

Zélia Amador de Deus: uma mulher de teatro



Kauan Amora¹

Zélia Amador foi pioneira em diversas áreas durante a sua carreira como professora universitária, gestora, intelectual, militante do movimento negro e artista de teatro. Em 1980, ela foi cofundadora do Centro de Estudos e de Defesa do Negro no Pará (CEDENPA), durante o movimento de redemocratização e se tornou uma das vozes mais reconhecidas na luta antirracista do Brasil, tendo ajudado a ampliar o debate público sobre políticas afirmativas, dentro e fora da Universidade, voltadas à população negra.



Ela também participou da criação do Grupo de Estudos Afro-Amazônicos (GEAM), que ajudou a consolidar a discussão de pautas étnico-raciais na Universidade. Além disso, contribuiu para a consolidação do espaço das artes e da cultura no ambiente acadêmico quando participou ativamente da criação do Núcleo das Artes da UFPA, que deu origem ao atual Instituto de Ciências das Artes. Atuou ainda como diretora do Centro de Letras e Artes e, na década de 1990, foi vice-reitora da Universidade. Em 2020, se tornou a primeira mulher negra a receber o título de Professora Emérita da Universidade Federal do Pará.

Por ocasião de sua morte, no dia 8 de setembro de 2026, a imprensa noticiou seu falecimento e enumerou suas conquistas, que ajudaram a tornar a Universidade e a própria sociedade brasileira mais justas e diversificadas. No entanto, pouco espaço foi reservado a sua atuação pioneira e inconfundível na cena teatral contemporânea paraense.

Zélia Amador de Deus, bem como sua obra teatral, não apenas testemunhou a transformação do seu tempo, da sociedade brasileira e da linguagem teatral como também participou ativamente como uma personagem fundamental desta transformação. Sendo

¹ Professor substituto da Universidade Federal Rural da Amazônia. Ator, dramaturgo e encenador teatral. Autor das peças teatrais "Deus, meu Deus", "Pau a pau" e "Joana de Deus".

assim, para compreender a importância de uma artista de teatro da estatura de Zélia, precisamos primeiramente compreender como esta artista aparece no panorama histórico da cena teatral contemporânea paraense, ora dialogando com as práticas teatrais e dramatúrgicas do seu tempo ora subvertendo-as radicalmente. Desse modo, Zélia Amador de Deus se torna uma das figuras centrais na consolidação do que chamamos de encenador teatral no Pará.

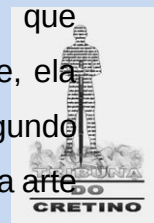
Em 2015, eu pleiteava uma vaga no Doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social da Amazônia (UFPA). Então, no dia 15 de agosto daquele ano entrevistei a professora e encenadora Wlad Lima², na sua casa, a fim de coletar informações sobre a criação e a atuação artística e política do grupo Cena Aberta, nas décadas de 1970 e 1980, com o objetivo de escrever o meu projeto de pesquisa.

Ao questioná-la sobre a primazia de questões ligadas ao corpo nas encenações teatrais desse período e, conseqüentemente, o aparecimento de espetáculos que discutiam, por meio do teatro, temas como desejo, repressão, gênero e sexualidade, ela me deu uma breve aula de história do teatro paraense da qual jamais esqueci. Segundo Wlad, a ruptura democrática provocada pelo golpe militar de 1964 alterou os ânimos da arte e da cultura e fez surgir, entre as décadas de 1950 e 1980, duas práticas teatrais e dramatúrgicas radicalmente diferentes umas das outras.

O ambiente cultural efervescente e estimulante iniciado no final da década de 1950 e que seguiria até a primeira metade da década de 1960 foi impulsionado por uma maior articulação entre artistas, intelectuais e estudantes de esquerda em movimentos políticos e culturais, como o Centro Popular de Cultura – CPC, criado em 1962, no Rio de Janeiro, ligado a União Nacional dos Estudantes. Além disso, houve nessa época a criação de importantes grupos de teatro que vieram a marcar a cena em âmbito nacional, como a companhia de Teatro de Arena, criada em 1953, e o grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona, criado em 1958, ambos em São Paulo. Além disso, o Festival de Teatro dos Estudantes do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno³, foi responsável pela circulação de inúmeros jovens artistas em diversos Estados brasileiros, apresentando seus espetáculos teatrais.

