



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

JÉSSICA THAÍS LIMA DOS SANTOS

**TRAJETÓRIA NA ARTE, PESQUISA E DOCÊNCIA: VIVÊNCIAS E PRÁTICAS DO
TEATRO NEGRO NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIFAP**

MACAPÁ - AP
2026

JÉSSICA THAÍS LIMA DOS SANTOS

**TRAJETÓRIA NA ARTE, PESQUISA E DOCÊNCIA: VIVÊNCIAS E PRÁTICAS DO
TEATRO NEGRO NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIFAP**

Trabalho de Conclusão de Curso em formato de Memorial Monográfico apresentado ao Colegiado do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Linha de Pesquisa: Processos de criação e expressão cênica.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Moreira Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

Santos, Jéssica Thaís Lima dos.

S237t Trajetória na arte, pesquisa e docência: vivências e práticas do teatro negro na Licenciatura em Teatro da UNIFAP. / Jéssica Thaís Lima dos Santos. - Macapá, 2026.

1 recurso eletrônico.

66 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal do Amapá,
Coordenação do Curso de Teatro, Macapá, 2026.

Orientadora: Adriana Moreira Silva.

Modo de acesso: World Wide Web.

Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Teatro negro. 2. Escrevivências. 3. Educação. I. Silva, Adriana Moreira, orientadora. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 792

JÉSSICA THAÍS LIMA DOS SANTOS

**TRAJETÓRIA NA ARTE, PESQUISA E DOCÊNCIA: VIVÊNCIAS E PRÁTICAS DO
TEATRO NEGRO NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIFAP**

DATA DE APROVAÇÃO

04 / 04 / 2026

Banca Examinadora:

Examinador: Prof. Dr. José Flávio Gonçalves da Fonseca

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Examinadora: Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Moreira Silva

Universidade Federal do Amapá/UNIFAP

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha família, em especial às três mulheres que são as raízes fundamentais de quem eu sou hoje: Maria da Conceição, minha mãe; Maria do Socorro, minha tia; e Maria da Paz, minha avó. À minha avó Maria da Paz, que me ensinou que “a vida só é dura para quem é mole”. Agradeço também ao meu avô, Manoel Ferreira Lima, que sempre foi meu maior incentivador e me ensinou que “devagar, a gente sempre chega”.

Agradeço aos meus orientadores, que estiveram comigo nessa jornada: Emerson de Paula, cuja amizade, parceria e confiança no meu trabalho me fizeram acreditar que eu podia voar mais alto e que não só me fez acreditar, como também abriu caminhos para que eu voasse; e a Adriana Silva, que sempre foi um exemplo de profissional em quem me inspiro para, um dia, ser uma professora tão comprometida quanto ela. Estendo esse agradecimento à banca avaliadora: José Flávio Gonçalves e Adélia Carvalho, que foram fundamentais na minha formação e agora fazem parte desse momento tão importante.

Agradeço ao professor Raphael Brito, que se tornou um grande amigo e me ensinou a compreender a pesquisa como algo que vai muito além do que está posto academicamente. Foi ele quem me apresentou Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Nego Bispo e tantas outras referências que excedem o currículo, me fazendo acreditar em uma educação decolonial.

Agradeço ao atual coordenador do Curso de Licenciatura em Teatro, Frederico Carvalho, que, nesses últimos meses da graduação, tem sido incansável ao ajudar e contribuir para a celeridade da minha formação.

Agradeço a todos os meus colegas da turma de 2019, na pessoa de Daniela Aires, que foram meu alicerce durante a graduação.

Agradeço a Nelma Silva, Terezinha Ribas e Iara Piris, que se debruçam sobre a pesquisa em Teatro Negro, abrindo caminhos para mim e para tantas outras pessoas que também irão trilhar essa trajetória.

Agradeço a Deus, aos orixás, aos guias, aos encantados e à ancestralidade que me acolheram e seguraram minha mão durante o processo de escrita deste trabalho.

E, por fim, agradeço a mim, que, ao me olhar no espelho, me aceitei como campo desta pesquisa.

Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje.

(Provérbio iorubá)

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso apresenta um memorial monográfico do meu percurso formativo no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá, tendo como eixo central minhas experiências com o Teatro Negro nas dimensões artista, pesquisadora e docente. A escrita se constitui como exercício de escrevivência, articulando vivências pessoais às dimensões coletivas, sociais e históricas que atravessam o corpo negro em contexto amazônico. A metodologia adotada é a Escrevivência, onde eu compartilho minhas vivências pessoais, atreladas a uma realidade coletiva, fundamentada, ainda, em revisão bibliográfica e na análise da trajetória formativa, articulando experiências práticas desenvolvidas no âmbito universitário e em ações extensionistas. A partir dessa trajetória, o estudo evidencia como o Teatro Negro se configura como linguagem artística, pedagógica e política, capaz de promover reflexões críticas sobre identidade, ancestralidade e relações étnico-raciais. Discute o papel da universidade na formação de artistas-pesquisadores-docentes comprometidos com uma educação decolonial, bem como a relevância da coletividade e das epistemologias afrorreferenciadas na construção e no fortalecimento do Teatro Negro no Amapá. Para a fundamentação teórica, foram selecionados autores que norteiam as temáticas centrais: Conceição Evaristo (2020); Abdias do Nascimento (2004; 2020); Evani Tavares Lima (2010); Antônio Bispo dos Santos (2015); Julianna Rosa de Souza (2020); Cristiane Sobral (1998); e autores locais como Nelma Silva (2020), Terezinha Ribas (2026) e Iara Piris (2025).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Negro; Escrevivência; Educação; Decolonialidade; Artista-pesquisadora-docente.

ABSTRACT

This undergraduate thesis presents a monographic memoir of my formative journey in the Theater Licentiate degree program at the Federal University of Amapá, centered on my experiences with Black Theater in the dimensions of artist, researcher, and teacher. The writing constitutes an exercise in "escrevivência" (life-writing), articulating personal experiences with the collective, social, and historical dimensions that traverse the Black body in an Amazonian context. The adopted methodology is *Escrevivência*, through which I share my personal experiences tied to a collective reality, further grounded in bibliographical review and analysis of my formative trajectory, articulating practical experiences developed within university settings and extension activities. From this trajectory, the study highlights how Black Theater configures itself as an artistic, pedagogical, and political language capable of promoting critical reflections on identity, ancestry, and ethnic-racial relations. It discusses the university's role in training artist-researcher-educators committed to decolonial education, as well as the relevance of collectivity and Afro-referenced epistemologies in the construction and strengthening of Black Theater in Amapá. The theoretical framework draws on authors who guide the central themes: Conceição Evaristo (2020); Abdias do Nascimento (2004; 2020); Evani Tavares Lima (2010); Antônio Bispo dos Santos (2015); Julianna Rosa de Souza (2020); Cristiane Sobral (1998); and local authors such as Nelma Silva (2020), Terezinha Ribas (2026), and Iara Piris (2025).

KEYWORDS: Black Theatre; *Escrevivência*; Education; Decoloniality; Artist-researcher-teacher.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotos da Autora	18
Figura 2 - Performance “Este corpo foi escrito para ser jogado no rio”.	29
Figura 3 - Performance “Este corpo foi escrito para ser jogado no rio”	29
Figura 4 - Performance: A trégua das deusas que moram em mim.....	33
Figura 5 - Performance: “A trégua das deusas que moram em mim”	34
Figura 6 - Registro do Estágio Supervisionado V	39
Figura 7 - Registro do Estágio Supervisionado V	39
Figura 8 - Registro da apresentação “Ser A Voz do Meu Filho”	41
Figura 9 - Foto após a apresentação de “Ser a Voz do Meu Filho”	41
Figura 10 - Registro do Estágio Supervisionado I.....	43
Figura 11 - Registro do Estágio Supervisionado I, realizado em 2024	44
Figura 12 - Boneca Abayomi	46
Figura 13 - Registro da Apresentação de Abayomi Tucuju no Festival Curta Teatro	47
Figura 14 - Registro da Apresentação de Abayomi Tucuju no Festival Curta Teatro	48
Figura 15 - Apresentação da Performance Poética “A Voz do Rio” na Folia Literária	51
Figura 16 - Publicação do Livro “Todas as coisas moram em mim” na Folia Literária	52
Figura 17 - Apresentação de Memória Curandeira, no ArteAfro, 2024.....	53
Figura 18 - Apresentação de Memória Curandeira, no ArteAfro 2024.....	54
Figura 19 - Oficina de Teatro Negro na Comunidade Quilombola do Maruanum	56

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 DA MINHA TRAJETÓRIA ANTES E DURANTE A UNIVERSIDADE ENTRE CAMINHOS E DESCAMINHOS	16
2.1 FILHA DE TRÊS MARIAS - A VOZ QUE O RACISMO TENTOU SILENCIAR	16
2.2 DIMENSÃO ARTISTA - PRIMEIRO CONTATO COM O CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO	22
2.3 DIMENSÃO PESQUISADORA - O ENCONTRO CONCEITUAL COM O TEATRO NEGRO	30
2.4 DIMENSÃO DOCENTE - A ENCRUZILHADA DAS TRÊS DIMENSÕES	35
3 REFLEXÕES DE UM CAMINHO QUE SE FAZ EM MIM	49
3.1 REFLEXOS DO PERCURSO PARA ALÉM DA UNIVERSIDADE	49
3.2 OLHAR PARA O FUTURO DO TEATRO NEGRO NA UNIVERSIDADE DO AMAPÁ	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERENCIAS	64

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho de conclusão de curso é um memorial monográfico do meu percurso como acadêmica no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), tendo como eixo central minhas vivências, práticas e pesquisas no campo do Teatro Negro. Esta escrita constitui-se como um exercício de escrevivência, no sentido cunhado por Conceição Evaristo (2020), onde a escrita parte das experiências pessoais para refletir sobre trajetórias coletivas, sociais e históricas.

[...] a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade (Evaristo, 2020, p. 38).

Enquanto mulher, negra, pobre e periférica, minha passagem pela universidade foi marcada por desafios, especialmente no que diz respeito ao papel que as pessoas negras ocupam na sociedade e na cena teatral e às possibilidades de romper com padrões de reprodução de violências por meio do teatro. Ingresso na graduação com essas questões atravessadas em minha garganta, acumuladas ao longo dos anos de trabalho artístico que já desenvolvia na cena teatral amapaense.

Carregava comigo um desejo que, de certa forma, se assemelha àquele que o professor, ator e ativista Abdias do Nascimento sentiu ao sair do Teatro Municipal de Lima, no Peru, após assistir ao espetáculo “O Imperador Jones”, em que o personagem principal era um homem branco pintado de negro. Abdias descreve: “ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse.” (Nascimento, 2004, p. 210). Após esse momento, Abdias retorna ao Brasil e cria o TEN - Teatro Experimental do Negro, no qual reuniu pessoas negras e periféricas em um grupo interdisciplinar que, inicialmente, começa pela alfabetização e desemboca no desenvolvimento de um teatro produzido por pessoas negras para pessoas negras, se tornando uma das maiores referências em teatro negro no Brasil:

Na rota dos propósitos revolucionários do Teatro Experimental do Negro vamos encontrar a introdução do herói negro com seu formidável potencial trágico e lírico nos palcos brasileiros e na literatura dramática do país. Transformou várias empregadas domésticas - típicas mulheres negras - em atrizes, e muitos trabalhadores

e negros modestos, alguns analfabetos, em atores dramáticos de alta qualidade. [...] A literatura dramática, assim como a estética do espetáculo, fundadas sobre valores e desde a ótica da cultura afro-brasileira, emergiram como necessidade e resultado lógico do exame, da reflexão, da crítica e da realização do TEN. Ele organizou e patrocinou cursos, conferências nacionais, concursos e congressos, ampliando dessa forma as oportunidades para o afro-brasileiro analisar, discutir e trocar informações e experiências (Nascimento, 2020, p. 99).

O Teatro Experimental do Negro nasce como uma inquietação sobre a falta de representatividade e da vontade de abalar as estruturas do mito da democracia racial. Para Abdias Nascimento

A democracia racial ainda é invocada para silenciar os negros, significando opressão individual e coletiva do afro-brasileiro, degradação e proscricão de sua herança cultural. Este slogan tenta escamotear a cruel exploração praticada contra os negros por todos os setores e classes da sociedade branca ou brancóide, quer se trate de ricos, de pobres ou de remediados (Nascimento, 2020, p.98)

Assim como Abdias agiu, eu precisava agir, não só por mim e não só por meio da minha prática artística. Eu precisava de outras possibilidades e de mais pessoas, de outros referenciais, de outras inspirações nas quais eu, como uma mulher negra pudesse me ver e a universidade poderia ser o espaço onde eu poderia encontrá-los. Essa tomada de consciência, de que a mudança poderia partir de mim, perpassa pela redescoberta dos meus desejos e sonhos, além do reencontro com as memórias ancestrais que calçam e sustentam meu percurso dentro da universidade.

Iniciei minha caminhada no curso sem uma compreensão teórica sobre o Teatro Negro, mas trazendo comigo uma bagagem de vivências e uma identidade racial que, inevitavelmente, atravessava minha prática artística. Ao longo da graduação, compreendi que a arte nasce em mim antes do conceito: meu corpo produz sentidos e o Teatro Negro fluía de mim para o mundo. Foi no encontro com a universidade que esse movimento retornou, agora atravessado por conceitos e referenciais acadêmicos, ampliando a percepção de que meu corpo, minhas memórias e minhas narrativas já produziam, ancestralmente, um Teatro Negro.

No entanto, a estrutura curricular do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), até bem pouco tempo, carecia de referências negras e afro-referenciadas. O Projeto Pedagógico do Curso (PPC) que estava vigente no meu ingresso na universidade foi elaborado em 2014, o mesmo não contava com referências que abarcassem a cultura afro-brasileira, relações étnico-raciais, tampouco o teatro negro. Foram dez anos separaram esse documento do novo PPC, que entrou em vigência em 2024 com a seguinte previsão:

O presente PPC introduz uma variedade de componentes curriculares inéditos e revisões nas ementas de componentes já existentes. Essas mudanças abrangem discussões atualizadas relacionadas ao estudo dos Temas Transversais no decorrer da formação acadêmica, especialmente nas Licenciaturas. Essa abordagem visa enriquecer a formação deste profissional, proporcionando uma visão abrangente diante das diversas áreas em que atuará (PPC Teatro - UNIFAP, 2024, p. 55).

O trecho refere-se a disciplina “Educação Étnico-Racial em Teatro”, implementada na grade curricular após as mudanças ocorridas no curso baseadas no novo PPC. Esta foi uma vitória considerável para o curso, mas que, infelizmente, só foi implementada após a minha conclusão das minhas disciplinas na universidade. Desse modo, a ausência de disciplinas específicas e de uma abordagem pedagógica decolonial¹ em meu percurso acadêmico fez com que a construção dos meus conhecimentos em Teatro Negro se desse, em grande parte, de forma autônoma. Foi através de professores comprometidos com a difusão de saberes afrorreferenciados, como Emerson de Paula, Adélia Carvalho, Raphael Brito e Adriana Silva que pude acessar conteúdos, debates e práticas que me ajudaram a consolidar meu trabalho e minha pesquisa.

