



## O CORPO PERFORMÁTICO DO NEGRO DA DIÁSPORA: INFLUÊNCIAS DO TEATRO EXPERIMENTAL NA ATUAÇÃO POLÍTICA DO MOVIMENTO NEGRO PARAENSE DURANTE OS ANOS 80

*Maria Ceci Leal Bandeira<sup>1</sup>*

*Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes - UFPA), Belém, PA, Brasil.*

**Resumo:** Esse artigo foi desenvolvido a partir dos estudos que compõe a dissertação de mestrado “A atriz da diáspora: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus” e constrói sua narrativa para valorização da trajetória dessa mulher na história do teatro e da militância negra paraense. Nele estão presente trechos da entrevista exclusiva concedida para a pesquisa e documentos jornalísticos sobre o assunto. A metodologia que norteia a análise é feita à luz do feminismo como perspectiva crítica e teórica e de combate ao epistemicídio. Ao traçar a trajetória artística de Zélia Amador de Deus encontro as origens da sua forma de pensar a construção do corpo do negro da diáspora e de seus descendentes pelo viés performático, presente também em suas práticas político-sócio-culturais.

**Palavras-chave:** Zélia Amador de Deus; Cedenpa; Teatro; Amazônia; Diáspora

## THE PERFORMING BODY OF THE NEGRO OF THE DIASPORA: INFLUENCES OF THE EXPERIMENTAL THEATER IN THE POLITICAL PERFORMANCE OF THE BLACK MOVEMENT PARAENSE DURING THE 80S

**Abstract:** This article was developed from the studies that compose the master's thesis "The actress of the diaspora: a study on the poetic-politics of Zélia Amador de Deus" and builds her narrative to value the trajectory of this woman in the history of theater and black militancy from Pará. It features excerpts from the exclusive interview given for research and journalistic documents on the subject. The methodology that guides the analysis is made in the light of feminism as a critical and theoretical perspective and to

---

<sup>1</sup> Formada em Filosofia pela Universidade do Estado do Pará - UEPA, Mestra em Artes pela Universidade Federal do Para - UFPA, onde desenvolveu a pesquisa A atriz da diáspora: um estudo sobre a poética-política de Zélia Amador de Deus. É artista-pesquisadora, arte-educadora com experiência em mediação cultural de exposições em museus e galerias de arte e curadora independente. Integra o coletivo Nacional Trovoa, onde realizou a curadoria da exposição Quieto como É Mantido (Belém/2019), no Centro de Estudos e Defesa do Negro do Pará - Cedenpa e Amafro - Arte de Mulheres Afroamazonidas (Virtual/2020). E-mail: [cecibandeiraa@gmail.com](mailto:cecibandeiraa@gmail.com) e ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1937-7548>



combat epistemicide. By tracing the artistic trajectory of Zélia Amador de Deus, I find the origins of her way of thinking about the construction of the body of the negro of the diaspora and her descendants by the performative bias, also present in her political-socio-cultural practices.

**Keywords:** Zélia Amador de Deus; Cedenpa; Theater; Amazon; diaspora

### **EL CUERPO INTERPRETATIVO DEL NEGRO DE LA DIÁSPORA: INFLUENCIAS DEL TEATRO EXPERIMENTAL EN LA ACTUACIÓN POLÍTICA DEL MOVIMIENTO NEGRO PARAENSE DURANTE LOS AÑOS**

80

**Resumen:** Este artículo fue desarrollado a partir de los estudios que componen la tesis de maestría "La actriz de la diáspora: un estudio sobre la poética-política de Zélia Amador de Deus" y construye su narrativa para valorar la trayectoria de esta mujer en la historia del teatro y la militancia negra de Pará. Cuenta con extractos de la entrevista exclusiva concedida para la investigación y documentos periodísticos sobre el tema. La metodología que guía el análisis se realiza a la luz del feminismo como perspectiva crítica y teórica y para combatir el epistémico. Trazando la trayectoria artística de Zélia Amador de Deus, encuentro los orígenes de su forma de pensar sobre la construcción del cuerpo del negro de la diáspora y sus descendientes por el sesgo performativo, también presentes en sus prácticas político-socioculturales.