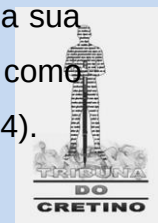
² Atriz, encenadora, professora titular aposentada [UFPA], escritora e desenhista. Criadora da Clínica do sensível, onde atua como analista realizando acompanhamentos psicopoéticos de artistas, pesquisadores e público em geral.

³ Diplomata brasileiro e grande incentivador das artes cênicas no Brasil. Fundou o TEB – Teatro do Estudante do Brasil, em 1938.



Impulsionado pela criação do Norte Teatro Escola do Pará, pelos festivais estudantis e pelo apoio institucional da Universidade, esse ambiente cultural prolongou-se pelos primeiros anos da década seguinte, favorecendo a formação de artistas, a circulação nacional dos espetáculos e o contato com as dramaturgias brasileira, europeia e estadunidense. Com o golpe militar que rompeu com a democracia, entretanto, esse período resplandecente deu lugar à perda progressiva de recursos, de direitos, de espaços, de incentivos e de liberdade de expressão artística.

Seguindo esta linha de raciocínio, analisarei as contribuições que a obra teatral e política de Zélia Amador de Deus capitaneou na década de 1970/80, a partir de uma contextualização histórica do teatro paraense que começa na década de 1950 com a criação do Norte Teatro Escola do Pará. Em seguida, discutirei sobre os tempos difíceis da ditadura militar, em especial sobre a censura federal, a aprovação da “lei da censura” – a Lei nº 5.536/68 – e a criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em 1972. Por fim, apresentarei o Cena Aberta, fundado por Zélia Amador de Deus, ao lado de Luís Otávio Barata, Margaret Refkalefsky e Walter Bandeira. Em seguida, exponho a sua visão e seu modo de ver e de fazer teatro, além de seus principais espetáculos, como **Quarto de empregada** (1976) e **Theastai Theatron** (1983) e **Trontea Staithea** (1984).



Para o teatro paraense, o ano de 1957 ficou marcado pela criação do grupo Norte Teatro Escola do Pará [NTEP], liderado pelo casal Benedito Nunes e Maria Sylvia Nunes. No ano seguinte, a encenação realizada pelo grupo a partir do poema dramático **Morte e Vida Severina**, de João Cabral de Melo Neto, foi tida como o ponto zero da modernização das artes cênicas no Pará (BEZERRA, 2013). A partir de então, os jovens intelectuais apaixonados pelo teatro circularam pelo Pará e pelo Brasil, com incentivo de Paschoal Carlos Magno, em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil.

Em 1958, ano seguinte à sua criação, o NTEP apresentou sua inovadora adaptação de **Morte e Vida Severina**, auto natalino de João Cabral de Melo Neto, no I Festival Nacional de Teatro de Estudantes do Brasil, em Recife. Pela excelência da montagem, segundo Bezerra (2016), o grupo ganhou o prêmio de Melhor Espetáculo de Autor Nacional. Em 1959, os artistas retornaram para a segunda edição do Festival, em São Paulo, com a adaptação da tragédia grega **Édipo-Rei**, de Sófocles. Dessa vez, ganharam os prêmios de Melhor Ator, para Carlos Miranda, intérprete de Édipo, e Melhor Direção, dado à Maria Sylvia Nunes. Em 1960, levaram para Brasília, na terceira edição do Festival, a adaptação

de **Pic-nic no front**, do dramaturgo espanhol Fernando Arrabal. Em 1962, na quarta e última participação no festival organizado por Paschoal Carlos Magno, o NTEP levou para o Rio Grande do Sul a primeira adaptação brasileira de uma obra do dramaturgo suíço Max Frisch, **Biederman e os incendiários**.

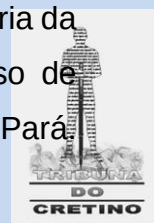
Bezerra (2016) destaca diversos aspectos importantes sobre a participação bem-sucedida do NTEP em quatro edições do Festival de Teatro de Estudantes do Brasil, a saber: a projeção da cena local no teatro brasileiro, que conferiu ao teatro paraense o prestígio e a visibilidade que levaram a criação de um curso livre de teatro ligado à Universidade Federal do Pará; a formação intelectual destes jovens criadores e sua intensa relação com a literatura, que influenciou seu gosto para a escolha dos textos; a relação íntima entre esta tradição teatral e a dramaturgia, que colocava no centro da criação cênica as palavras do poeta.