Minha trajetória foi construída a partir do entrelaçamento de três dimensões: artista, pesquisadora e docente, que se confluem, se entrelaçam e se resgataram à medida que minha graduação foi se desenvolvendo, num movimento espiral, circular como propõe a cosmovisão de Antônio Bispo dos Santos, líder quilombola e mestre da UnB, popularmente conhecido com Nêgo Bispo: “O presente atua como interlocutor do passado e, consecutivamente, como locutor do futuro” (Santos, 2015, p. 19). Para Bispo, as comunidades afro-diaspóricas operam numa lógica de mundo diferente, onde não existe fim, mas sim, começo, meio e começo. É desta forma conduzo minha pesquisa e meus processos criativos.

Ingresso no curso de Licenciatura em Teatro em 2019 como artista, aliando minhas vivências anteriores às experiências proporcionadas pelas disciplinas práticas. No entanto, a prática, por si só, começou a se esgotar quando surgiram perguntas para as quais eu ainda não tinha respostas, evidenciando a necessidade de nomear e compreender aquilo que eu estava produzindo.

Esse movimento se intensificou na disciplina “Pesquisa em Artes Cênicas”, durante a

¹ Essa pedagogia se opera além dos sistemas educativos (escolas e universidades), ela convoca os conhecimentos subordinados pela colonialidade do poder e do saber, dialoga com as experiências críticas e políticas que se conectam com as ações transformadoras dos movimentos sociais, é enraizada nas lutas e práxis de povos colonizados e, é pensada com e a partir das condições dos colonizados pela modernidade ocidental. Assim, o pedagógico e o decolonial se constituem enquanto projeto político a serem construídos nas escolas, nas universidades, nos movimentos sociais, nas comunidades negras e indígenas, nas ruas etc. (Walsh, 2018, p. 05)

elaboração do meu pré-projeto do Trabalho de Conclusão de Curso, momento em que minha prática artística passou a se articular de forma mais consciente com a pesquisa. Foi nesse contexto que compreendi que estava produzindo Teatro Negro, entendido, segundo Evani Tavares Lima², como “o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras” (Lima, 2010, p. 17).

Nos anos finais da graduação, especialmente por meio dos Estágios Supervisionados, esse percurso se ampliou na dimensão da docência, permitindo-me não apenas desenvolver uma prática artística voltada ao Teatro Negro, mas também refletir criticamente sobre metodologias e estratégias pedagógicas passíveis de aplicação em sala de aula, com ênfase na educação básica.

No contexto do Amapá, onde cerca de 73,8% da população se autodeclara negra segundo o censo do IBGE (2022-2023) e cuja maior manifestação cultural é o Marabaixo, uma forma de expressão elaborada pelas comunidades negras do estado do Amapá, manifestada especialmente por meio da dança e das cantigas denominadas ladrão, espécie de poesia oral musicada a partir dos toques das caixas (IPHAN, 2018, p. 6), falar de Teatro Negro considerando a efervescência cultural e as vivências de uma população majoritariamente negra se torna essencial.

A cena teatral local tem dado passos significativos em relação à valorização de produções negras, com eventos e festivais que promovem essas discussões, entre eles, destaco o Encontro dos Tambores³, o Festival Afroestima⁴ e a Mostra Amapá AfroCênico⁵, que reuniram uma grande participação dos alunos do curso de teatro da UNIFAP, o que evidencia a necessidade de uma atuação conjunta da universidade como espaço de formação e fomento dessas iniciativas.

Assim, este trabalho propõe-se, portanto, a investigar como o Teatro Negro foi se

² Atualmente, é professora adjunta da Área de Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia. Pós-doutorado em Artes Cênicas junto ao PPGAC – UFBA, como bolsista Capes – PNPd. É doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – 2010 Tese: Um Olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. Disponível em: <http://www.ppgac.tea.ufba.br/pt/docente/evani-tavares-lima/> Acesso em: 03 fev. 2026.

³ O Encontro é realizado desde 1995, sendo uma tradição e Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado. Todos os anos as comunidades negras e indígenas se reúnem para a celebração da cultura, como uma forma de dar continuidade aos costumes ancestrais. Disponível em: <https://portalamazonia.com/cultura/encontro-tambores-curiosidades-amapa/>. Acesso em: 23 março 2026.

⁴ O festival tem como objetivo promover e valorizar a produção cultural negra na Pan-Amazônia, fortalecendo narrativas e ampliando a visibilidade de artistas afro-amazônicos. Atuamos em três eixos: música, cinema e política. Disponível em: <https://www.afroestimafestival.com/>. Acesso: 23 março 2026.

⁵ Mostra Amapá Afro Cênico, primeiro festival de teatro negro do Amapá. O evento faz parte da programação do “ArteAfro: Seminário de Epistemologias Afroreferenciadas nas Artes da Cena” Disponível em: <https://mapa.cultura.gov.br/evento/9273/#info>. Acesso: 23 março 2026.

entrelaçando à minha formação acadêmica e profissional, analisando as estratégias que utilizei para resistir e existir dentro de uma academia ainda marcada pelo racismo estrutural e pelo eurocentrismo e fora dela, no cenário artístico que muitas vezes me colocou em narrativas subalternizadas. Busco, ainda, refletir sobre como minhas práticas e pesquisas podem contribuir para o desenvolvimento do Teatro Negro no Amapá, a partir das óticas da arte, pesquisa e docência.

A metodologia adotada é metodologia é a Escrivivência, onde eu compartilho minhas experiências pessoais, atreladas a uma realidade coletiva, permitindo que minhas vivências se transformem em objeto de análise e contribuam para a construção de novos olhares e práticas dentro do Teatro Negro. Ao compartilhar minha trajetória, pretendo evidenciar caminhos, desafios e possibilidades para que outros corpos negros, como o meu, possam se reconhecer e se fortalecer através da arte.

A escrita deste trabalho se apresenta como um ato de resistência, um gesto político de afirmação identitária e um compromisso com a valorização das narrativas negras na cena teatral amapaense. Reconheço que esse processo não começa comigo, ele já vem sendo encaminhado por outras pessoas dentro da universidade, com meus colegas do curso de Licenciatura em Teatro que também se debruçam sobre pesquisas de temáticas decoloniais e afroreferenciadas, destaco aqui: Nelma Silva (2020), Terezinha Ribas (2026) e Iara Piris (2025), que já desenvolvem pesquisas sobre Teatro Negro.

No decorrer de minha escrita referencio, ainda, professores fundamentais para minha trajetória, como Raphael Brito, Emerson de Paula, Adélia Carvalho e Adriana Silva que contribuíram diretamente para a ampliação do meu olhar crítico e pedagógico. Em diálogo com essas experiências locais, também me inspiro em pesquisadores externos à universidade que atravessam e sustentam minha formação, como Evani Tavares Lima (2010), Abdias do Nascimento (2004), Conceição Evaristo (2020), Cristiane Sobral (1998) e Julianna Rosa de Souza (2020), entre outros, autores que seguem me acompanhando em minhas pesquisas e no fazer teatral e docente.

Peço licença, então, aos mais velhos e aos mais novos, aos que vieram antes e aos que virão depois, para, a partir deste ponto, iniciar a tessitura deste emaranhado de fios que me conduziram a me reconhecer, nos espelhos de Oxum e Iemanjá, como artista, pesquisadora e docente. “Pois é ao lançarmos nossos olhares para os espelhos que Oxum e Iemanjá nos oferecem que alcançamos os sentidos de nossas escritas” (Evaristo, 2020, p. 39).

2 DA MINHA TRAJETÓRIA ANTES E DURANTE A UNIVERSIDADE ENTRE CAMINHOS E DESCAMINHOS

2.1 FILHA DE TRÊS MARIAS - A VOZ QUE O RACISMO TENTOU SILENCIAR

Meu caminho se escreve a partir de memórias, deste modo, inicio minha escrita com uma lembrança de minha avó, que, desde que eu era muito menina, sempre que ouvia um choro ou uma reclamação dizia: “A vida só é dura pra quem é mole”. Esse saber guiou minha caminhada, entrecortada por caminhos dolorosos, difíceis, mas também de muita resistência, alegrias e joelhos ralados nos fins de semana, quando a família toda se reunia na casa da vó e o quintal virava parque de diversões para mim e meus primos.

No poema “Vozes-Mulheres” Conceição Evaristo (2017) registra: “A voz de minha avó ecoou obediência aos brancos-donos de tudo”. Aqui, afirmo: a voz de minha avó ecoou força, na esperança de que suas filhas fossem donas de tudo. E, na intenção de não deixar morrer em mim a voz de dona Maria da Paz Souza Lima, minha avó, ou, quem sabe, na esperança de que a vida fosse um pouco mais mole pra quem é duro, eu me forjei na base da dureza e da força. A ponto de ser arrimo de uma família inteira, a primeira a entrar numa universidade, a primeira a passar num concurso público, A PRIMEIRA. E digo a vocês: a vida não é mole pra quem é duro.

O discurso de minha avó sempre esteve presente em cada passo que dei. O que ela estava dizendo, no fim das contas, não era que a vida fica menos dura se formos fortes; ela estava dizendo que o mundo é difícil para pessoas negras, e que o seu desejo sempre foi que a vida dura não seja o único caminho possível para suas filhas. Dona Da Paz, com sua sabedoria ancestral, tem a ciência que ser uma mulher negra e pobre nos desumaniza aos olhos da sociedade, e o seu discurso, embora carregado de esperança, escancara a realidade do que é ser uma mulher negra, o que Bell Hooks⁶ expõe no livro *E eu não sou eu uma mulher?* (1981):

Quando as feministas num único fôlego reconhecerem que as mulheres negras eram vitimizadas e no mesmo fôlego enfatizaram a sua força, elas sugeriram que apesar de as mulheres negras serem oprimidas elas conseguiam contornar os impactos causados pela opressão sendo fortes – e isso não é simplesmente um acontecimento. Usualmente, quando as pessoas falam da “força” das mulheres negras elas referem-se à forma pela qual elas percebem como as mulheres negras lidam com a opressão. Elas ignoram a realidade de que ser forte perante a opressão não é o mesmo que superar a opressão, que a sobrevivência não é para ser confundida com a transformação. Frequentemente os observadores das experiências das mulheres negras confundem estas questões. A tendência em romancear a experiência das mulheres negras que

⁶ Uma das escritoras feministas e teóricas mais importantes de sua geração, ela era capaz de escrever ensaios com tom político, mas também bem pessoal. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/tag/bell-hooks/>. Acesso: 23 março 2026.

começou com o movimento feminista refletiu-se na cultura como um todo (Hooks, 1981, p. 8).

Bell Hooks (1981) atribui ao feminismo a difusão dessa visão de força que desumaniza mulheres negras: ao se considerar que mulheres negras têm força para resistir às opressões, supõe-se que elas não precisam ser consideradas nas pautas feministas, o que lhes nega acesso a políticas públicas, acolhimento, afeto e voz no campo da luta por direitos. No entanto, essa mesma realidade leva mulheres negras a travar lutas solitárias e a encontrar estratégias de sobrevivência através de suas próprias forças, como as mulheres de minha família, que, como um muro, sustentam a si mesmas e a seus núcleos familiares com muita luta e resistência, muitas vezes sem apoio.

Partindo do ponto que me pariu, preciso dizer que conheci essa força antes de conhecer qualquer conceito que será apresentado neste TCC e para contextualizar melhor minha história, preciso começar do começo: uma mulher cearense e um homem maranhense, duas trajetórias que se cruzaram no estado do Pará através do trabalho na roça e que, a partir desse encontro, constituíram uma família juntos, tiveram nove filhos, entre eles a minha mãe e a minha tia, que, ao lado da minha avó, formam uma tríade fundamental na construção do meu caráter e da minha identidade. Maria da Paz, mãe de Maria do Socorro e Maria da Conceição, três marias e como canta Milton Nascimento “Maria, Maria é o som, é a cor, é o suor, é a dose mais forte e lenta de uma gente que ri quando deve chorar e não vive, apenas aguenta”. Milton Nascimento e Fernando Branti compuseram, em 1978, o hino que versa sobre tantas mulheres negras que transformam a dor em alegria. Deixo registrado que a realidade romantizada nessa letra foi a estratégia de sobrevivência das mulheres da minha família durante uma vida inteira, mas compartilho um sonho com o rapper Emicida (2015) na música “Mãe”: “o Sonho é um tempo em que as minas não tenham que ser tão fortes”.

Antes mesmo de me entender como artista, eu já me reconhecia como mulher negra. Isso se deve, principalmente, a essas três mulheres que sempre pautaram a negritude nas conversas familiares. Minha avó, sendo uma mulher negra de pele clara, contava a história de como o pai dela não queria que ela se casasse com um homem negro retinto, que era o meu avô. Esse discurso se repetia nas histórias contadas pela minha mãe, que também enfrentou essa resistência vinda da própria família. Portanto, discutir raça e racismo nunca foi um tabu dentro da minha casa, ao contrário, sempre foi pauta das nossas conversas, das nossas reuniões, da nossa vida.

Crescer observando essas mulheres batalhadoras, lutadoras, guerreiras, maternais e determinadas me deu um sentido de pertencimento muito forte. Eu sou fruto dessas três raízes

principais. Ser uma menina negra, dentro de casa, era motivo de orgulho, por conta do exemplo que minha mãe, minha tia e minha avó representavam, para mim e para toda a minha família. Elas sempre foram pilares, exemplos, as que cuidam, as que reúnem. Isso reverberou profundamente na minha formação como mulher.

Mas diferente de casa, quando comecei a ter contato com outras instituições, como a igreja e a escola, fui apresentada oficialmente ao racismo. Nessas instituições, experimentei um lugar que tentava me impor a vergonha, o silenciamento e a subserviência. Comecei a reagir a esses espaços com agressividade, como uma forma de defesa. Foi nesse momento que a construção de um imaginário sobre mim mesma começou a ser moldado: eu era vista como fechada, tímida, envergonhada, agressiva. Esse olhar externo começou a me atravessar de forma muito dolorosa. Em *Memórias de Plantação*, Grada Kilomba⁷ conceitua essa visão sobre as pessoas negras da seguinte forma:

No mundo conceitual *branco*, o sujeito negro é identificado como o objeto “ruim”, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável - permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa (Kilomba, 2020, p. 37, grifos da autora).

Figura 1 - Fotos da Autora



Fonte: Arquivo Pessoal (2026)

Essa imagem construída pela sociedade sobre mim foi se petrificando ao longo dos anos, moldando o rosto da criança que fui em um semblante sério e emburrado, sempre em estado de

⁷ Grada Kilomba é uma escritora, teórica e artista interdisciplinar portuguesa, com origens em São Tomé e Príncipe e Angola. <https://www.geledes.org.br/tag/grada-kilomba/>. Disponível em: Acesso: 23 março 2026.

alerta. Isso forjou em mim uma máscara, não física como a de Anastácia⁸, mas simbólica e imposta a mim como estratégia de sobrevivência. Como afirma Kilomba (2020, p. 43) a máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer. Foi no teatro que eu tive a oportunidade de me enxergar por espelhos diferentes, que pude experimentar diferentes versões de mim mesma. O teatro exigia que eu falasse, que minha voz fosse ouvida, que meu corpo se expressasse, porque “a senhorinha na última fileira da plateia precisava me ver e me ouvir”. Isso provocou um despertar, uma reconexão com aquele lugar de orgulho de ser quem eu sou, um lugar que já era meu antes de eu sair de casa e dar de cara com o racismo.