**Palabras-clave:** Zélia Amador de Deus; Cedenpa; Teatro; Amazon; diáspora

### **LE CORPS PERFORMATIQUE DE LA NEGRO DA DIASPORA: INFLUENCES DU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL SUR LA PERFORMANCE POLITIQUE DU MOUVEMENT PARAENSE NOIR DANS LES ANNÉES 80**

**Résumé:** Cet article a été développé à partir des études qui composent le mémoire de maîtrise « L'actrice de la diaspora : une étude sur la poétique-politique de Zélia Amador de Deus » et construit son récit pour valoriser la trajectoire de cette femme dans l'histoire du théâtre et du militantisme noir du Pará. Il contient des extraits de l'interview exclusive accordée pour des documents de recherche et des documents journalistiques sur le sujet. La méthodologie qui guide l'analyse est faite à la lumière du féminisme comme perspective critique et théorique et pour lutter contre l'épistémicide. En retraçant la trajectoire artistique de Zélia Amador de Deus, je retrouve les origines de sa façon de penser la construction du corps du nègre de la diaspora et de ses descendants par le biais performatif, également présent dans ses pratiques politiques-socioculturelles.

**Mots-clés:** Zélia Amador de Deus; Cedenpa; Théâtre; Amazonie; diáspora

## **INTRODUÇÃO**

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), por melhores condições e acesso de

estudantes negros, pobres, indígenas, imigrantes e demais indivíduos marginalizados socialmente à universidade, e em defesa da política de ação afirmativa e do sistema de cotas.

Algo que poucos conhecem, porém, é o fato de que Zélia Amador de Deus, enquanto professora da Universidade Federal do Pará, foi responsável pela criação de um espaço próprio para o curso 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. A 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 que as disciplinas de Artes Visuais, Teatro e Dança se tornassem cursos de ensino superior, com atividades de pesquisa e extensão ativas.

Posteriormente, em sua gestão como vice-reitora da UFPA, de 1993 à 1997, Zélia Amador de Deus empenhou-se, dentre outras medidas, em fazer com que a Universidade comprasse o prédio onde até hoje funciona a Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) para que o curso de Teatro deixasse de funcionar no Complexo Vadião, um espaço aberto da UFPA utilizado para finalidades recreativas.

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 de Belém, lugares onde aprendi ser inevitável falar sobre Movimento Negro no Pará sem citar o Cedenpa e seus fundadores, dentre eles, justamente, Zélia Amador de Deus. Tomei a imagem de Zélia como uma das minhas principais referências de militância afro-amazônida.

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 que a militante 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.

Para esse artigo trago os principais projetos artísticos que compuseram a trajetória de Zélia Amador de Deus durante os anos de 1983 à 1985, mais especificamente, um estudo sobre os espetáculos vanguardistas “Theastai Theatron” e “Face negra Face”, onde atuou como atriz, diretora e organizadora, além de ter começado a desenvolver sua reflexão com a performatividade do corpo do negro da diáspora.

### ABRAM-SE OS CAMINHOS

A 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 nesse momento foi 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 as práticas de censura se tornaram assunto de interesse público após o impedimento de apresentação do espetáculo “Theastai Theatron”, de autoria do grupo Cena Aberta, em 1983, uma semana antes da data marcada para a estreia.

Dirigido por Zélia Amador de Deus e co-dirigido por Luiz Otávio Barata, “Theastai Theatron” atingiu o ápice do processo experimental explorado pelo grupo. Em matéria vinculada no jornal O Diário do Pará, em 01 de janeiro de 1985, destaca-se a peça como o fruto do trabalho de um grupo com mais de 10 anos de experiência 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.

Com um elenco formado por nomes como Ailson Braga, André Genú, Henrique da Paz, Márcia Macedo, Marton Maués, Sávio Chaul, Sérgio Henriques e Zélia Amador, o espetáculo naturalizava a nudez dos corpos, esse foi também o fator determinante para a censura do espetáculo: “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). A pesquisadora Michelle Campos de



Miranda (2010, p.78) destaca “Theastai Theatron” como 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).

O fato é que a inovação levantada por “Theastai Theatron” entrou para a história do teatro paraense. Para Zélia Amador de Deus (apud NUNES, 2019, p.8) a fragmentação de cenas durante o espetáculo foi uma das estratégias encontradas 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 acontece a cena da diretora Zélia Amador de Deus que entra no palco com o corpo coberto apenas por um longo véu de noiva branco contratando com a sua pele nua e assim ela atravessa de uma ponta a outra do teatro. 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!”. A imagem da cena foi eternizada pelo fotógrafo Miguel Chikaoka:

**Figura 1** – Henrique da Paz, Ailson Braga e Zélia Amador de Deus em 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: “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 que estava em jogo.

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)

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.