O grupo saiu premiado e ovacionado com sua visão sensível da história dramática sobre Severino, migrante nordestino que abandona o sertão árido em busca de melhores condições de vida. Com isso, os jovens retornaram a Belém e, em diálogo com a reitoria da Universidade, então representada por José da Silveira Neto, iniciaram o processo de criação do Serviço de Teatro Universitário (STU), ligado à Universidade Federal do Pará. Mais tarde, o serviço se tornaria a Escola de Teatro e Dança da UFPA, a ETDUFPA.

Por sua vez, o curso de teatro da Universidade, bem como o Norte Teatro Escola do Pará, se tornaram conhecidos por suas encenações sofisticadas que trouxeram ao Pará mais do cânone literário europeu e estadunidense. Apesar de ter iniciado sua história com um auto natalino escrito em versos e que retrata a difícil vida de um povo no sertão brasileiro, o grupo posteriormente se enveredou pelas histórias criadas por autores clássicos europeus e americanos, como Tennessee Williams, Fernando Arrabal, Max Frisch e até pelas tragédias gregas, traduzidas do francês pelo casal Maria Sylvia e Benedito Nunes.

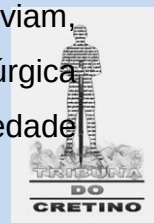
Segundo Bezerra, no livro **Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará** (2013), o Serviço de Teatro Universitário, com seu curso livre de Iniciação Teatral, encenou obras de Bertolt Brecht, Gil Vicente, Anton Tchekhov, Edward Albee etc. Assim, marcou-se um período de fortes estímulos culturais e de um profundo interesse pelo cânone literário europeu, em pleno coração da região amazônica.

Dessa forma, as práticas dramatúrgicas e teatrais do Norte Teatro Escola do Pará ofereceram contribuições fundamentais à modernização do teatro paraense, processo marcado por três características principais: a) constituiu-se inicialmente como um projeto



amador, conduzido por jovens sem formação teatral convencional, e adquiriu posteriormente um caráter institucional ao vincular-se à Universidade, com a criação do Serviço de Teatro Universitário; b) articulou referências locais e universais, partindo da encenação de um auto natalino regionalista, escrito em versos, e alcançando prestígio e projeção nacional com obras do cânone europeu; e c) formou um repertório vinculado às tradições clássica e moderna do teatro ocidental, no qual predominaram adaptações e traduções realizadas pelo próprio grupo, em detrimento da criação de dramaturgias autorais.

Em contraste com o período anterior, a segunda configuração deste capítulo das práticas dramatúrgicas paraenses é marcada por uma escassez cultural e econômica, dentro e fora da Universidade. Além das repressões do regime militar, o que se viu foi a falta de recursos, de verbas e de políticas públicas de fomento à cultura e de acessibilidade à região amazônica. Desse modo, os artistas se viram entrincheirados e imprimiram nas suas produções artísticas um pensamento crítico a respeito dos tempos em que viviam, seja de forma alegórica ou explícita. Assim, se consolidou uma prática dramatúrgica marcada pela rebeldia e pela denúncia da realidade social e política vivida pela sociedade brasileira daquela época.



Em novembro de 1968, algumas semanas antes da decretação do AI - 5⁴, foi aprovada aquela que ficou conhecida popularmente como a “lei da censura”. A Lei nº 5.536/68 regulamentou a censura prévia de obras teatrais e cinematográficas, além de criar o Conselho Superior de Censura, subordinado ao Ministério da Justiça, cuja competência incluía “rever, em grau de recurso, as discussões censórias proferidas pelo diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF)”.