Mas a experiência de pessoas negras é comumente atravessada por entraves, colocados no caminho estrategicamente pelo racismo, pois, como evidencia Emicida (2019) na música “Ismália”: “A felicidade do branco é plena, a felicidade do preto é quase”. Foi só quando o teatro deixou de ser estudo e *hobbie* e se tornou trabalho, ao acessar grupos e companhias de teatro, que comecei a perceber as desvantagens e as especificidades vividas por artistas negros dentro da cena teatral. Foi quando compreendi, na prática, como é difícil para uma pessoa negra acessar determinados lugares de visibilidade e protagonismo, pois as estruturas que sustentam a sociedade são racistas, como afirma Julianna Rosa⁹: “Afirmar que o racismo é estrutural é compreender que ele é normatizado na sociedade, ou seja, sem um combate efetivo com políticas antirracistas e de ações afirmativas, as práticas de desigualdade se mantêm e se reproduzem nas instituições” (Souza, 2020, p.70).

Dessa forma, o racismo institucional é a reprodução do racismo pelas instituições, não dá para dizer que esse foi meu primeiro contato com o racismo, mas ali, dentro do campo teatral, comecei a identificar uma tentativa voluntária de exclusão dos espaços de representatividade, que silencia vozes e retira pessoas negras de lugares decisivos. Nesse momento, eu vi o racismo se tornar um empecilho concreto para o meu avanço profissional e para a minha presença na cena.

Meu primeiro grupo de teatro foi o Grupo de Teatro de Arena, onde participei do espetáculo “Uma Cruz para Jesus”. Lá, comecei a observar com mais lucidez quem eram os protagonistas, quais estereótipos eram reproduzidos e quais personagens eram destinados a

⁸ Anastácia e a máscara na qual a princesa bantu era forçada a usar. A máscara do silenciamento, a “máscara de flandres”. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-estrutural-negritude-e-lugar-de-fala-qual-e-a-importancia-de-pensarmos-a-trajetoria-de-anastacia-no-ensino-de-historia/>. Acesso: 22 março 2026.

⁹ Mulher preta, bissexual, feminista, escritora, professora e doutora em teatro. Em 2019, defendeu a tese sobre teatro negro contemporâneo e dramaturgia de autoria negra no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), no Centro de Artes (CEART), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Disponível em: <https://www.baobabe.com.br/autor/julianna-rosa-de-souza/>. Acesso: 23 março 2026.

corpos como o meu.

Fiz testes, participei de outros grupos e o padrão se repetia. Mesmo sendo uma atriz extremamente dedicada, talentosa e que se destacava entre as demais, sempre era colocada em papéis secundários, em posições subalternizadas dentro da narrativa. Isso começou a me entristecer. Os *feedbacks* recebidos também eram desanimadores: meu trabalho nunca era considerado tão relevante ou eficaz quanto o dos colegas brancos ou dos corpos dentro do padrão estético exigido. Limitando os espaços que mulheres negras e gordas podem ocupar na cena, como Julianna Rosa de Souza conceitua:

O racismo aparece na área teatral, quando a categoria raça passa a ser critério de seleção, mesmo que de modo implícito, mas ainda estrutural, quando, por exemplo, em festivais de teatro não há um protagonismo de artistas negras e negros, não há uma seleção de espetáculos que criem um espaço de equidade e diversidade de grupos teatrais e narrativas teatrais em que seja possível ver e conhecer a produção de artistas negras e negros (Souza, 2020, p. 70).

Sempre tive consciência de que, por ser uma mulher negra e gorda, enfrentaria desafios que não são impostos a outros corpos. O estereótipo da mulher negra gorda associada ao cuidado, a babá, a ama de leite, a figura que serve e sustenta, acompanhou minha trajetória em cena, assim como acompanhou inúmeras atrizes com o mesmo tipo físico que o meu. Isso ocorre porque o racismo não se limita a restringir oportunidades profissionais; ele atua também minando nossa subjetividade:

Não é muito difícil imaginar como os brancos chegaram a criar a figura da mãe preta. Considerando o desejo de homens brancos pelo corpo de mulheres negras, é provável que mulheres brancas não estivessem satisfeitas com o fato de haver jovens negras trabalhando na casa delas, por medo de que pudesse ser formado um laço entre a jovem e o marido delas, portanto, criaram uma imagem da babá negra ideal. Para começar, ela era assexuada e, conseqüentemente, tinha que ser gorda (de preferência obesa); também precisava dar a impressão de não ser limpa, por isso usava um lenço sujo e engordurado na cabeça; [...] eles enxergavam nela a encarnação da mulher como uma cuidadora passiva, uma figura de mãe que dava tudo sem esperar nada em troca, que não somente reconhecia sua inferioridade em relação aos brancos, mas que os amava (Hooks, 2019, p. 128-129).

Por meio das representações reiteradas em novelas, filmes, espetáculos teatrais, brinquedos e livros, múltiplos espelhos são oferecidos às pessoas negras, quase sempre refletindo imagens estereotipadas. A repetição dessas imagens acaba introjetando e naturalizando determinados lugares sociais e simbólicos. Nesse sentido, o teatro do qual eu fazia parte, ao invés de tensionar tais estruturas, só contribuía para reproduzir e legitimar lógicas racistas.

Mas eu não queria parar de fazer até que alguém percebesse o meu potencial e me desse um papel diferente. Ao sair do ensino médio, eu sonhava em cursar Licenciatura em Teatro.

Desde 2012, ainda no ensino médio, já estudava e trabalhava com teatro. Foram quatro anos de dedicação intensa, acompanhada pela minha família, que via meu esforço, mas não enxergava retorno financeiro ou reconhecimento palpável. Por esse motivo, não tive apoio familiar na decisão de ingressar no curso de Teatro naquele momento e acabei optando por cursar Licenciatura em História.

Essa curva no caminho foi uma ruptura entre sonho e realidade. Como já registrado, a vida nunca foi mole; pelo contrário. Mas o sonho é um lugar de liberdade, é onde podemos acreditar em novos mundos e novas possibilidades. E quando os sonhos nos são negados pela dureza da vida, isso provoca uma confusão nos nossos horizontes, como uma vozinha que diz: *calma, nem tudo é possível*. Segurar as rédeas dos sonhos e ter que encarar a realidade é como tirar o doce da boca de uma criança. E essa criança era eu.

Reflico aqui sobre como esse lugar do sonho é negado às mulheres negras. É como se nossa liberdade fosse ceifada até no nosso imaginário, no nosso desejo. Lembro-me de Carolina Maria de Jesus¹⁰, em *Quarto de Despejo - Diário de uma favelada*, ao se referir aos sonhos que sua mãe tinha para ela, escreve: “Ela era muito boa. Queria que eu estudasse para professora. Foi as contingências da vida que lhe impossibilitou concretizar o seu sonho.” (Jesus, 1960, p. 43). Para pessoas negras, pobres e periféricas, as contingências afetam até o direito de sonhar. Carolina Maria de Jesus reivindica, em sua escrita, o direito de sonhar, como analisa Luciana Paiva Coronel (2014):

Carolina apresenta-se em suas anotações como uma pessoa cujas necessidades são muito diversificadas. Não há o que servir à mesa, nem sapatos para os meninos irem à escola, nem sabão para o banho, mas ela reivindica o direito de sonhar, de transportar-se para além de sua terrível circunstância concreta de vida. No mesmo sentido, relata que canta e dança com os filhos em busca da alegria possível (Coronel, 2014, p. 274).

Durante quatro semestres, segui no curso de História, mas tentando arduamente manter a minha prática artística viva. Continuei atuando, fazendo espetáculos e trabalhando com teatro. Em 2018, decidi que era hora de reivindicar, por meio do curso de Teatro, o meu direito de sonhar. Saí do curso de História, comecei a estudar novamente para o ENEM e tracei meu caminho de volta para o teatro.

¹⁰ Uma das mais importantes escritoras negras da literatura brasileira. Mulher negra, mãe solo e moradora de uma comunidade pobre, Carolina Maria de Jesus nunca deixou de retratar em seus livros problema sociais e de atribuir culpas a governantes do país já no início do século passado. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/carolina-maria-de-jesus-quem-foi-a-escritora-que-denunciou-a-fome-no-pais/>. Acesso: 23 março 2026.

2.2 DIMENSÃO ARTISTA - PRIMEIRO CONTATO COM O CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Em 2019, meus pés pisaram o chão da universidade com determinação. Eu já não era mais uma garota em processo de descoberta (pelo menos era o que eu acreditava), minha relação com o teatro havia atravessado altos e baixos, entre decepções, separações, dilatações e contrações. Ainda assim, eu tinha lucidez sobre o que queria e desejava viver cada experiência no Curso de Licenciatura em Teatro da forma mais plena possível. Gostaria de escrever que, ao ingressar na universidade, Abdias do Nascimento segurou minha mão e me conduziu por um caminho extenso de estudos sobre o Teatro Negro. No entanto, essa não foi a realidade que encontrei.

No momento do meu ingresso, o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) vigente era o de 2014, elaborado pelos professores Prof. Dr. Romualdo Rodrigues Palhano (Presidente), Prof. Dr. João Batista do Nascimento (Membro) e Prof.^a Ms. Sílvia Carla Marques Costa (Membro). À época, o único pesquisador com atuação direta no campo do teatro era o professor Romualdo Palhano. Conforme registrado no próprio documento, esse PPC correspondia à terceira tentativa de implantação do curso de Teatro na instituição e, por se tratar do primeiro curso de Teatro do estado do Amapá, apresentava-se como um texto orientador dessa experiência inicial, assumidamente aberto a reelaborações futuras, de acordo com as demandas que viessem a emergir ao longo do percurso formativo. Tal perspectiva é explicitada no próprio PPC de 2014, ao afirmar que:

Neste panorama, o que consta neste PPC são concepções, desejos e apostas estruturantes, porém flexíveis, que atendam a este 'novo' campo de reflexão para a formação de professores, efetivando outros direcionamentos para pensar e constituir as matrizes dos cursos de formação de professores em Teatro (PPC Teatro UNIFAP, 2014, p. 07)

Ao longo de aproximadamente dez anos, essa caminhada foi marcada por diálogos intensos, observações críticas e rupturas em relação ao que estava inicialmente posto no PPC. A necessidade de alterações deixou de ser apenas teórica ou conceitual e passou a se configurar como uma urgência prática e política. Durante o período em que estive como aluna, discussões protagonizadas por estudantes negros, afro-indígenas, quilombolas, pessoas com deficiência e pessoas LGBTQIAPN+, somadas às demandas de pesquisa dos próprios docentes, a partir de seus fazeres e vivências dentro da universidade, tensionaram de maneira decisiva a necessidade de reformulação curricular.

As referências teóricas, os componentes curriculares e a própria organização das disciplinas, nos moldes em que se apresentavam, já não contemplavam plenamente as demandas

dos estudantes, dos professores e da sociedade. Tornou-se evidente a necessidade de um currículo mais diverso, plural e comprometido com as múltiplas realidades que atravessam a formação docente em Teatro. Esse processo só foi possível por meio de estudos e pesquisas coletivas, tensionamentos no âmbito do colegiado, do engajamento de professores em projetos de pesquisa e extensão e de parcerias com o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB). Destaco o trabalho desenvolvido pelos professores: Emerson de Paula, Adélia Carvalho, Adriana Silva e Flávio Gonçalves, nesses movimentos que culminaram em mudanças significativas no PPC.

Dentre essas transformações, destaco aquelas que considero mais fundamentais para o desenvolvimento do curso: a criação de componentes curriculares como “Educação das Relações Étnico-Raciais para o Teatro” e “Arte-Educação e Acessibilidade”, que materializam um compromisso institucional do curso com a diversidade. Tal compromisso se evidencia no PPC atualizado, ao afirmar que:

O presente PPC introduz uma variedade de componentes curriculares inéditos e revisões nas ementas de componentes já existentes. Essas mudanças abrangem discussões atualizadas relacionadas ao estudo dos Temas Transversais no decorrer da formação acadêmica, especialmente nas Licenciaturas. Essa abordagem visa enriquecer a formação deste profissional, proporcionando uma visão abrangente diante das diversas áreas em que atuará (PPC Teatro UNIFAP, 2024, p. 55).

Para além das disciplinas mencionadas, a atualização das ementas do Projeto Pedagógico do Curso (PPC) evidencia a diversidade de vozes que contribuíram para sua construção. O documento incorpora referências plurais e metodologias que dialogam com a realidade local, valorizando os saberes culturais dos próprios alunos. Esse movimento de ampliação do protagonismo de autores amazônicos e amapaenses, bem como dos conhecimentos produzidos pelos discentes, é resultado de uma trajetória de aproximadamente dez anos do curso. Ao longo desse período, professores tiveram contato direto com as potencialidades das artes e da cultura amapaense, somado às constantes reivindicações dos estudantes por um currículo mais representativo, além da sensibilidade de parte do corpo docente em relação à realidade local. Nesse sentido, tornou-se fundamental o acesso e a valorização de referências negras, quilombolas e indígenas, que já vêm produzindo nos campos da arte, da pesquisa e da docência.

O processo de atualização do PPC foi marcado por intensos diálogos, negociações, acordos e desacordos, com seus altos e baixos. No entanto, os resultados evidenciam avanços significativos. A presença de disciplinas que valorizam saberes ancestrais e culturais negros e amazônicos demonstra que esse esforço coletivo valeu a pena. Ao analisar o atual PPC de

Teatro, observa-se, por exemplo, na ementa da disciplina “Teatro e Espacialidades”, a proposta de “experimentação teórico-prática em diversas linguagens, considerando tradições populares e suas matrizes culturais, como ritos e festividades” (PPC Teatro UNIFAP, 2024, p. 104). De modo semelhante, as disciplinas “Artes Cênicas no Amapá” e “Teatralidades Amazônicas” destacam “a teatralidade presente nas manifestações populares, com ênfase na cultura amapaense a partir de uma perspectiva historiográfica da região” (PPC Teatro UNIFAP, 2024, p. 102).

Além disso, a inclusão, nas referências, de autoras como Leda Maria Martins, Adélia Carvalho e Piedade Lino Videira reforça a diversidade de vozes presentes nessa construção, especialmente ao evidenciar a presença de mulheres e, em particular mulheres negras, na produção de conhecimento. Assim, após uma década entre um PPC e outro, é possível afirmar que houve avanços significativos na construção de um currículo que dialoga com os estudantes, com o território e com o tempo histórico em que estamos inseridos.

Posso afirmar que, com meu trabalho e meu engajamento prático e teórico sobre questões raciais, fiz parte do tensionamento para as alterações no PPC do curso de Teatro. Porém, não colhi os louros durante a graduação, pois meu percurso durou de 2019 até meados de 2025, quando concluí minhas últimas disciplinas, todas ainda vinculadas ao PPC antigo. Essa realidade me faz ser ainda mais grata por ter tido professores incríveis, comprometidos com uma abordagem pedagógica decolonial e afrorreferenciada, que deram o suporte necessário para que meu corpo e minha ancestralidade¹¹ pudessem escrever dramaturgias sobre mim e sobre os meus dentro do meu processo de graduação.