Em uma das cartas trocadas com Antonin Artaud (2017, p.31), o filósofo Jacques Rivière relata sobre o estado de “erosão mental” deixado em si mesmo após a leitura dos escritos atormentados e instáveis do poeta. Essa frequência enérgica de falas 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 apresenta-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 desenvolve, segundo Ana 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 eximir da palavra para fazer uso 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 afim de evocar sempre objetos ou detalhes naturais em contraponto ao teatro ocidental adaptada à 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 acreditava que a palavra no teatro ocidental serve unicamente para expressar conflitos psicológicos individuais do ser humano e seu contexto cotidiano,



encobrendo 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.

Assim, “Theastai Theatron”, nome sugestivo, já que a palavra “teatro” se origina destes dois termos em grego (MIRANDA, 2010, p.94), buscou falar sobre a origem do ser humano sem fazer uso da palavra, 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 sobre Teatro da Crueldade, segundo 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).

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)

Trago a hipótese de que a observação da prática da performatividade social desses corpos tenha 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:

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)

Na época em que ocorreu a montagem de “Theastai Theatron”, Zélia já militava pelo Movimento Negro 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 das próximas gerações estreitou suas prioridades. É certo que o período que separa A trajetória artística de Zélia Amador de Deus no teatro da sua atuação como militante do movimento negro não se constitui como um movimento de ruptura, pois as eventualidades foram ocorrendo de maneira natural a partir do momento em que as prioridades foram se afunilando:

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)

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” (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 do Estado do



Pará (UFPA), pela implementação dos cursos universitários de Arte, disputando narrativas para a composição de uma Universidade plural.

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 Damasceno e sigla criada por Nilma Bentes, o Cedenpa para a região paraense foi a “primeira entidade paraense dedicada a lutar contra o racismo”, conforme noticiou o jornal O Diário do Pará, no dia 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 todos as decisões que são tomadas nas reuniões.

**Figura 2** – Militantes reunidos na sede do Cedenpa



*Fonte:* Jornal O Diário do Pará – Belém, 16/05/1987

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 consolidação do movimento negro no Pará foi a grande amiga e aliada Nilma Bentes, a qual Zélia Amador de Deus (1993, p.7) descreve com admiração como uma figura obsessiva pela fundação da entidade, que não mediu esforços para a consolidação dessa ideia, 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 arma 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 3** – Zélia Amador de Deus e Nilma Bentes na redação do jornal O Diário do Pará (1989)



Zélia Amador e Nilma Bentes na redação do Diário do Pará.

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

Naquele primeiro momento o Cedenpa pretendia apoiar a demarcação 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), além do 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.

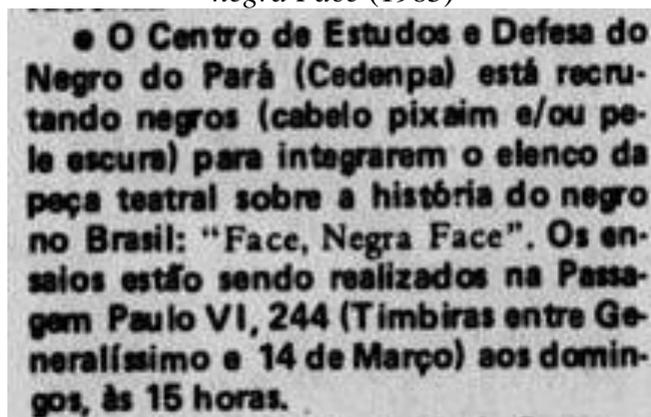
Dentre as ações de resgate da história e manifestações culturais do povo negro, constava a valorização do Dia da Consciência Negra, data em memória ao líder quilombola Zumbi dos Palmares, resgatada nacionalmente pelo Movimento Negro em contraponto ao Dia da Abolição, que não deve ser esquecido, mas também não deve ser comemorado, o ideal é que a data de assinatura da Lei Aurea 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”.

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 ver uma exposição de cartazes alusivos a data. A peça foi realizada em conjunto e tinha um elenco composto por trinta pessoas negras e acabou se tornando uma importante ferramenta política de aproximação de novos militantes para a instituição. As discussões sobre o que é ser negro na região amazônica era tão primária e pouco explorada que cabia ao Centro até mesmo a definição dessa primeira compreensão, por meio de apontamentos de traços fenotípicos característicos da população negra e/ou conversas sobre a situação socioeconômica que atinge principalmente os brasileiros negros:

**Figura 4** – Matéria sobre o recrutamento de pessoas negras para o espetáculo *Face negra Face* (1985)



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

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 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 e 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 a



força. As 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 da Amazônia negra paraense, que desconhecia suas origens.

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 também aos bairros periféricos da cidade de Belém, assim como para outros estados como Maranhão, Macapá, Natal e Piauí. A intenção da peça era realmente atingir o 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...” ganhou expansão teórica e atingiu 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.