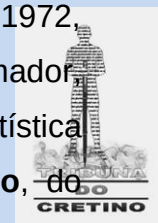
O artigo 1º da lei regulamentava que a censura seria classificatória, ou seja, o censor examinaria o espetáculo tendo em vista a idade do público-alvo, seu gênero e, por fim, a linguagem do texto. Em seguida, o artigo 2º previa que a censura deixaria de ser classificatória quando a peça fosse considerada capaz de atentar contra segurança nacional, ofender coletividades ou religiões, incentivar preconceitos de raça ou luta de classes e prejudicar a cordialidade das relações com outros povos. Por sua vez, o art. 11

⁴ O Ato Institucional nº 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968 durante o governo do general Artur da Costa e Silva, marcou o período de maior recrudescimento autoritário da ditadura militar brasileira. Entre outras medidas, permitiu o fechamento do Congresso Nacional, a suspensão de direitos políticos e garantias constitucionais, inclusive o habeas corpus em determinados crimes, e fortaleceu os mecanismos de repressão e censura. Permaneceu em vigor até 31 de dezembro de 1978.

regulamentava que, uma vez aprovadas, as peças teatrais não poderiam ser modificadas ou acrescidas, inclusive na representação, pois a violação do disposto acarretaria uma suspensão do espetáculo que poderia durar entre três e vinte dias.

Foi só em 1972, por meio do decreto n. 70.665, que foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão administrativo responsável por colocar em prática as normas jurídicas criadas pela “lei da censura”. Assim como a lei, a Divisão também continuou funcionando após o fim da ditadura militar. O próprio Arquivo Nacional registra documentação produzida pela DCDP até 1988, como processos de liberação de peças teatrais. Por fim, tanto a Lei nº 5.536/68 quando a DCDP foram extintas oficialmente em 5 de outubro de 1988, com a promulgação da nova Constituição Federal.

Neste contexto, em 1976, foi criado o grupo de teatro Cena Aberta, formado por Luís Otávio Barata, Walter Bandeira, Margaret Refkalefsky e Zélia Amador de Deus. O encenador Luís Otávio Barata lembra, em entrevista gravada em vídeo, de 1998, que o Cena Aberta foi sua segunda tentativa de formar um grupo de teatro. Antes disso, em 1972, ele havia tentado formar um grupo chamado GrupAção, também ao lado de Zélia Amador, Margareth Refkalesfsky e vários outros artistas. Ensaando na SAI – Sociedade Artística Internacional, sua primeira montagem seria a peça documental **O interrogatório**, do alemão Peter Weiss, sobre o Julgamento de Frankfurt que julgou ex-funcionários nazistas do campo de concentração de Auschwitz. Contudo, Barata atribui à tentativa de “criação coletiva” o fracasso do grupo.



Seria uma cooperativa. E, naquela época, tinha muito aquela coisa da direção coletiva, então o texto que nós escolhemos como sendo a primeira montagem do grupo ia ser o “Interrogatório”, do Peter Weiss, que é um texto difícil, é sacal, é um texto que são uma série de interrogatórios, que tematiza a questão nazista, aquele negócio todo da responsabilidade de guerra, e, na verdade, nós não conseguimos passar do primeiro mês de ensaio. Porque tudo era tão coletivo, tão, tão, tão, que se transformou em um grande problema, eu acho. Porque não tinha voz de controle. E tinha, também, o problema da grana: se estipulou que, toda semana, a gente teria que dar um dinheiro para uma caixinha comum que iria bancar a produção. E essas duas coisas emperraram o trabalho. O GrupAção não passou de ação nenhuma, não saiu da primeira ideia (BARATA, 1998).

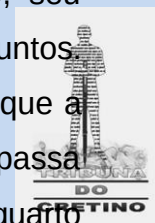
Alguns anos depois, em 1976, com menos pessoas e de forma mais organizada surgiu o Cena Aberta. O grupo criou um “caderno de teatro” que continha uma tradução inédita, realizada por Barata, de um texto de Roland Barthes e **O que é teatro épico?**, de Walter

Benjamin. Diversas pessoas colaboraram financeiramente com o grupo e todo dinheiro arrecadado foi destinado à sua primeira montagem.

A dramaturgia escolhida para inaugurar o repertório do grupo foi **Quarto de empregada**, de Roberto Freire. Apresentado no histórico Teatro da Paz, o espetáculo foi dirigido por Luís Otávio Barata e protagonizado por Margaret Refkalefsky, como Rosa, e Zélia Amador de Deus, como Suely. O espetáculo ainda contava com a colaboração de Walter Bandeira como orientador do trabalho de voz das atrizes.