Tendo contextualizado o cenário curricular no qual ingressei na universidade, sigo agora para a minha redescoberta artística dentro do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá.

Ingressar no curso de Teatro, na turma 2019.1, foi, sem dúvidas, um dos momentos mais felizes da minha vida. Essa alegria foi potencializada pelas primeiras disciplinas, nas quais tive meu primeiro contato com o teatro sob uma perspectiva mais científica, técnica e

¹¹ Ora, quando assumo aqui essa ideia de ancestralidade, não a penso de forma romantizada, uma vez que essa expressão tem sido esvaziada ao ser apropriada de forma descontextualizada e sem dar o seu sentido ético, político e epistemológico. A ancestralidade aqui é pensada a partir da cosmovisão yorubá-nagô vivida pelo povo de terreiro e quilombola. A ancestralidade, como espaço de [r]existência preta, encara a encruzilhada como lócus e uma forma radical de romper com o colonialismo-racismo. A ancestralidade aqui se confluência com todos os corpos subjugados, subalternizados e desumanizados pelo colonialismo e pela colonialidade do poder, do ser e do saber. Ouso ainda dizer que ancestralidade é luta pela democracia e emancipação não somente do povo preto, mas de todos os corpos que são marginalizados, discriminados e desumanizados. É também o reconhecimento de quem veio antes e a capacidade que temos, de forma lúcida, de pensar novas possibilidades de vida e um novo projeto de nação (Correia, 2025, p. 111).

academicamente embasada.

No entanto, nesse primeiro momento, ainda não tive contato direto com a pesquisa e com a docência, mas sim com conceitos, referências e discussões sobre teatro que pulsavam na minha pele dentro da universidade. Diante disso, fiz aquilo que eu já sabia fazer: fui artista. Conheci, então, a delícia de ser uma aluna de teatro, em um espaço onde aquilo que eu precisava fazer também era aquilo que eu desejava fazer. Foi prazeroso perceber o ensino universitário como algo que despertava em mim ânsia por mais, vontade de criar e de aprofundar processos.

Essa experiência foi ainda mais significativa para mim, que vinha de quatro semestres no curso de História, realizando atividades que não me despertavam brilho nos olhos e que estavam distantes da minha prática cotidiana e me causavam tristeza por estar andando na direção contrária aos meus sonhos. Estar no curso de Teatro abriu muitos caminhos dentro de mim. Meus olhos, meus ouvidos e minha pele permaneciam atentos para receber todos os estímulos e transformar tudo arte. Novamente sentia-me como descreve Carolina Maria de Jesus “As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários” (Jesus, 1960, p. 52). Só que dessa vez era realidade.

Ainda que nenhum dos professores trouxesse o Teatro Negro como temática central naquele momento, eu estava ali: uma mulher negra, gorda, consciente de si, ocupando aquele espaço com orgulho. Estar naquele curso já era, para mim, um ato de resistência e de afirmação. E nesse panorama, algumas experiências foram fundamentais para despertar reflexões: no primeiro semestre, tivemos a disciplina “Literatura Dramática”, ministrada pela professora Juliana Lemos. Essa foi uma disciplina muito importante, pois me ajudou a entender a escrita para o teatro e, principalmente, a refletir sobre o que é ser uma mulher negra dentro desse espaço.

Uma das primeiras atividades foi a leitura do texto “Uma boneca no lixo”, da autora Cristiane Sobral. Durante a pesquisa sobre sua trajetória, descobri que Cristiane foi a primeira mulher negra a se formar no curso de Licenciatura em Teatro da faculdade onde estudou. Essa informação me levou a refletir sobre o quanto nós, pessoas negras, ainda estamos ocupando lugares de pioneirismo, sempre abrindo caminho para os que vem depois. Essa constatação me fez pensar em como, o fato de a abolição da escravatura não ser algo tão distante, ainda estamos rompendo barreiras estruturais e ocupando espaços que, historicamente, nos foram negados.

O texto de Cristiane Sobral, que trata do abandono de crianças negras e como o racismo se apresenta de diferentes formas antes mesmo que as crianças entendam suas próprias emoções como mostra o trecho a seguir:

De dentro do cesto, com um único movimento, pontuado pelo toque dos músicos aparece a menina Ióli, que sorri muito para a platéia, fazendo várias poses fotográficas, ao mesmo tempo em que coloca no pescoço uma placa onde lê-se "adota-se". Ióli senta no banco.

- Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender. As minhas mãozinhas, porque que as mãozinhas são brancas por dentro? Não consigo entender. Os meus pezinhos. Porque que os meus pezinhos são brancos por dentro? Não consigo entender. Porque que a vaca pretinha, dá leite branco? Não consigo entender. (Ao falar não consigo entender, lóli cruza os braços estendidos acima da cabeça. Ao falar das mãos, aponta para elas, da mesma forma que os pés, e permanece sentada durante todo este trecho).- Outro dia no parque, as crianças falaram para mim: (imita as crianças) - A gente não vai brincar com você porque você é preta, e suja. Responde: - Eu não sou suja tá, minha mãe me dá banho, minha mãe penteia o meu cabelinho, eu sou a única criança da minha escolinha, que não pegou piolho (congela na foto "criança feliz"). - Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender! - Também lá na minha escola, ia ter o desfile do sete de setembro, e eu me preparei toda para ser a primeira da fila, só que quando eu cheguei lá, a professora me disse que eu não podia ser a primeira da fila, disse que eu seria a última da fila, e eu falei: Professora, porque, eu sou uma ótima aluna, eu tenho ótimas notas, porque professora, porque? (chora como o bebê na lata de lixo). Ah, tem umas coisas, que eu não consigo entender...Também lá na minha escola ia Ter uma peça de teatro, e a professora me disse, ela me disse, que tinha um papel muito especial pra mim! Cheguei na minha casa, contei para a minha mãe, ela fez um vestido bem bonito, todo azul, com babadinhos, e fitinhas de renda...Só que quando eu cheguei na escola, a professora me disse, que eu ia fazer papel de bruxa, que eu podia até pegar na vassoura, mas pra sair voando (chora como o bebê no lixo). São essas coisas que eu não consigo entender (Sobral, 1998, p. 04).

Estudar esse texto me colocou frente a frente com as minhas memórias da infância e só reafirmou dentro de mim a importância de contar as narrativas negras a partir de nossos corpos e vivências. Ainda que o conceito de Teatro Negro não fosse mencionado, já estávamos, de fato, estudando, lendo, refletindo, encenando textos de autoria negra e com temáticas negras. Durante a elaboração da proposta de apresentação sobre esse texto, uma colega me disse que deveríamos montar uma cena de “A boneca no lixo” de forma improvisada porque eu era “maravilhosa”, “uma mulher negra incrível”, capaz de montar uma cena em pouco tempo. Aos olhos desta colega “o estereótipo da mulher ‘forte’ já não era mais visto como desumanizador, mas como nova marca da glória da mulher negra” (Hooks, 2019, p. 24).

Isso me fez voltar a minha avó, minha mãe e minha tia, todas as vezes que as vi sendo cobradas e sendo submetidas a esse lugar de força surreal, onde mulheres negras, são desumanizadas e colocadas em um lugar de “super-heroínas”, como se fôssemos obrigadas a sempre dar conta de tudo, a sempre arrasar e mais ainda, a arrasar em favor dos outros. Esse estereótipo da mulher negra forte, que aguenta, que resolve, que suporta tudo, foi algo que me atravessou muito nesse período.

Apesar de a apresentação ter acontecido, a reflexão sobre o lugar desumanizante que nos é imposto permaneceu. Essa situação é um exemplo de como o Teatro Negro promove fricções e embates que nos conduzem ao questionamento das estruturas dominantes, pois, naquele momento, eu me questioneei sobre o papel que a sociedade impõe às mulheres negras.

Vi-me sendo utilizada como objeto de trabalho da minha colega, a partir do que ela compreendia como negritude e do que desejava comunicar com a apresentação. Esse episódio evidencia um cuidado necessário ao tratar de narrativas negras, pois, dependendo da perspectiva crítica a partir da qual cada pessoa se coloca para lidar com essas questões, “o limite entre ser o que se é e ser a ideia que se tem sobre a coisa pode tornar-se difuso” (Lima, 2010, p. 184). Essa dimensão crítica só foi suscitada em mim pelo contato com a dramaturgia do Teatro Negro.

A proposta de leitura do texto de Cristiane Sobral, ainda que desvinculado de uma conceituação formal, em um contexto no qual o Projeto Pedagógico do Curso (PPC) não contemplava referências voltadas à negritude e à decolonialidade, reflete a importância de docentes comprometidos que faziam questão de tensionar essas ausências, introduzindo textos, discussões e propostas que nos aproximavam dessas temáticas. Foi nesse cenário que, o Teatro Negro, mesmo sem nomeá-lo conceitualmente, eu já fazia parte da minha experiência na prática, no contato com essas literaturas e vivências, reconhecendo-o como um modo de existir e criar em cena.

Nesse momento, existe uma confluência entre as dimensões artística e pesquisadora no meu percurso dentro da universidade, pois a problematização e minha reação ao ocorrido começaram a produzir uma reflexão crítica que relaciono aos saberes estético-corpóreos, conceituados por Nilma Lino Gomes: “Acreditamos que o olhar sobre a corporeidade negra poderá nos ajudar a encontrar outros elementos para a compreensão da identidade negra e de novas dimensões políticas e epistemológicas referentes à questão racial. É também um potencial de sabedoria, ensinamentos e aprendizados” (Gomes, 2017, p. 55). A partir desse ponto, começo a questionar as estruturas nas quais o corpo negro é colocado e, a partir do desconforto, início a mudança de rota no meu pensamento, pois minha vivência na universidade deixa de ser apenas uma vivência alheia às estruturas que circundam o corpo negro, sobre as quais eu carregava muitas experiências, e esse lugar passa a ser um lugar de luta e posicionamento político. Como afirma Gomes (2017, p. 55), “a reação e a resistência do corpo negro no contexto do racismo produzem saberes”.

No segundo semestre, já mais consciente do meu lugar de artista-pesquisadora, intensificamos os estudos sobre o corpo, a literatura dramática e a construção da cena. Foi nesse contexto que participei da disciplina “Expressão Corporal”, onde desenvolvi o trabalho intitulado “Esse corpo foi escrito para ser jogado no rio”.

Esse trabalho foi inspirado no artigo *Corpo Cênico e Estado Cênico* de Eleonora Fabião (2010), que discute a escrita do corpo na cena. Ela finaliza o artigo com a frase “E este texto foi escrito para ser jogado no mar.” (Fabião, 2010, p. 326). Ali, comecei a desenvolver uma

relação mais estreita com o Teatro Negro: mais segura da percepção do corpo negro como narrativa. Se no primeiro semestre eu havia compreendido a importância da escrita dramática das narrativas negras, naquele segundo momento meu corpo passou a ser reconhecido por mim como um campo de pesquisa e criação de dramaturgias.

Eu era (e sou) um corpo negro, carregado de histórias e memórias, não só minhas, mas de toda uma ancestralidade. O movimento do meu corpo, minha presença, minha imagem, tudo isso carrega significados que transcendem a cena teatral, como afirma Evani Tavares Lima (2010, p. 183) “Em sua concepção, existe uma expressividade no corpo negro, oriunda da memória do deslocamento e da Diáspora.”

Essa performance foi especialmente marcante por acontecer na frente da cidade de Macapá, nas margens do Rio Amazonas, local historicamente, construído e ocupado por comunidades negras do Amapá, que em 1944 sofreram o processo de deslocamento forçado de suas famílias, para bairros periféricos, para que a frente da cidade fosse ocupada por autoridades e a elite branca, conforme relata Tia Zefa¹²:

Nas lembranças de tia Zefa, um dos momentos impactantes vivenciados nesse momento inicial do Amapá federal foi a desapropriação das terras em que moravam, de familiares e demais membros das comunidades afrodescendentes de Santa Engrácia (Praça de Cima e Largo São José de Macapá) e o remanejamento pela administração pública para o Campus do Laguinho e para a Favela. Esse movimento ocorreu para que se abrisse espaço para os novos habitantes, a maioria brancos, que chegavam a todo momento; Macapá, ou pelo menos o centro da cidade, remodelava-se para recebê-los. Esse acontecimento, em que as comunidades negras foram obrigadas a se deslocar para áreas consideradas distantes do centro de Macapá, foi cantado através do “Marabaixo”¹³. Foi nesse momento que surgiu o refrão de ladrão mais popular e versado da cultura popular amapaense: “aonde tu vais rapaz? Por estes campos sozinho (bis). Vou fazer minha morada, lá nos campos do laguinho (bis)” (Silva, 2022, p. 302).

Ali, performando à margem do rio, compreendi que meu corpo não estava apenas “em cena”, ele estava tateando uma história coletiva, reescrevendo uma narrativa de resistência. Ocupar aquele espaço, foi um exercício de retomada, de um espaço que é meu e dos meus, retirado a força e, nesse momento, retomado pela arte.

¹² Josefa Lina da Silva, a Tia Zefa do Quinca, uma referência do marabaixo e da história do Amapá. A cantora e compositora dos “ladrões” do marabaixo deu uma contribuição inestimável e generosa para a cultura amapaense, deixando um legado para as novas gerações. Disponível em: <https://agenciaamapa.com.br/noticia/23902/nota-de-pesar-governo-do-amapa-decreta-luto-oficial-pela-partida-da-tia-zefa-icone-do-marabaixo>. Acesso: 23 março 2026.

Figura 2- Performance “Este corpo foi escrito para ser jogado no rio”.



Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

Figura 3 - Performance “Este corpo foi escrito para ser jogado no rio”



Fonte: Arquivo Pessoal (2019)

Hoje, ao revisitar as fotos e memórias daquela performance, entendo que meu percurso no Teatro Negro começa quando meu corpo ocupa e resiste em espaços que não foram pensados para corpos como o meu. Eu já estava produzindo essa linguagem como artista e pesquisadora dentro da universidade, desafiando um currículo ainda colonizado e distante das realidades amazônicas e negras. Mas, com a ajuda de professores sensíveis, especificamente nessa disciplina com o professor Raphael Brito, e do nosso próprio esforço como estudantes negros,

fomos encontrando brechas para que essas narrativas emergissem. E foi nesse momento que comecei a construir a minha forma. Entrei na universidade como um marco e logo comecei a me expressar como um corpo político, um corpo capaz de contar suas próprias narrativas.

Em seguida, chegou a pandemia. Um “rasgo” na narrativa contínua da vida coletiva. A pandemia interrompeu processos, trouxe incertezas e isolamentos. Para mim, que estava começando a entender o teatro que queria fazer, um teatro corporal, físico, foi um momento extremamente desafiador. Como produzir um teatro do corpo trancada em casa, sem contato físico com as pessoas? Foi aí que os saberes estético-corpóreos gritaram por outros saberes, que a pesquisa a partir do corpo que eu estava produzindo pediu novos lugares, não de fricção do corpo, mas de expansão desses saberes a partir da teoria.

