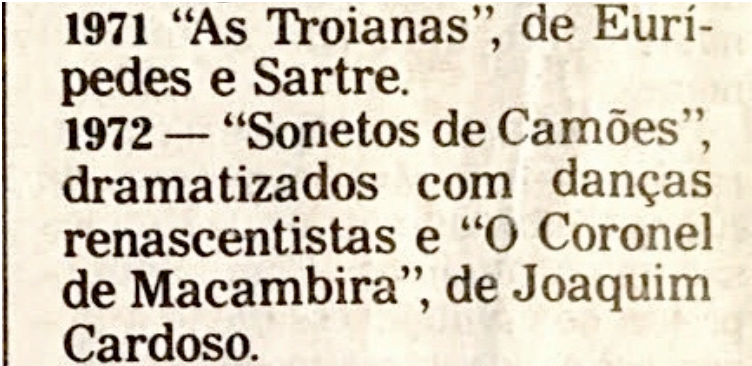
No enredo do boi-bumbá e do bumba-meu-boi está presente a história do povo negro, descrita por Vicente Salles como a história do oprimido contada por ele mesmo: “ele é essencialmente um aliado do negro em sua luta contra a opressão. E é o elemento aglutinador de todos os episódios que se sucedem, nas 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).



## **IMPLICAÇÕES 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. 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.



**1971 “As Troianas”, de Eurípedes e Sartre.**  
**1972 — “Sonetos de Camões”, dramatizados com danças renascentistas e “O Coronel de Macambira”, de Joaquim Cardoso.**

Figura 1: FONTE: Jornal O Liberal – Belém, 26/03/1992.

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 de 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.

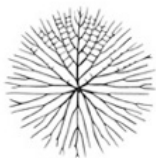
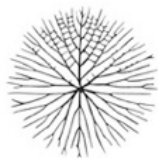


Figura 2: O Coronel de Macambira (1972). FONTE: Folha de Goiaz – Goiânia, 20/07/1973. Retirado do livro Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)

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)

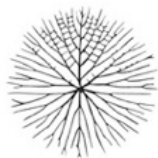
E demarca a raça dos seus companheiros, como no caso de Bastião:

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” (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 enfiada 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...”. (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 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 Sacramenta.

Iniciou formalmente os seus estudos no Instituto Catarina Laboré, colégio de doutrina católica localizado no bairro da Sacramenta e 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



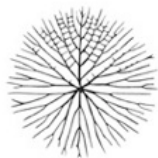
todos à época como “macumba”: “foi a primeira vez até que eu ouvi esta palavra macumba, eu conhecia batuque, eu não conhecia macumba. Macumba eu fiquei conhecendo porque as pessoas me chamavam, outras crianças me chamavam de ‘preta da macumba’.” (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 2019).

A problemática racista vivenciada por Zélia Amado 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. (DEUS, 2019 - Entrevista do dia 01 de abril de 2019)

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



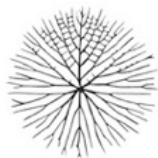
negras sugerem que essas talvez se conformem abertamente aos papéis sociais impostos a elas, mas secretamente se opõem a estes, oposição moldada pela consciência de se estar no escalão mais baixo da estrutura social” (COLLINS, 2016, p. 113). As atividades culturais de mulheres negras vão além dos seus empenhos de enfraquecer as práticas opressivas, elas são formas de resistência.

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 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 (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 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



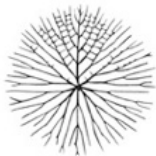
a mulheres negras e artistas transcendermos por meio da arte, pode estar bem próximo de nós.

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)

Creriosa, Walker supõe que essas mulheres a todo momento esperavam que a potência desconhecida que havia dentro delas pudesse, um dia, se tornar 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)

Na trajetória artística de Zélia Amador de Deus alguns conceitos 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” (DEUS, 2019 – Entrevista do dia 01 de abril de 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.

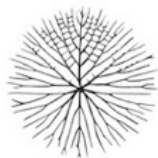
## **CONCLUSÃO**

Pela história que ainda se escreve, pode-se dizer que a poética da atriz marajoara Zélia Amado de Deus aparece muito mais em seu processo do que em sua obra (ou resultados criativo) e visa atingir o público por meio de seu engajamento político. Sua forma de fazer Arte se dá de maneira compartilhada e possui a finalidade de atingir a todos, o que nos permite cunharmos o termo poética-política para descrevê-la. Por meio da Arte, Zélia buscou falar sobre racismo no período mais repressivo da ditadura militar brasileira, momento histórico em que trazer à tona a temática de opressão racial era atentar contra a segurança nacional. Uma das construtoras da *herstory* do teatro experimental paraense, como síntese da sua trajetória, considera que foi o seu aprendizado como diretora teatral que facilitou, posteriormente, suas gestões institucionais.

A minha curiosidade pelos pormenores dessa trajetória artística e consequentes circunstâncias que poderiam fundamentar o meu entendimento sobre o que é ser artista negro na Amazônia esbarrou na falta de material sobre o assunto: quais seriam suas obras? Como desenvolveu-se sua poética? Ela se reconhece como artista? Foram perguntas que nunca consegui encontrar respostas até o momento em que decidi pesquisar todas elas por conta própria.

---

<sup>i</sup> 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).

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018. 204 p. (Coleção Justificando).

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias Cênicas**: Poéticas Teatrais na Cidade de Belém (1957-1990). Belém: IAP, 2013. 128 p.

CARDOZO, Joaquim. **O Coronel de Macambira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. 93 p. (Coleção Prestígio).

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.

\_\_\_\_\_. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Gênero, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEUS, Zélia Amador de. **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.

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

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. 207 p. (Coleção Teatro 25).

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.

PEDROSA, Adriano (Org.). *History, Histórias*. [In] Histórias afro-atlânticas. São Paulo: MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018, p. 30 – 31.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará**: ou, Apresentação do teatro de época. Belém: UFFPA, 1994. 253 p. Tomo 2.

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



**IX FÓRUM BIENAL DE PESQUISA EM ARTE**  
**+ ENCONTRO REGIONAL DA ANPAP**  
**+ JORNADA ARTE EDUCAÇÃO DO PROF-ARTES**

**BELÉM  
PARÁ  
AMAZÔNIA**

---

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

SEPULVEDA, Lucas Afonso. **Zélia Amador de Deus**: tecendo os laços de solidariedade entre os herdeiros de Ananse. [In.] *Intelectuais negras: vozes que ressoam*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2019. 134 p.

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