O clássico drama de Roberto Freire foi escrito em 1958 para ser encenado pelos alunos da Escola de Arte Dramática [EAD] de São Paulo, mas a obra “foi proibida pela censura, que achou o texto imoral. Apesar disso, a obra foi encenada veladamente, no teatrinho da EAD, contando apenas com a presença de professores, alunos, crítica e classe teatral” (OLIVEIRA, 2012, p. 1).

A peça, que discute temas como conflitos de classes e expectativas de gênero, conta a história de Suely, jovem branca e apaixonada que está grávida de Argemiro, seu namorado, que diz ser militar de carreira e que promete vir buscá-la para viverem juntos. Rosa, mulher negra e mais velha, tenta abrir os olhos da jovem e fazê-la enxergar que a história não passa de uma mentira e que seu namorado não virá. A história se passa durante uma noite na residência onde elas trabalham e dormem, especificamente no quarto conhecido como o “quarto de empregada”, um cubículo que, segundo a rubrica (OLIVEIRA, 2012), possui uma cama beliche um armário velho e cheio de roupa.



A escolha do Teatro da Paz para a estreia de **O quarto de empregada** também produz um significativo deslocamento dramatúrgico. Com o intuito de reduzir o elevado custo de locação do Teatro da Paz, a encenação optou por colocar o público no palco junto aos atores. Assim, em vez de acessar o edifício pela entrada principal e deparar-se imediatamente com a monumentalidade da arquitetura neoclássica do teatro, o público entrava pela porta dos fundos. A encenação criava, deste modo, uma fina e elegante ironia: o público tinha acesso ao teatro por uma porta improvisada nos fundos, como se utilizasse uma espécie de “elevador de serviço”, símbolo arquitetônico do racismo estrutural e das desigualdades sociais no Brasil, destinado, em muitos edifícios, à circulação de empregadas domésticas e de prestadores de serviços.

Depois de pagar um valor apenas simbólico em uma bilheteria também improvisada, o público entrava no Teatro da Paz e se deparava com a maquinaria e carpintaria do teatro e não com sua beleza monumental, como era de costume. Assim, ele se dirigia ao lugar

onde iria assistir a encenação: o palco. A plateia tradicional e luxuosa do Teatro da Paz permanecia vazia e às escuras, enquanto o centro do campo visual do espectador era ocupado por um quarto de empregada improvisado e humilde.

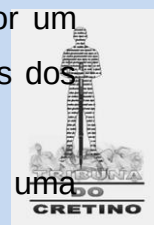
Essa ousada e inovadora experimentação da arquitetura e do espaço cênico instaurava uma tensão entre tradição e vanguarda: de um lado, a monumentalidade de um dos principais símbolos da cultura burguesa da Amazônia; de outro, a precariedade material que caracteriza o universo das classes populares. Ao deslocar o público para o palco e relegar a plateia histórica à escuridão, a encenação refletiu sobre a história do Brasil, marcada pela luta pela sobrevivência das classes mais populares assombradas pelo passado nostálgico das elites, representado pela beleza monumental do Teatro da Paz, um dos maiores monumentos arquitetônicos do Brasil.

Mesmo sabendo que o texto havia sido censurado, o grupo o escolheu como sua primeira montagem. Desde este momento, já dava sinais de sua arte política e engajada. Depois disso, o Teatro da Paz entrou em uma longa reforma, por tempo indeterminado, obrigando o grupo a ocupar o anfiteatro da Praça da República para protestar por um espaço teatral novo na cidade que atendesse as necessidades políticas e estéticas dos grupos em atividade.

A primeira montagem do *Cena Aberta* ocupando o anfiteatro da praça foi uma encenação de Zélia Amador de Deus da história infantil **Angélica**, de Lygia Bojunga, sobre uma pequena cegonha que se revolta com sua família e deixa seu país por se recusar a continuar repetindo a mentira de que os bebês são trazidos ao mundo por aves da sua espécie. Mesmo em uma narrativa infantojuvenil, Zélia demonstra, na escolha deste texto, que estava interessada em histórias rebeldes e insubordinadas para o seu teatro politicamente engajado.