Esse período foi doloroso, mas também de descobertas. Foi dentro da pandemia que tive meus primeiros contatos conceituais com o Teatro Negro, através de disciplinas online e de um movimento de pesquisa teórica muito autônomo. Comecei a questionar minhas próprias verdades e compreensões sobre o que era teatro e sobre o teatro que eu queria produzir e esses questionamentos me fizeram olhar por cima do muro e descobrir que as possibilidades são inesgotáveis.

2.3 DIMENSÃO PESQUISADORA - O ENCONTRO CONCEITUAL COM O TEATRO NEGRO

Foi nesse contexto pandêmico, de isolamento, que cursei a disciplina “Pesquisa em Artes Cênicas”, que era a disciplina de pré-projeto de TCC. Foi ali que tomei, definitivamente, a decisão de fazer um trabalho voltado para o Teatro Negro. E, assim, mesmo em meio ao isolamento, comecei a construir as bases do que viria a ser a minha pesquisa e, conseqüentemente, a minha trajetória como artista-pesquisadora-docente no Teatro Negro.

Ainda no terceiro semestre, decidi me arriscar: dei andamento às minhas pesquisas sobre Teatro Negro de forma completamente autônoma. Naquele momento, o professor da disciplina “Fundamentos da Pesquisa” não tinha familiaridade com a temática Teatro Negro de forma que pudesse me orientar diretamente, indicar caminhos ou referências. Era um processo solitário, mas movido por um senso coletivo de retorno à educação básica com essa ferramenta transformadora que o Teatro Negro poderia ser para o ensino/aprendizagem de crianças e jovens. Para além de pesquisar o conceito e a aplicabilidade dele, para delimitá-lo enquanto espaço e campo teórico, o que me motivou foi a sua relevância para a cena e para a sociedade,

especialmente para outros estudantes negros que, como eu, não tinham suas identidades representadas em espaços de protagonismo.

Meu pré-projeto de TCC foi voltado para Teatro Negro na Educação Básica. O projeto propunha ações na Escola Estadual Ruth Almeida Bezerra, localizada na zona norte de Macapá, onde eu estudei no meu ensino fundamental 2, com a intenção de levar o Teatro Negro para os alunos e analisar seu desdobramento dentro daquela comunidade na qual eu fui socializada em meio a tantos episódios de racismo institucional e recreativo. O objetivo, como diz Emicida (2013), é “nunca voltar pra nossa quebrada de mãos e mentes vazias”. Nesse projeto, eu me debrucei na investigação do Teatro Negro e da educação como estratégia de sobrevivência para os meus. O curioso é que, ao escrever esse pré-projeto, eu ainda não havia estado em uma sala de aula como docente. Foi uma construção teórica intensa, baseada em muitas leituras sobre Teatro Negro na Educação, pertencimento, cultura negra e a Pedagogia da Encruzilhada, especialmente a partir de autores como Luiz Rufino, Rosana Machado de Souza e Evani Tavares Lima.

Foi através da dissertação de mestrado de Rosana de Souza, intitulada “Teatro Negro e Educação: entre políticas e corporeidades”, que eu tive contato com os conceitos de Teatro Negro, que dentro da dissertação se referiam aos textos de Evani Tavares Lima. Entre os conceitos encontrados estavam: “Definimos como Teatro Negro aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político- ideológicas negras” (Lima, 2010, p. 1) e “aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra” (Lima, 2010, p. 43).

Foi a partir desses conceitos que meu olhar para a importância do Teatro Negro na educação se ampliou, pois pude perceber que, além de uma estratégia de sobrevivência, ele representa uma forma de educação antirracista, bem como de luta contra a intolerância religiosa. E isso através da arte, do corpo, da voz, de modo que tais vivências ficassem marcadas na memória corporal e afetiva desses alunos. Seria, assim, uma forma de efetivar minha missão educativa e política dentro da graduação, de acordo com o que Rosana de Souza destaca na sua dissertação:

Portanto, aprender sobre história e cultura africana e afro-brasileira é necessário para todos, pois uma compreensão mais abrangente permite uma formação e uma visão de mundo que reconhece na diversidade um bem a ser alcançado. Em relação ao ensino aprendizagem de Arte, e, mais especificamente de Teatro, o reconhecimento da diversidade seria alcançado, por exemplo, ao tornar o reconhecimento da produção

negra teatral mais visível (Souza, 2016, p. 34)

Esse pré-projeto foi fundamental para meu desenvolvimento acadêmico. Ele não apenas me deu subsídios para meus futuros estágios supervisionados, componentes obrigatórios do Curso de Licenciatura em Teatro, como também estruturou minha visão teórica sobre o Teatro Negro. Em paralelo à escrita do meu projeto, o cenário global estava em ebulição. O assassinato de George Floyd¹³ e a intensificação do movimento *Black Lives Matter* trouxeram à tona debates urgentes sobre racismo e representatividade. A produção de conteúdos sobre negritude e combate ao racismo cresceu exponencialmente, impactando diretamente minha pesquisa. Esses movimentos foram essenciais para dar forma e substância às minhas reflexões, ajudando-me a compreender a urgência de produzir nossas próprias narrativas.

Mesmo em meio ao isolamento, foi um período fértil para pesquisa, leitura, escuta e reflexão. Com a efervescência de conteúdos sobre racismo nas redes sociais, com tantas pessoas compartilhando suas opiniões, uma urgência gritava dentro de mim: o caminho para o antirracismo passa, efetivamente, pela educação. As crianças precisam saber que pessoas negras têm história, têm memória e são grandes; inclusive, elas próprias precisam saber disso.

Lembro que, naquela época, o professor da disciplina chegou a mencionar que “o projeto precisava ser algo simples, que não iríamos mudar o mundo com um pré-projeto”. Ainda assim, eu queria mudar alguma coisa. Unir Teatro Negro e educação, para mim, também era uma promessa de dias melhores e compreendo isso hoje quando Barbara Carine¹⁴ escreve: “Um educador ou educadora forma a juventude para o modelo de sociabilidade que ele/a almeja, por isso é preciso haver um sonho por trás de todo ato pedagógico” (Pinheiro, 2023, p. 22).

Aquele fogo no meu peito, que nasceu naquele projeto, me trouxe até este TCC e me conduziu por um caminho que, a partir de muitas vertentes, me levou para dentro da escola com um sonho de construir uma escola nova através do drama-processo no meu Estágio

¹³ [...] um caso de violência policial contra negros e que gerou um grande impacto em todo o mundo, tendo que na cidade de Minneapolis no estado de Minnesota dos Estados Unidos da América no dia 25 de maio de 2020 George Floyd um afro-americano de 46 anos foi assassinado pelo policial Derek Chauvin um policial franco americano de 44 anos durante uma abordagem policial (BBC NEWS BRASIL, 2020). Caso muito parecido com o de Eric Garner que foi assassinado em Nova York no ano de 2014 durante uma abordagem policial e que também gerou grande comoção onde tivemos o surgimento do movimento “Black Live Matter” (Vidas Negras Importam), sendo que as últimas palavras proferidas por Garner se tornaram um bordão da resistência e protestos contra a violência sofrida por negros, sendo elas “I can’t breathe” (“Eu não consigo respirar”) (Lima, 2017). (Soares, 2023, p. 02).

¹⁴ Bárbara Carine destaca-se como referência nacional em pedagogia antirracista e ciência inclusiva. Professora da UFBA e idealizadora da Escola Maria Felipa, pioneira no ensino afro-brasileiro, atua nas áreas de Química e Filosofia com doutorado em Ensino de Química. Seu livro premiado “Como ser um educador antirracista” transformou práticas educativas em escolas pelo Brasil. Voz ativa em debates nacionais sobre diversidade racial e educação, participa frequentemente de fóruns e palestras. Seu trabalho promove a conscientização sobre racismo estrutural, valorização da diversidade e fortalecimento da identidade negra no espaço escolar brasileiro. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/barbara-carine>. Acesso: 07 fev. 2026.

Supervisionado II, ou encontrando formas de adentrar o espaço educacional com o Teatro Negro e uma Educação Antirracista nos Estágios I e V, ou com a elaboração de um espetáculo de Teatro Negro infantil para circulação nas escolas. Posso dizer que a minha prática docente nasceu de um fogo no peito, aceso pela pesquisa e pela esperança de que a educação seja um lugar mais acolhedor para crianças e jovens negros.

No decorrer da pandemia, disciplinas como “Técnicas Teatrais” e “Imagem e Mídia” foram fundamentais para a consolidação da minha prática como pesquisadora, pois a partir de muitas leituras eu reconheci a importância da pesquisa teórica alinhada à pesquisa de saberes corpóreo-estéticos que a minha arte já vinha produzindo. Então, eu precisava ouvir outras vozes para dar embasamento e licença ao que eu estava produzindo, licença dos que vieram antes e abriram os caminhos do agora, proporcionando ao meu fazer artístico uma dimensão ampliada pela minha ancestralidade e memórias coletivas que se escreviam em mim.

O trabalho *A Trégua das Deusas que Moram em Mim*, produzido na disciplina “Técnicas Teatrais” com a professora Fany Magalhães, foi uma virada de chave. A série de fotografias inspirada em Orixás das religiões de matriz africana, como Iansã e Oxum, me colocou diante de um questionamento profundo: até onde eu, vinda de uma formação religiosa cristã, poderia falar e representar essas temáticas? O processo foi repleto de diálogos, leituras e reflexões para não ferir espaços de pertencimento. O resultado foi um trabalho que não representava diretamente as religiões, mas utilizava suas simbologias e signos para construir um universo de significados próprios.

Figura 4 - Performance: A trégua das deusas que moram em mim



Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Figura 5 - Performance: “A trégua das deusas que moram em mim”



Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Esse processo me ensinou a respeitar as encruzilhadas da negritude e a encontrar formas éticas de dialogar com as ancestralidades. Foi desafiador, mas extremamente importante para moldar minha visão enquanto artista e pesquisadora, pois nesse caminho eu encontrei uma linha artística que se conecta conceitualmente ao sagrado, à memória e à fé, que em suas inúmeras formas de representação carregam em seu âmago elementos artísticos, como afirma Tatiana Henrique Silva¹⁵:

Como “outro”, podemos compreender um indivíduo, uma etnia, ou mistérios culturais, como os deuses. Neste tocante, os mitos, assim como os ritos advindos destes, portanto, formatam em si características estéticas que sistematizam as relações de distanciamento e aproximação com as divindades, transformando o sagrado em música, dança e teatro – além dos objetos plásticos que manipulam a ordem sagrada. (Silva, 2013, p. 14)

A autora também me apresentou, em sua dissertação de mestrado, inúmeros espetáculos de Teatro Negro que utilizavam elementos das religiões de matrizes africanas, desde o espetáculo “Sortilégio”, de Abdias Nascimento, até o espetáculo “Bença”, do Bando de Teatro Olodum. Esses exemplos evidenciam que as religiões são, em suma, parte fundante da cultura, da filosofia e da visão de mundo afro-brasileiras e, por isso, estão presentes nas performances negras e no Teatro Negro. Como a própria autora escreve ao se referir ao espetáculo “Bença”:

¹⁵ Atriz (ETET Martins Penna). Doutora em Artes (UERJ). Mestra em Memória Social (UniRio). Licenciada em Letras (UNESA). Disponível: <http://lattes.cnpq.br/3524682945646039>. Acessado em: 07 fev. 2026.

“Não há performatização dos ritos, no sentido de mostrar fazendo, mas há a presentificação do espírito do Candomblé, do respeito entre os tempos etários, do tempo de estar e de ir, do tempo de abençoar e ser abençoado” (Silva, 2013, p. 70).

Esse semestre foi muito importante para a dimensão pesquisadora e como pessoa, entender pesquisa como um ato de reflexão coletiva, entender que não estamos sozinhos, que não somos início nem fim de nada é fundamental para essa reconexão com a minha ancestralidade, pois, como venho afirmando dentro dessa pesquisa a partir da cosmovisão proposta por Nêgo Bispo, somos começo, meio e começo. Eu aprendo enquanto ensino, eu construo artisticamente enquanto me construo como artista, tudo é circular e, logo, no próximo parágrafo, voltaremos ao começo.

Encerrando esse semestre tão importante, mais uma ruptura: precisei pausar minha trajetória acadêmica por dois anos devido às dificuldades financeiras agravadas pela pandemia. Precisei trabalhar para sustentar minha família. Essa interrupção foi dolorosa, pois ingressar no curso de Teatro era um sonho. O afastamento me adoeceu física e emocionalmente. Os planos eram terminar o curso de Teatro, trabalhar com arte e educação, mas “o custo dos gêneros alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos” (Jesus, 1960, p. 6) e eu fui trabalhar na área administrativa em uma imobiliária, tendo que abrir mão de algo que já estava aqui nas minhas mãos. Mas, a essa altura da minha trajetória, eu já estava perita em recomeços e, quando retornei, em 2023, eu aceitei que não importava aonde eu fosse: existe uma ancestralidade que me guia sempre de volta para o caminho de casa, e o teatro é a minha casa.

2.4 DIMENSÃO DOCENTE - A ENCRUZILHADA DAS TRÊS DIMENSÕES

O retorno foi marcado por uma atitude fundamental: fazer, pesquisar e ensinar Teatro Negro. Compreendia a importância de levar essa prática para as escolas, especialmente em um estado como o Amapá, de maioria negra, cujas manifestações culturais são essencialmente negras. A necessidade de valorizar essas narrativas na educação básica se tornou um compromisso para mim. Eu só não sabia como fazer isso.

Ao retornar, participei da disciplina “Prática de Montagem 1”, onde me deparei com uma proposta estereotipada de abordar questões raciais. A montagem reproduzia violências simbólicas e reforçava estigmas que reduziram a população negra ao sofrimento da escravidão e racismo. Essa experiência foi profundamente frustrante, pois, ainda que eu me posicionasse a favor de alterações no texto e nas marcações, minhas proposições não eram consideradas e eu me vi, mais uma vez, posta em um lugar de silenciamento que não me era estranho, mas que

naquele ponto eu sabia e sentia que eu não podia me conformar, pois contrariava tudo aquilo que eu queria construir com o Teatro Negro e como indivíduo na sociedade.

No decorrer do processo de montagem, outros colegas começaram a ver as problemáticas da construção cênica, o que causou uma comoção e gerou debates importantes dentro e fora da sala de aula, culminando em uma ação formativa: um curso de Letramento Racial para alunos e professores, conduzido pelos professores Emerson de Paula e Adélia Carvalho. Essa iniciativa foi essencial para refletirmos sobre como desconstruir narrativas racistas dentro da cena e como valorizar a negritude a partir da arte.

Paralelo a isso, no mesmo semestre, eu cursei a minha primeira disciplina de estágio da graduação, a disciplina “Estágio Supervisionado II”, que atende alunos do ensino fundamental 1, com idade entre 6 a 11 anos. Esse contato com a docência foi onde, de alguma forma, eu encontrei espaço para responder a falta de escuta na disciplina de montagem, investigando novas possibilidades de realizar o processo de ensino/aprendizagem.