Segundo Amador de Deus (2011, p.1), apesar das tradições e trajetórias da população africana escravizada no Brasil ter 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 proposta de “tomada de consciência” estimulada pelos militantes do Cedenpa comprometido 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” (DEUS, 2011, p.4). Falo de potencialidades no sentido de não termos material documental suficiente para comprovar a precursão dos atos criativos de outrora, o que nos coloca ainda hoje em retardo epistemológico para disputar narrativas com a história dominante.

Apesar dessa posição de desvantagem, Zélia 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). Por isso também, renego a utilização do termo “potencialidade” a produções intelectuais e criativas de indivíduos racializados na atualidade, já que em definições ontológicas aristotélicas um ser vive em constante potencialidade até o momento em que atinge a condição de ato, nada muda em sua essência, a substância de sua existência continua a mesma, porém, em movimento de devir eterno. Se o ato é a qualidade do ser, por que devemos definir como potência aquilo que já está apresentando enquanto ato? Conforme Zélia salientou que “o corpo negro em sua historicidade é pouco levado em consideração pelos estudiosos” (2011, p.6), entendo, portanto, o vício das potencialidades como mais uma das construções do pensamento hegemônico para inferiorizar nossas novas produções, as produções dos descendentes de africanos da diáspora, já que cada vez mais estamos no processo de disputa de narrativas e constante escritura da história do nosso povo.

O corpo que se dispõe a existência do negro não se revela apenas pela afirmação identitária do mesmo, mas a auto-negação também demarca seu percurso histórico-performático. Para essa compreensão, Zélia se vale das perspectivas apontadas 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)

Essas críticas sobre a permanência do corpo negro no contexto social levam 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 traz da junção entre os estudos de Richard Schechner, 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 as 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 importante 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, e 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, 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, se tornam 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 recombinaados 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 constroem 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 ganhou relevância nacional, mas não conseguiu acabar com o racismo. Talvez porque, como bem definiu Angela Davis, ao batizar um de seus livros, a liberdade é uma luta constante e muitas vezes impossibilita o militante de dividir espaços com outras pautas – a falta de liberdade sufoca! 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, esses 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 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. 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 em colaboração à construção de uma legião de militantes negros amazonidas engajados em lutar pela dignidade que seus descendentes não puderam ter. Longe de ser uma intelectual a serviço de seus próprios interesses, Zélia devolve, ainda hoje, ao seu povo suas ações e contribuições acadêmicas.

## CONCLUSÃO

A trajetória de Zélia Amador de Deus, como um todo, está indissociável da política e da arte, estas são suas duas grandes tribunas até hoje. Em alguns momentos uma tribuna se fazia mais vigente que a outra e vice-versa, o que importava era que o resultado pudesse se afirmar plenamente. Há uma altivez teórica e comportamental nos atos que compõe os movimentos de luta dessa mulher, possibilitando tantas conquistas para o teatro, para os cursos de Artes da Universidade Federal do Pará e para o Movimento Negro brasileiro.

Em tudo que permeia a sua história nota-se, ainda, a figura de mulheres essenciais para a sua formação enquanto feminista negra na Amazônia, desde sua avó Francisca Amador de Deus, passando por Margaret Refkalefsky e Nilma Bentes, todas presentes até hoje em sua vida, fala e memória.

Ao construir um trabalho de resgate da trajetória artística de Zélia Amador de Deus nunca tive a intenção de mistificar a imagem dessa mulher, transformando-a em um ser mais evoluído que os outros. Pelo contrário, o trabalho busca todas as particularidades essencialmente humanas de sua biografia para mostrar que assim como ela todas e todos nós somos capazes de dedicar nossa vida a causas que não estão ganhas. Que possamos seguir seus passos e continuar o seu caminho por uma sociedade mais justa transformada pelo poder revolucionário da arte e da militância coletiva.

Viva Zélia Amador de Deus!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 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.  
\_\_\_\_\_. Prefácio. In: BENTES, Nilma. *Negritando*. Belém: 1993.



\_\_\_\_\_. 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\\_corpo\\_comomarcaidentitariaartigoversaofinal-zelia.pdf](https://fenomenologiadasolidariedade.files.wordpress.com/2013/11/1308245884_arquivo_corpo_comomarcaidentitariaartigoversaofinal-zelia.pdf). Acessado em: 04/07/2020.

\_\_\_\_\_. 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.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo: *Edições Loyola*, 2002.

BENTES, Nilma. *Negritando*. Belém: 1993.

\_\_\_\_\_. 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.

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.

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

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 Otavio 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.

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

*Recebido em: 01/06/2022*

*Aprovado em: 25/06/2022*