Em **Torturas de um coração**, de 1977, Zélia Amador encenou a comédia popular amorosa e curta de Ariano Suassuna, escrita em 1951 e adaptada por Luís Otávio Barata. A comédia trata das artimanhas tramadas por Benedito, um rapaz pobre, negro e esperto, para conquistar Marieta. Esta, por sua vez, já é disputada por dois valentões da pequena cidade de Taperoá, o cabo Setenta e o bigodudo Vicentão.

Encenada ainda em 1977, **O novo Otelo**, marca mais uma incursão de Zélia na encenação teatral. Desta vez, a história, escrita em um ato, por Joaquim Manuel de Macedo, em 1863, gira em torno de Calisto, negociante de armarinho e ator amador. Prestes a interpretar o herói trágico de Shakespeare, o jovem começa a misturar realidade



com ficção quando suspeita que está sendo traído por sua amada e passa a experimentar um ciúme doentio e avassalador.

A lenda do vale da lua, texto de João das Neves montado em 1978, recria a tradição popular do Bumba meu boi, a partir de uma brincadeira familiar entre os irmãos Carlos e Lúcia. Nesta montagem, Zélia assumiu o papel de assistente de direção. Em **A vingança do carapanã atômico**, também de 1978, a história começa com a invasão estrangeira na Amazônia para derrubar a mata e construir uma estrada de ferro por onde passará o chamado “trem azul”. Então, os habitantes, seres mitológicos e protetores da floresta, como Macunaíma, Curupira e o próprio carapanã atômico se mobilizam para se defender e impedir a exploração estrangeira dos nossos recursos naturais e a devastação da floresta amazônica.

A escolha destes textos nos mostra que, mesmo quando encenava espetáculos infantis ou farsas aparentemente inofensivas, Zélia já experimentava um teatro engajado e crítico, que dava o protagonismo para personagens marginalizados e populares com narrativas rebeldes que contestavam autoridades, como **Angélica**, ou com fábulas cômicas que se concentravam sobre a mobilização popular frente aos avanços do capitalismo, da burguesia e do colonialismo, como em **A vingança do carapanã atômico**. Nesta trajetória, o espetáculo **Theastai Theatron** surge como uma radicalização das práticas teatrais presentes em seu percurso artístico desde a década de 1970.



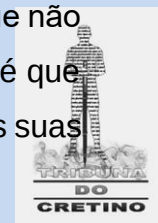
Segundo Zélia Amador de Deus (2017), o espetáculo **Theastai Theatron** foi realizado para provocar o *status quo* e questionar o poder estabelecido das instituições como o casamento, a Igreja e a imprensa. Além disso, a encenação pioneira de Zélia fez a própria linguagem do teatro rever suas fundações dramáticas, como a unidade aristotélica de ação.

As pessoas tinham uma porção de ideias que basicamente queriam questionar a linguagem formal do teatro e alguns esquemas estruturados. Sentiu-se a necessidade para tanto de romper com a própria estrutura do teatro de tempo e ação. Foi-se experimentando várias propostas, nem se sabia como arrumá-las, o que também era uma proposta: a não unidade de ação. De início, utilizamos a palavra, porém, esta, por si só, já é um símbolo forte, o que diluía muito a expressão. Quando se tirou a palavra, sentimos que o processo vinha com mais força. Do ponto de vista da estrutura, se quis criar quadros intercalados por cortes (DEUS, [s.d.], não paginado).

Ao renunciar uma dramaturgia linear e concatenada em favor de uma cena fragmentada, Zélia fez uma escolha com finalidade tanto estética quanto política: estética, porque se inscrevia na cena experimental de sua época que buscava repensar as origens

e a estrutura do teatro e, desse modo, abrir para novas possibilidades de ver e fazer teatro; política porque, segundo a própria Zélia (2017), foi uma estratégia para lidar com a censura que intervia em qualquer conteúdo considerado imoral ou subversivo. Desse modo, caso uma cena fosse censurada, a sua exclusão ou alteração não comprometeria a encenação, tampouco a compreensão do todo.