Meu Estágio Supervisionado II foi realizado na Escola Estadual José Leovis Teixeira, onde iniciei minha trajetória escolar, o que tornou essa experiência atravessada por um forte sentido de retorno e compromisso com a minha comunidade. Voltar a esse espaço, agora como professora em formação, foi também uma forma de devolver e construir junto com as crianças outras possibilidades de viver a escola.

O projeto desenvolvido teve como base o drama como método de ensino¹⁶, propondo que os alunos partissem de suas próprias memórias, das histórias de suas famílias e da observação do espaço escolar para criar uma narrativa coletiva. A partir disso, construímos um percurso em que eles se tornavam navegadores responsáveis por criar uma nova escola em uma província distante, onde não havia acesso à educação.

Durante o processo, os alunos trouxeram materiais de casa, relatos familiares e referências que ajudaram a fortalecer esse imaginário, ao mesmo tempo em que caminhamos pela escola para observar os espaços mais significativos para eles. A partir dessas vivências, construímos juntos uma nova escola, pensada a partir do olhar e das prioridades das próprias crianças, uma escola feita por elas.

Hoje, ao revisitar esse estágio, percebo que esse processo também foi um reencontro com aquilo que eu gostaria de ter vivido nesse espaço, que muitas vezes foi opressor para mim,

¹⁶ Drama como método de ensino, o foco na presença e simultaneidade do processo-produto e da forma-conteúdo apontam para uma perspectiva pedagógica que não está centrada em ensinar “como” fazer teatro a partir de técnicas, estratégias e conteúdos específicos. Estes decorrem e se diferenciam de acordo com o contexto e as circunstâncias em que são propostos. O conhecimento que se espera é que a imersão do aluno no contexto e na situação proposta o leve a perceber a complexidade da arte e das relações humanas (Cabral, 2007, p. 03).

marcado por experiências de racismo que permaneceram em silêncio. De certa forma, esse trabalho foi uma maneira de dizer a essas crianças que suas vozes importam, seja na escola ou na universidade, que elas têm autonomia e que podem participar da construção da escola e do futuro da educação.

Assim como esse estágio, este TCC também representa um movimento importante na minha trajetória, pois me permite colocar em palavras aquilo que, por muito tempo, eu não consegui dizer, dentre tantos, esse é o principal motivo de utilizar a escrevivência, cunhada por Conceição Evaristo (2020), como metodologia, pois ao colocar o pensamento e a vivência desse conjunto de vozes na cena literária e intelectual, a autora inscreve um pertencimento, uma propriedade intelectual e interseccional, negra, feminina e oriunda das classes populares. (Felisberto, 2020, p.173).

E esse processo de retomada da voz, passa fundamentalmente por disciplinas como “Estágio Supervisionado I e V” foram espaços onde pude aprofundar ainda mais minha prática com a docência em Teatro Negro, propondo jogos, leituras e compartilhamento de conhecimentos afrorreferenciados, eu pude alinhar minha prática artística e de pesquisa, agora aplicada à docência. O meu percurso nos estágios, bem como o restante da minha trajetória acadêmica, não seguiu uma ordem linear, fiz o Estágio Supervisionado V no ensino informal de adultos, antes do Estágio Supervisionado I com crianças de 0 a 5 anos, no entanto, sinto que essa readequação foi fundamental para que eu chegasse nos outros estágios bem mais consciente das possibilidades de ensino em Teatro Negro.

No “Estágio Supervisionado V” participei como estagiária de uma oficina de Teatro Negro promovida pelo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros - NEAB/UNIFAP em parceria com o curso de Teatro, encabeçado pelo Professor Emerson de Paula, principal elo e articulador entre o NEAB e o Curso de Teatro. O mesmo construiu esse e outros espaços de diálogo entre os estudos em Teatro Negro e estudos Afrobrasileiros. Essa oficina foi essencial para o meu percurso na docência do Teatro Negro, pois dentro dela eu pude não apenas observar, mas também conduzir atividades, aplicar práticas e dialogar com os alunos, metodologias de ensino afrorreferenciadas.

O professor Emerson de Paula foi uma figura central nesse processo, trazendo conceitos como os símbolos Adinkras¹⁷ e a potência simbólica do corpo negro em cena, que além de ser

¹⁷ Adinkra é o nome de um conjunto de símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental que povoa a região que hoje abrange parte de Gana e da Costa do Marfim. Os símbolos são estampados em tecido, esculpidos em peças de ferro usadas para pesar o ouro, talhados em bancos reais e em peças de madeira que anunciam a soberania dos reinos. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>. Acesso: 22/ março 2026.

a base da oficina, também é a pesquisa de mestrado do professor e que ele estava compartilhando num espaço formativo coletivo, possibilitando a mim e aos alunos matriculados vivenciarmos, de forma prática, os atravessamentos entre arte, educação, identidade e negritude.

O estágio ocorreu entre janeiro e março de 2024 e foi voltado a pessoas negras maiores de 18 anos, pertencentes tanto à comunidade acadêmica quanto à comunidade externa. O processo foi dividido em momentos de observação e regência, na observação, a metodologia de construção dos Adinkras com o próprio corpo me chamava atenção, pela abordagem metodológica que consistia em trazer a história dos Adinkras, apresentação do conceito e depois a ressignificação do conceito no corpo e no movimento, que se explica no livro *O corpo como texto: Clara Nunes e a Performance da Fé*:

É a movimentação de Clara, a partir da performatividade da fé afro-brasileira, que se eterniza no país, mostrando-nos que ela se veste com a sua palavra, tendo nos seus trajes a movimentação de um conjunto de símbolos que demonstra seu processo Sankofa: a sabedoria de aprender com o passado para construir o presente e o futuro. Assim, os trajes de Clara dialogam com a simbologia africana Adinkra (Silva, 2021, p. 168).

Para o professor Emerson, a simbologia Adinkra excede o campo da simbologia ideográfica, pois a “corporeidade é seu discurso, uma vez que tudo é projeção do seu corpo, já que os gestos são palavras. Não se fala só com a língua. Quando eu falo eu projeto meu corpo. Tudo que sai do meu corpo é palavra” (Silva, 2021, p.168) deste modo os alunos da oficina criaram símbolos Adinkras do seu próprio nome com o corpo e depois criaram coletivamente símbolos para algumas palavras que o professor colocava para os grupos, entre elas estavam: racismo, negritude, comunidade etc.

Figura 6 - Registro do Estágio Supervisionado V



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Figura 7 - Registro do Estágio Supervisionado V



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Na regência pude desenvolver práticas pedagógicas, essa vivência permitiu refletir sobre caminhos metodológicos possíveis para o ensino/aprendizagem do Teatro Negro, articulando saberes construídos ao longo da graduação, especialmente aqueles relacionados às disciplinas “Prática Pedagógica” e “Interpretação Teatral”, com ênfase no uso do corpo como território de memória, escrita e resistência.

As atividades desenvolvidas durante a regência dialogam com metodologias observadas

no primeiro momento com o professor Emerson, articulando-as ao Biodrama¹⁸ e a escrevivência, aproximando o fazer teatral do resgate de memórias pessoais e coletivas. A partir de exercícios corporais, musicais e imagéticos, os participantes foram convidados a biografar mulheres negras significativas em suas trajetórias, explorando gestos, movimentos, objetos simbólicos e imagens corporais como formas de escrita cênica. Esse processo revelou o potencial do Teatro Negro como prática pedagógica e identitária, capaz de fortalecer vínculos, promover reconhecimento ancestral e estimular a construção de narrativas próprias.

A experiência nos estágios ampliou minha compreensão sobre o Teatro Negro enquanto campo educativo que ultrapassa os limites da educação formal, evidenciando a diversidade de corpos, histórias e vivências negras presentes no Amapá. Além disso, possibilitou que eu, enquanto mulher negra e pesquisadora da área, encontrasse nesse espaço um lugar de pertencimento, aquilombamento e troca, reafirmando o Teatro Negro como uma potente estratégia de formação docente, cura coletiva e valorização da memória ancestral.

Esse sentimento da importância desse aquilombamento se dá também através de outra experiência, nesse mesmo semestre, que atravessa as dimensões artista, pesquisadora e docente aqui trabalhadas. Ao passo que eu passava pelo processo do Estágio V, em outra turma do curso acontecia a disciplina “Direção Teatral”, conduzida pelo professor Zeca Nosé, na qual a discente Erika Lima era uma das alunas matriculadas.

Nessa disciplina, cada aluno precisa dirigir uma cena teatral e Erika escolheu encenar o texto “Ser a voz do meu filho”, uma dramaturgia minha, escrita durante a pandemia, da qual publiquei fragmentos no Instagram naquele período. Erika, que era aluna da Oficina de Teatro Negro que eu ministrava como estagiária, me pediu ajuda com o seu processo, eu lhe apresentei esse texto, que também dialogava com o que ela queria dizer: sobre a violência contra jovens negros e sobre a dor que as mães pretas carregam ao perderem seus filhos.

O texto, que foi encenado por Teka Ribas, Ruan Felipe e Breno Magno, todos alunos do curso de Teatro da UNIFAP, me levou à reflexão sobre a importância de criarmos espaços onde somos livres para questionar, reivindicar e falar sobre as vivências da população negra, sem que haja alguém dizendo que é exagero ou chamando de “mimimi”. Esses espaços nos tornam potentes e fortes para fazer o que queremos. Na oficina, Erika encontrou no Teatro Negro um espaço seguro para fazer uma denúncia que atravessava seu peito, e, juntas, conseguimos

¹⁸ Biodrama prioriza a encenação de biografias de pessoas vivas como forma de trazer para o teatro a ficcionalização mínima da vida ou Umbral Mínimo de Ficção. Analisaremos a teatralidade na vida cotidiana a partir das encenações do homem comum (Giordano, 2013, p. 01).

articular o texto da melhor forma possível à proposta que ela estava construindo. Nesse sentido, abrir esse espaço de escuta e cuidado entre os nossos também é essencial para o fortalecimento desse aquilombamento.

Nesse momento, enquanto eu realizava minha prática docente no Estágio V, minha arte era estudada, pesquisada e investigada artisticamente por um grupo de estudantes negros no curso de teatro e isso é tudo. É um símbolo de completude, de que tudo é cíclico, e, como diz Nego Bispo, quilombo é confluência.

Na noite da apresentação de “Ser a voz do meu filho”, após muitos aplausos, eu chorei. Chorei como quem lava a alma, como quem retorna para casa, como quem percebe que encontrou o seu lugar. Ninguém na plateia sabia que o texto era meu, mas ele estava lá, estava vivo e eu vivia a partir dele.

Percebi ali: Teatro Negro é a minha forma de existir no mundo.

Figura 8- Registro da apresentação “Ser A Voz do Meu Filho”



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Figura 9 - Foto após a apresentação de “Ser a Voz do Meu Filho”



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

No semestre posterior, fiz meu último estágio, o “Estágio Supervisionado I”. Parece confuso que o último seja o primeiro, mas, como diz o antigo ditado iorubá: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”. Exu, que é dono das encruzilhadas, o orixá do caos e da comunicação (Silva, 2021, p. 24), já sabia o caminho que eu iria pisar antes mesmo de eu colocar o pé. E, se o caminho se deu dessa forma, foi necessário passar pelos outros estágios para entender que as feridas de hoje foram abertas antes.

Ao encontrar tantos jovens e crianças mais velhas com medo de questionar, sem se orgulhar da própria identidade e sem nunca terem tido espaço para falar da sua negritude, percebo que passaram por uma educação infantil que lhes negou esse lugar de fala e reflexão. No meu Estágio I, mesmo com o pouco tempo, pude criar esse espaço para essas crianças, na esperança de que o futuro seja mais bonito para elas.

O estágio foi realizado no Centro de Ensino Infantil O Pequeno Príncipe, acompanhei uma turma do segundo período da Educação Infantil, composta por crianças de cinco a seis anos. A partir dessa experiência, desenvolvi uma intervenção pedagógica que levou para dentro da escola uma proposta afrorreferenciada, com o objetivo de apresentar e valorizar a cultura negra amapaense desde a primeira infância, por meio da difusão do marabaixo e da história das populações negras do Amapá.

A intervenção foi estruturada a partir da contação de histórias sobre o marabaixo, contextualizadas em espaços simbólicos de Macapá, como o bairro do Laguinho. Em seguida, apresentei elementos materiais da cultura do marabaixo, como vestimentas e a caixa de marabaixo, permitindo que as crianças tocassem, sentissem as texturas e compreendessem a função desses objetos dentro da manifestação cultural. Essa abordagem buscou estimular a aprendizagem por meio da sensorialidade, do contato físico e da curiosidade, respeitando as especificidades da infância.

Como parte central da proposta, desenvolvi junto à professora da disciplina “Estágio I”, Adriana Silva, depois de algumas conversas e orientações, o “Jogo Campos do Laguinho”, inspirado em um ladrão de marabaixo. A metodologia do jogo consistiu em organizar as crianças em roda, dançando os passos do marabaixo, enquanto a professora cantava o trecho do ladrão¹⁹: “Aonde tu vai rapaz, por esses caminhos sozinho, aonde tu vai rapaz, por esses caminhos sozinho, vou fazer minha morada lá nos Campos do Laguinho”. No centro da roda,

¹⁹ São canções tradicionais que recebem a nomenclatura de “ladrão”. Na verdade, trata-se de versos compostos de ritmo e musicalidade e recebem tal nome pelo fato de surgirem muitas vezes do improvisado na roda de Marabaixo, em seguida serem “roubados” por cantadores, repetido em coro pelos participantes da dança, até que outro “ladrão” seja criado e roubado sucessivamente. (Coelho, 2015, p. 67)

foi demarcado no chão, com fitas, o desenho de um lago. Toda vez que a música chegava ao trecho “Campos do Laguinho”, as crianças precisavam se deslocar rapidamente para dentro do espaço demarcado, garantindo que todas coubessem juntas no lago.

O jogo promoveu a interação corporal, a escuta atenta da música, o trabalho coletivo e a noção de pertencimento, além de fortalecer o vínculo das crianças com a cultura local. A atividade gerou grande envolvimento e entusiasmo, evidenciando como o brincar pode ser um importante mediador no processo de aprendizagem e no compartilhamento dos saberes, para além de uma aula expositiva, que, como observado na sala de aula durante os estágios, as crianças se perdem na explicação e se encontram no brincar entre elas. O jogo se mostrou uma ferramenta didática que contempla a criança nessa faixa etária, pois, como afirma a professora da disciplina em seu artigo *Os caminhos do caos na prática cênica na educação*: “ela apenas é o que é: um modo de explorar e experimentar o mundo por meio de cores, formas, imagens e movimentos, focado mais no processo e menos nos resultados, por isso mais dialógico com o brincar e com a própria cena contemporânea” (Silva; Concílio, 2024, p. 192).

A experiência demonstrou que a inserção de práticas afroreferenciadas na Educação Infantil possibilita que as crianças tenham contato, desde cedo, com a história e a cultura das populações negras do Amapá, contribuindo para o fortalecimento da identidade, da autoestima e do reconhecimento do território em que vivem. Essa vivência reforçou minha compreensão de que a arte e a cultura, quando integradas ao espaço escolar, tornam-se ferramentas potentes para uma educação sensível, crítica e conectada às realidades locais.

Figura 10- Registro do Estágio Supervisionado I



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Figura 11- Registro do Estágio Supervisionado I, realizado em 2024



Fonte: Arquivo pessoal (2024)

Vivenciei o entrelaçamento entre prática artística, docência e pesquisa da forma mais intensa possível, nessa experiência com o ensino infantil, entendendo que, assim como o tempo e a minha escrita, essas dimensões se alimentam e contribuem umas com as outras de forma cíclica e não linear. Não há uma dimensão mais importante que a outra; à medida que uma se desenvolve, as demais também crescem, potencializando-se mutuamente, desembocando na

encruzilhada artística-docente-investigativa que estou/sou, tenho, no ponto de cruzamento, o movimento de retorno a algo que me constitui e que simultaneamente me amplia, num movimento espiral de conhecimento que me reconecta, mas que também me amplifica, uma vez que nestas travessias é o ponto de cruzo que estabelece um processo de ensino-aprendizagem (Silva, 2022, p. 38)

Vivenciando em meu corpo a experiência dessa encruzilhada relatada pelo professor Emerson de Paula Silva no seu processo como artista-pesquisador-docente alinhada às observações e vivências com teatralidade das crianças no estágio, que como aponta a professora Adriana Silva “é cíclica, não tem começo, meio e fim. É movente e dialógica com a própria criança. Compõe o todo, mas está presente nos movimentos, deslocamentos, imagens criadas por cada criança.” (Silva; Concílio, 2024, p. 183) eu chego ao meu processo de montagem na disciplina “Direção Teatral”, onde busquei reunir arte, pesquisa e docência num espetáculo de Teatro Negro infantil: o “Abayomi Tucuju”.

Considero este o trabalho mais significativo em Teatro Negro que eu produzi dentro da

universidade, pois ele articula a minha vivência na universidade nas três dimensões artista-pesquisadora-docente, já que é um espetáculo infantil concebido como uma estratégia de valorização das narrativas negras voltada para crianças de todas as idades, trazendo em sua dramaturgia a articulação entre a história negra e a história do Amapá, de forma lúdica e educativa.

A escolha das bonecas Abayomi como protagonistas e narradoras desse espetáculo se deu pela angústia com a falta de representatividade negra desde a infância. Cresci em meio a Barbies e Polly Pockets falsificadas ou originais sem braço ou riscadas que a mamãe trazia da casa das suas patroas. Isso se potencializava na TV com os desenhos das vidas mágicas e perfeitas das bonecas loiras. Não havia nem pretensão de referências de bonecas negras como protagonista. Na intenção de inverter essa lógica na minha montagem da direção, fui pesquisar sobre as bonecas Abayomi, que eu conheci em feirinhas de artesanato, e a história que eu encontrei nessa pesquisa é de que as bonecas Abayomi foram criadas nos navios tumbeiros²⁰: “conta-se que durante a viagem da África para o Brasil as mães, tentando acalmar as crianças, contavam histórias de seus antepassados enquanto faziam pequenas bonecas a partir de pedaços de tecidos de suas saias” (Borsetto; Aragão, 2020, p. 2). Porém, essa narrativa colonial e hegemônica, de que um elemento tão potente da cultura africana teria se desenvolvido graças à colonização, muito me incomodava. Daí surge o gatilho que deu origem à dramaturgia: “O colonizador apaga a memória de um povo e depois conta do jeito dele, que nem fizeram com as bonecas Abayomi, dizendo que foram criadas dentro dos navios negreiros, sendo que elas já existiam há muito tempo lá na África” (trecho da dramaturgia “Abayomi Tucuju”, Jéssica Thaís, 2024).

Pesquisas atuais contam sobre a origem das Bonecas Abayomi, pelas mãos da artesã Lena Martins na década de 80, no ano do centenário da Abolição da Escravatura, na busca por referências negras e reciclagem de tecidos nas suas ações desenvolvidas como coordenadora de animação cultural no Centro integrado de Educação Pública - CIEP - Luís Carlos Prestes no Rio de Janeiro (Gomes *et al.*, 2017, p. 252), essa versão da criação das bonecas, vem sendo difundida academicamente, e é importante, pois versa sobre a inventividade de mulheres negras, diante das adversidades e falta de referências:

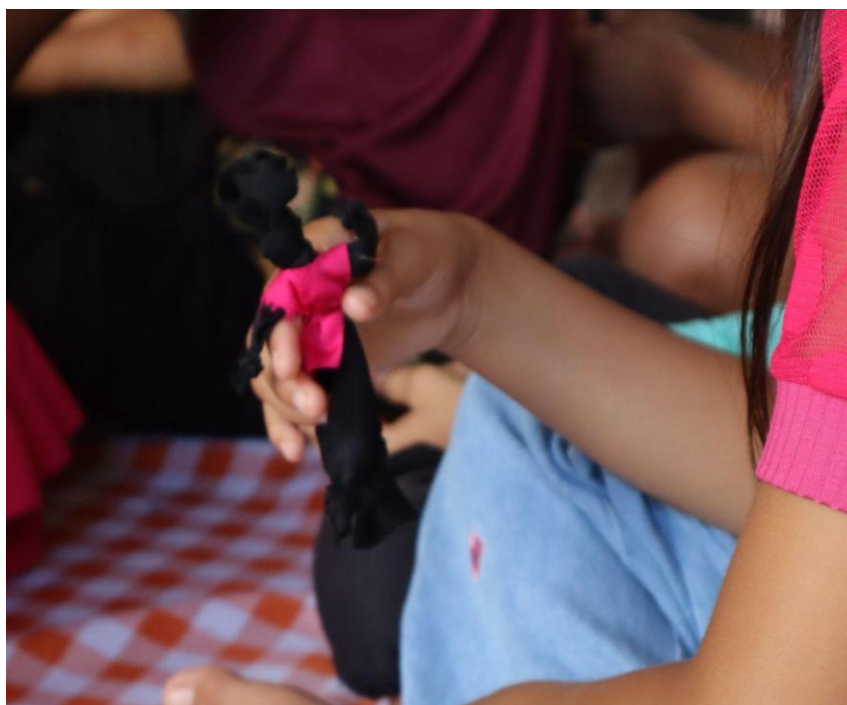
A multiplicação de diferentes versões sobre as Abayomi não deve, afinal, espantar: elas foram criadas há três décadas, mas sempre foram capazes de gerar a produção de

²⁰ No momento da escrita desse trabalho, optei por utilizar a expressão “navio tumbeiro” no lugar de “navio negreiro”, entendendo, agora, que o termo “negreiro” é associado à naturalização do comércio de pessoas escravizadas, enquanto “tumbeiro” (derivado de “tumba”) evidencia a morte, a violência e a desumanização impostas durante a travessia forçada dos povos africanos.

memórias, uma mitopoética de origens, que produz sempre muito mais de um mito de origem, mas que ainda remete a um tempo distante, marcado pela violência da escravidão e da diáspora africana. Assim, de certa maneira, fortalecem os princípios que levaram à criação da boneca negra, feita sem cola ou costura (Gomes *et al.*, 2017, p. 259)

Dessa forma, se as Abayomi podem criar uma mitopoética de origens na violência da escravidão, podem também criar uma mitopoética de origens no pertencimento e valorização da cultura e dos povos africanos antes da escravização, como propõe o Espetáculo Abayomi Tucuju. “Vale inferir à Abayomi um caráter de objeto sagrado, que além de funcionar como expressão simbólica identitária, “organiza (na medida em que são categorias materializadas) a percepção que temos de nós mesmos” (Gonçalves, 2007, p. 27 *apud* Gomes *et al.*, 2017, p. 259). Deste modo, as Abayomi Tucujus²¹, as bonecas de nó do Amapá, versam sobre uma existência muito anterior à violência do colonizador.

Figura 12 - Boneca Abayomi



Fonte: Arquivo pessoal (2026)

O espetáculo conta a história de três bonecas Abayomi que ganham vida, cada uma representando um município do Amapá e aborda temáticas como apagamento de memórias e resistência cultural. O espetáculo foi aprovado no Festival Curta Teatro²², no edital da 53ª Expo

²¹ Tucuju que é um termo popular para referenciar as pessoas que são naturais do Amapá.

²² Festival de Teatro mais longo do estado do Amapá, realizado pela Cia Ói Nóiz Aqui e com produção da CPC – Central de Produção Colaborativa.

Feira do Amapá²³ e convidado para apresentações em escolas. Além disso, nossa pesquisa sobre a cenografia do espetáculo foi apresentada no COPENE - Congresso Nacional de Pesquisadores Negros, consolidando a relevância do trabalho.

Mas destaco aqui a dimensão educativa deste trabalho, fazendo um paralelo com o que Bárbara Carine escreve no livro *Como ser um educador antirracista*: “A ideia é gerar nas crianças a sensação de que elas fazem parte da realeza, bem como destacar que não são apenas descendentes de europeus que possuem ancestralidade real” (Pinheiro, 2023, p. 88), no caso de Abayomi Tucuju, nós fazemos essa construção da imagem de um Amapá negro, quilombola, afro diaspórico, onde as crianças possam se enxergar como donas desse espaço, como parte dessa história, em determinado momento do espetáculo, as crianças começam a fazer bonecas Abayomi. O texto diz pra essas crianças “As Abayomis foram criadas pelos nossos ancestrais, há muito tempo, lá na África” e esse exercício de feitura das bonecas é uma forma de conexão dessas crianças com essa ancestralidade.

Figura 13 - Registro da Apresentação de Abayomi Tucuju no Festival Curta Teatro



Foto: Ângelo Barbosa (2024)

²³ O evento de negócios, tecnologia e entretenimento, é realizado pelo Governo do Estado. Disponível em: <https://www.embrapa.br/busca-de-noticias/-/noticia/91924753/tecnologias-da-embrapa-na-53-expofeira-agropecuaria-do-amapa>. Acesso: 23 março 2026.

Figura 14 - Registro da Apresentação de Abayomi Tucuju no Festival Curta Teatro



Foto: Ângelo Barbosa (2024)

Esse projeto é motivo de muito orgulho para mim, pois representa a materialização de tudo que construí ao longo da minha trajetória na universidade. Ele concretiza a minha caminhada e mostra que é possível fazer um Teatro Negro potente, educativo e transformador no Amapá. Mais do que um espetáculo, “Abayomi Tucuju” é o enunciado de que a minha formação acadêmica e as escolhas políticas e sociais que fiz dentro da universidade, comprometida com a memória dos que vieram antes de mim, se articulam nas três dimensões do meu desenvolvimento acadêmico.

A formação em Teatro a nível universitário estabelece em graduandas/os presentes nesse curso uma encruzilhada epistemológica de três direções: Artista Docente Pesquisador. O corpo é o cruzo desta encruzilhada. No meu caso é um corpo negro que precisa não só se ver referenciado em cada uma destas travessias, mas ao mesmo tempo entender que este corpo pode percorrer cada um destes caminhos (Silva, 2022, p. 37)

A partir dessa tomada de consciência, de que eu podia percorrer esses caminhos, e mais do que isso, compreender o que esses caminhos se faziam em mim, a universidade passou a parecer pequena diante da grandeza do trabalho desenvolvido. Atualmente, o espetáculo “Abayomi Tucuju” circula em escolas quilombolas do estado, por meio do fomento da Política Nacional Aldir Blanc, do Ministério da Cultura, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura do Amapá (SECULT).

Esse movimento se configura como uma troca de saberes e reafirma, para mim, a importância da universidade como um espaço de ativação e desenvolvimento dos meus anseios artísticos, investigativos e docentes em Teatro Negro.

3 REFLEXÕES DE UM CAMINHO QUE SE FAZ EM MIM

3.1 REFLEXOS DO PERCURSO PARA ALÉM DA UNIVERSIDADE

Artista-pesquisadora-docente: talvez aquela criança que foi aos poucos sendo silenciada e enrijecida pelo racismo não imaginaria que um dia cursaria a graduação dos seus sonhos e seria tão agraciada durante esse processo por professores que se dedicam a promover um ensino de qualidade e são engajados em questões sociais, amazônicas e raciais, que abraçam essa causa e fazem acontecer as pesquisas relacionadas ao Teatro Negro. São esses docentes que, através de suas práticas, narrativas, pesquisas e discussões, enegrecem o currículo por meio de referências quilombolas e afro-brasileiras, abrindo caminhos para que a negritude ocupe um espaço legítimo na universidade, dando continuidade a uma caminhada iniciada por Abdias do Nascimento com o *Teatro Experimental do Negro* em 1944:

No Brasil, enfrentando o tabu da “democracia racial”, o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *négritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo (Nascimento, 2004, p. 218).

Esse movimento reverbera para além da universidade, com a criação de grupos com foco em Teatro Negro, coletivos já consolidados produzindo sobre a temática, eventos e outras ações, inclusive na subjetividade dos alunos. A minha experiência, após o contato com professores de teatro engajados, outros alunos negros e com o Teatro Negro, construiu em mim uma nova perspectiva sobre quem eu sou, um olhar para a minha potência na produção de conhecimento, de arte e de novos mundos.

Isso se manifesta na minha trajetória principalmente na minha escrita, que através da dramaturgia inicialmente busca tatear outros espaços para pessoas negras na cena, buscando escrever, para devolver a mim e aos meus a dignidade negada na literatura produzida por pessoas brancas, como afirma Conceição Evaristo: “As culturas africanas e afro-brasileiras são exotizadas ou folclorizadas. Dificilmente se encontra a construção de uma personagem negra que represente a potência do ser humano com toda a sua dignidade” (Evaristo, 2020, p. 28). Começo a desenvolver dramaturgias em Teatro Negro, já que a escrita era um campo mais confortável para mim, tendo em vista que desde jovem escrevia poemas e contos.

Mas escrever sobre e para pessoas negras era diferente: carecia de encarar lugares desconfortáveis para tirá-los de dentro em forma de denúncia, desabafo e busca por acolhimento. Essa escrevivência na dramaturgia reverbera na minha escrita como um todo e a

poesia é a primeira a libertar essas vozes por muito tempo silenciadas na minha escrita. E, nesse movimento de escrever sobre mim escrevendo sobre uma comunidade inteira, tive poemas premiados por dois anos consecutivos, em 2023 e 2024, no Prêmio do Festival Literário de Macapá (FLIMAC), promovido pelo Coletivo Juremas, que reconhece os melhores poemas escritos e de poesia falada.

A Voz do Rio

*A voz do rio ecoa no infinito, se faz presente, inunda e alaga
Onde os sonhos palafíticos fazem morada.
Tudo aqui é água, maninha,
Desde o choro das meninas até o chão da minha castraia.
E a gente escreve nossas linhas meio desequilibradas, balançando,
Imitando as ondas firmes que derrubam nossas beiradas.
No cair da noite se escancara o eco vazio
Das vozes que desceram o rio sem esperança de voltar.
Preciso te contar, maninha,
Que as águas da nossa alegria são as mesmas do nosso penar,
Da correnteza o primeiro açoite,
Na pele escura como a noite edificou-se a proteção do rio.
A voz do rio é nosso hino, as margens contam histórias,
Das águas nascem memórias que antecedem nossos destinos.
Te convido a mergulhar.
Não tem quentura que não se aquiete,
Não tem quebranto que não se aparte ao nessas águas se lavar,
E aqui, no lugar da chuva,
Os sons da terra hão de me perdoar,
Mas foi pela voz do rio que eu fui me apaixonar.
(Poema de Jéssica Thaís, premiado no FLIMAC 2023)*

O poema “A Voz do Rio” traz um recorte da relação das pessoas do Amapá com as águas dos rios, que cortam, atravessam e constituem nossas comunidades ribeirinhas e tradicionais. São rios que sustentam, sobre palafitas, parte significativa da população quilombola do estado, e que também receberam muitos dos meus ancestrais no período da escravização. Em nome desses rios, muitos negros escravizados foram submetidos a condições desumanas na construção da Fortaleza de São José, atendendo aos interesses do colonizador, como aponta o escritor e poeta amapaense Fernando Canto “obrigaram índios e escravos negros a trabalharem até à morte em nome de uma conquista colonial” (Canto, 2016, p. 31).