Por conter cenas de nudez utilizando histórias com temáticas bíblicas, o espetáculo foi proibido pelo Órgão da Censura Federal, representado pela doutora Myrtes Nabuco de Oliveira Pontes. Logo após a proibição, o grupo teve de apresentar o espetáculo com tapa-sexos; ainda assim, antes do início de cada apresentação, um representante do grupo, lia uma carta de repúdio ao episódio de censura. Nas apresentações seguintes, o grupo resolveu retirar os tapa-sexos, manter a leitura da carta de repúdio e pedir ao público que assinasse um abaixo-assinado se responsabilizando pelo que iria assistir. Contudo, diante da pressão exercida pela censura sobre a diretora do Teatro Experimental Waldemar Henrique, o grupo encontrou como saída temporária apresentar o espetáculo no formato de “ensaios abertos”, sem cobrar ingressos. No entanto, com o tumulto de pessoas que não paravam de entrar e sair do teatro para assistir ao espetáculo não demorou muito até que a diretora do teatro, Guilhermina Nasser, mandasse fechá-lo impedindo novamente as suas apresentações.



Houve uma grande mobilização por parte de artistas e da imprensa para tentar reverter a situação, mas não obtiveram sucesso. Quando participou, na íntegra, da **V Mostra de Teatro de Teatro Amador no Pará** o espetáculo não teve maiores problemas com a censura. Luís Otávio Barata ficou empolgado com o resultado e resolveu realizar uma nova temporada no ano seguinte, em 1984. Uma pequena alteração, porém, causou a proibição na íntegra da obra cênica: dessa vez, Jesus Cristo seria interpretado por uma mulher nua.

Considerado uma ofensa a religião cristã, o espetáculo ficou proibido de ir a público. Como saída, Luís Otávio Barata, um dos fundadores do grupo, reformulou em uma semana o espetáculo, dessa vez, tomando como tema central a censura onde uma das personagens principais era a própria censora Myrtes Nabuco. Como a censura não se opunha a vídeos, as cenas do espetáculo proibido eram exibidas em televisores espalhados pelo teatro como forma de denúncia enquanto o público cortava com tesouras os tapa-sexos do elenco. O título do espetáculo teve suas sílabas trocadas e passou a se chamar **Trontea Staithea** (1984): “a ideia de fazer **Trontea** foi a de se montar um anagrama de **Theastai** assimilando a questão da censura denunciando suas contundências” (DEUS, [s.d.], não paginado).

Por fim, podemos defender que, além de ter sido pioneira em diversas áreas, Zélia Amador de Deus também foi pioneira no teatro paraense. Uma de suas mais importantes contribuições foi a consolidação do encenador como um mediador político da arte, aquela figura importante que está entre o público e o censor com o difícil papel de defender a integridade da obra artística contra os desmandos do regime militar. Outra grande contribuição de Zélia Amador de Deus como encenadora foi a indissociabilidade entre forma e conteúdo, a qual mostra que o discurso político no teatro precisa articular-se a uma forma igualmente política, capaz de forçar a linguagem a se rever como obra de arte.

Se a encenação de **Morte e Vida Severina**, por Maria Sylvia Nunes, foi a responsável pela modernização do teatro paraense na década de 1950, a investigação radical das possibilidades estéticas e políticas do teatro, conduzida por Zélia Amador de Deus na década de 1980, abriu as portas do teatro contemporâneo e pós-dramático.

Fontes e Referências bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL. NS – Divisão de Censura de Diversões Públicas e TN – Serviço de Censura de Diversões Públicas. Memórias Reveladas, 2 out. 2024. 2026. Disponível em: Memórias reveladas - Divisão de Censura de Diversões Públicas. Acesso em: 30 ago. 2026.

BARATA, Luís Otávio. Luís Otávio Barata. Entrevista concedida a Karine Jansen e Edilson Goiano. Belém, 1998.

BEZERRA, Denis. Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990). 1. ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. Vanguardismos e modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968). 2016. 582 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BRASIL. Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Diário Oficial da União: Brasília, DF, 22 nov. 1968. Art. 1º e 2º. Disponível em: Câmara dos Deputados. Acesso em: 30 ago. 2026.

DEUS, Zélia Amador de. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 18/08/2017.

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 15/08/2015.

OLIVEIRA, Marina. 'Quarto de empregada', de Roberto Freire: o espaço como propulsor do conflito de classes. In: VII Congresso ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012, Porto Alegre. Memória Abrace Digital. Porto Alegre: ABRACE, 2012. v. 1. p. 1-5.