Minha escrita se propõe a lembrar esse passado, mas também a enaltecer a resistência da população negra do estado, que não apenas resistiu à escravização, mas sustenta, até hoje, a cultura amapaense por meio de suas comunidades quilombolas e manifestações culturais.

A performance criada para a fase de poesia falada, após a visibilidade conquistada com o festival, aliada à minha formação no teatro, que articula declamação, corpo, figurino e maquiagem, se consolidou como uma performance poética. Com ela, circulei por diferentes

municípios do Amapá, levando uma poética negro-amapaense para festivais, escolas e eventos oficiais da cidade.

Figura 15 - Apresentação da Performance Poética “A Voz do Rio” na Folia Literária



Foto: Eudes Vinícius (2023)

A escrita dramaturgica em Teatro Negro abriu caminhos para “A Voz do Rio”, que, por sua vez, abriu caminhos de volta. Dois anos após a estreia da performance, em 2025, com o reconhecimento do meu trabalho como escritora e a circulação da obra, fui convidada a publicar meu primeiro livro por uma editora. Anteriormente, já havia realizado algumas publicações de forma independente, por meio de livros artesanais, até que *Todas as coisas moram em mim* foi publicado pela editora OZezeu, na coletânea *Folia de Livros*, projeto da Secretaria de Estado da Cultura que visa valorizar autores ainda não publicados por editoras. O livro é dividido em duas seções: a primeira reúne poemas e a segunda, dramaturgias. Minha escrita encontrou portas, e também as derrubou. No dia da publicação, recebi uma ligação dos meus familiares que moram em Santarém, no Pará. Eles choravam e celebravam minha conquista, lembrando que, quando eu era criança, dizia que, quando crescesse, escreveria um livro. Eu não lembrava desse desejo.

Figura 16 - Publicação do Livro “Todas as coisas moram em mim” na Folia Literária



Fonte: Arquivo pessoal (2025)

Episódios como esse me fazem refletir sobre a importância da Escrita Escrivente, como forma de resgatar memórias que estruturam o imaginário da minha família e fundamentam minha construção social, memórias que se cruzam com as de tantas outras mulheres negras. Nesse sentido, o processo de escrivência é reparador: devolvo a mim e aos meus aquilo que a colonialidade se esforça em apagar. E, como afirma Grada Kilomba, “isso só se torna concebível quando existe a possibilidade de expressar a própria realidade e as experiências a partir de sua própria percepção e definição, quando se pode (re)definir e recuperar a própria história e realidade” (Kilomba, 2020, p. 82).

Para pessoas negras, especialmente mulheres negras, essas possibilidades de expressar a própria realidade, não são voluntárias, temos que criar esses espaços dentro e fora do ambiente acadêmico, abrir caminhos, reivindicar lugar de fala, reafirmar que nossas existências importam. Nessa busca por abrir esses caminhos é importante mencionar o *Grupo de Teatro Experimental Andirobas*, um coletivo de mulheres negras amapaenses, criado por Daniela Aires, Juliane Pantaleão e por mim, três acadêmicas do curso de Licenciatura em Teatro, pesquisadoras do Teatro Negro e educação, que decidiram se unir para produzir um Teatro Negro, feminino e decolonial, partindo de referências negras, quilombolas e tradicionais do estado do Amapá.

Essa união é fruto de muitas conversas e diálogos, atravessados de muitas memórias, memórias de vó, de mãe, de infâncias negras. Memórias atravessadas por muitas violências,

mas também por um senso de pertencimento que em determinado momento transborda no nosso processo criativo e nós vemos a necessidade de criar um experimento cênico.

A partir desse processo coletivo, desenvolvemos o Experimento Cênico “Memória Curandeira”, um compilado de memórias das três atrizes. Por meio de experimentações corporais e sonoras nas matas que temos em Macapá, como a Mata do Sussurro (na UNIFAP), as áreas de mata do Museu Sacaca e a Área de Preservação Ambiental da Fazendinha, experimentamos nosso corpo e oralidade em espaços de conexão com o que tem de mais natural e que nos conectou de forma muito verdadeira às nossas memórias. Nessas experimentações, contávamos histórias das mulheres que passaram por nossas vidas e que construíram nosso caráter, e, junto a isso, fomos unindo sonoridades e movimentos, resultando no experimento cênico: Memória Curandeira.

O experimento que circulou por escolas de Macapá, na Mostra Amapá AfroCênico e na Expofeira Agropecuária do Amapá, trazendo à cena as vivências e memórias de mulheres de comunidades tradicionais e quilombolas. Esse trabalho é mais uma forma de dar visibilidade ao Teatro Negro amapaense, de levar nossas narrativas para novos públicos e espaços.

Figura 17 - Apresentação de Memória Curandeira, no ArteAfro, 2024



Foto: Ângelo Barbosa (2024)

Figura 18 - Apresentação de Memória Curandeira, no ArteAfro 2024



Fonte: Ângelo Barbosa (2024)

Poder experimentar o meu potencial criativo e gerador de dramaturgia e de cena dentro do Grupo Andirobas é uma prova de que o Teatro Negro, no meu percurso, se apresenta como um criador de possibilidades, pois ele vai contra as crenças que aos poucos vão se construindo em pessoas negras, “quando o sujeito negro chega à conclusão de sua privação no mundo conceitual branco. Tal privação leva a efeitos de insatisfação ou incapacidade de alcançar objetivos pessoais: a chamada frustração” (Kilomba, 2020, p. 136). Porém, produzir uma narrativa minha, de minha tia, de minha avó, levar isso para os palcos e ver que essas narrativas se entrelaçam às de pessoas no público me faz entender que tudo bem eu não me encaixar no mundo conceitual branco, pois as pessoas com quem eu quero falar me entendem. Em *A Terra dá, a Terra quer*, Nêgo Bispo afirma que a favela preenche a língua com palavras potentes que nem o colonizador entende. Ele diz que a favela adestrou a língua, a enfeitiçou e, desse mesmo modo, o Grupo Andirobas vem fazendo seus feitiços e chegando ao público que queremos alcançar.

O teatro, a performance e a literatura, a partir do recorte da negritude, são caminhos que se encontram na encruzilhada entre arte, pesquisa e docência que me constituem, e essa

encruzilhada atravessa tudo o que faço: o palco, o campo e a sala de aula. A Oficina de Teatro Negro, que foi meu projeto de estágio na universidade, segue comigo em ações formativas pelo estado, levando a corporeidade dos símbolos Adinkra, aprendidos com o professor Emerson de Paula, assim como a proposta de compartilhar memórias e histórias de mulheres das comunidades por meio da escrevivência. Mães, tias e avós dos alunos tornam-se memórias vivas nos corpos de jovens e crianças, e é possível perceber as histórias de uma comunidade inteira nas narrativas construídas com o corpo e a voz. Além disso, evidencia-se o afeto compartilhado entre os participantes e a alegria em reconhecer histórias em comum.

Na perspectiva freiriana, a reflexão crítica sobre a prática é uma exigência. Paulo Freire propõe uma prática educativa que busca promover mudanças sociais por meio da conscientização, entendendo a consciência crítica como ponto de partida para a transformação. Nesse sentido, a reflexão crítica gera contextualização — social, educacional e identitária — e possibilita a construção de ações libertadoras, configurando-se como um ato político que reafirma a urgência da presença de conteúdos relacionados às culturas e histórias negro-indígenas em todos os níveis de ensino. Para isso, é fundamental que os cursos de formação docente contemplem metodologias que dialoguem com a diversidade cultural do país, permitindo repensar os caminhos da educação brasileira e construir uma escola que dialogue com a nossa realidade pluriversal (Ferreira, 2021, p. 140 *apud* Silva, 2022, p. 40)

Quando o Teatro Negro adentra a escola, mesmo como atividade extracurricular, como no caso da oficina que desenvolvo, já se instaura uma ruptura com o que tradicionalmente se espera do ambiente escolar. Essa ruptura se intensifica com a ausência de cadeiras enfileiradas: iniciamos com alongamentos corporais e, em seguida, trabalhamos com os símbolos Adinkra, propondo que os alunos pensem como seus corpos podem simbolizar seus nomes e, mais do que isso, suas histórias.

Esse deslocamento rompe com a lógica tradicional de ensino, centrada na mente, e convida os alunos a pensarem com o corpo. A partir daí, as atividades fluem com mais naturalidade. Quando começam a compartilhar histórias de suas mães e avós, suas vivências, seus saberes, construímos coletivamente imagens corporais que representam essas mulheres e, posteriormente, imagens corpóreo-vocais que representam a comunidade.

Nesse processo, os alunos se percebem em um espaço de escuta e partilha, como em uma conversa, falando de si e do lugar de onde vêm. Esse movimento é fundamental, pois promove um retorno a si mesmos, permitindo que reconheçam a potência artística de suas histórias e de suas comunidades.

Figura 19 - Oficina de Teatro Negro na Comunidade Quilombola do Maruanum



Foto: Coletivo Utopia Negra (2025)

A Oficina de Teatro Negro, é uma ação pontual que adentra a escola, com uma fagulha de esperança no exercício efetivo da Lei nº 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas, mas essa ação, embora pequena, nasce dentro da universidade, daí a importância do currículo dos cursos de Ensino Superior se engajarem no estudo das relações Étnico-raciais, como afirma o professor Emerson Silva:

Sabemos que a Universidade muitas vezes atrela a responsabilidade da formação de uma base cidadã e responsável à Educação Básica, esquecendo que a Instituição de Ensino Superior também é um espaço escolar de formação humana e não só profissional. Mesmo com questões que ainda emperram a efetivação da Lei 10.639/03, temos que pontuar seus avanços significativos que impulsionaram e ainda impulsionam pesquisas, dissertações, teses, material didático, em grande parte oriundos da/na/com a Universidade (Silva, 2022, p. 36).

Nesse sentido, é preciso parabenizar e reconhecer o trabalho árduo dos professores Emerson de Paula, Adriana Silva, Adélia Carvalho e Raphael Brito, entre outros docentes, que, em suas práticas pedagógicas, atuam diretamente para enegrecer e amazonizar o currículo. São eles que, com esforço e resistência, promovem eventos, firmam parcerias, buscam bolsas de pesquisa e suscitam o debate sobre as relações étnico- raciais dentro do colegiado.

Exemplos concretos disso são os eventos nacionais produzidos pelo Curso de Teatro na pessoa do professor Emerson de Paula, como o ArteAfro – Seminário de Epistemologias

Afrorreferenciadas das Artes da Cena, com sua primeira edição em 2023 e a segunda em 2024, discutindo a cena do Teatro Negro em perspectiva. O Encontro Nacional de Iniciação Científica (ENIC), realizado aqui no Amapá em 2024, no qual as temáticas abordadas tinham foco principal no Teatro Negro e em metodologias afrorreferenciadas para a educação. Esses eventos, promovidos pelos professores e por suas orientandas, deram visibilidade a pesquisas voltadas ao Teatro Negro e à educação afrorreferenciada, fortalecendo a presença dessas discussões no cenário acadêmico.

Além disso, a parceria com o NEAB da UNIFAP foi essencial para que, hoje, o curso de Licenciatura em Teatro conte com uma disciplina voltada para temáticas étnico-raciais: Educação Étnico-Racial em Teatro. A criação dessa disciplina é resultado de um processo longo e árduo, fruto da luta de alunos, ex-alunos, pesquisadores e professores que persistiram para que as discussões étnico-raciais tivessem um espaço formal dentro da universidade, reverberando de várias formas fora do espaço acadêmico.

3.2 OLHAR PARA O FUTURO DO TEATRO NEGRO NA UNIVERSIDADE DO AMAPÁ

Neste trabalho, consigo traçar o caminho que foi trilhado ao longo da graduação nas três dimensões às quais tenho me dedicado dentro e fora da universidade: artista-pesquisadora-docente. Celebro o entrelaçamento dessas três dimensões tanto na circulação de um espetáculo de Teatro Negro infantil, nos meus textos acadêmico, poéticos e dramaturgicos que circulam nas casas e escolas dos meus leitores, na construção de espaços de ensino/aprendizagem, pesquisa e experimentações artísticas em Teatro Negro, mas principalmente na escrita deste TCC.

Que se configura como evidência de que o Teatro Negro é uma linguagem artística capaz de se articular nessas três áreas, ampliando progressivamente seu espaço dentro da universidade e no campo das artes de modo geral, com potencial para contribuir para a construção de uma sociedade menos racista e mais consciente de seu papel diante das mazelas produzidas pelo racismo. Ainda há muito a ser feito. É um processo contínuo, que precisa ser constantemente trabalhado e alimentado. Mas, dentro da minha prática artística, pedagógica e de pesquisa, já venho buscando formas de fazer com que o Teatro Negro e a performance negra alcancem outros espaços.

Acredito que minha contribuição para o Teatro Negro no Amapá, tanto dentro das escolas quanto fora delas, está ajudando a construir um imaginário, uma linguagem própria e

necessária para a região. É preciso falar, mostrar, trabalhar em cima daquilo em que acreditamos para que essas discussões cheguem às pessoas. Só assim elas poderão acessar, refletir e se posicionar de forma consciente diante das questões raciais. É por isso que é tão importante que crianças negras de comunidades quilombolas, jovens negros das periferias, das áreas ribeirinhas e tradicionais do Amapá tenham acesso a essa arte. O Teatro Negro é uma arte feita por eles, para eles e, principalmente, é deles.

O teatro tem, sim, o poder de ser um instrumento de denúncia, de busca por justiça, de transformação social. E eu acredito profundamente que o Teatro Negro é uma poderosa ferramenta de transformação social no estado do Amapá. Pensar o futuro do Teatro Negro no Amapá é olhar para trás e perceber seus difíceis passos até aqui, mesmo que sem conceituar ou delimitar essas produções. As manifestações culturais do nosso estado como o Marabaixo, o Batuque, a Festa de São Tiago²⁴, e tantas outras, já são expressões carregadas de teatralidade negra, de uma performance ancestral que vem sendo praticada há tempos pela população afro diaspórica amapaense. É necessário legitimar essas manifestações como campo de estudo do Teatro Negro dentro dos espaços acadêmicos, educacionais e artísticos, assumindo uma postura política de desconstrução daquilo que está posto como teatro como afirma Evani Tavares Lima:

Entendendo atitude política nesse sentido se faz necessário, também como atitude política, partir da concepção de que, como teatro negro devemos compreender não somente as formas que literalmente se enquadram nos parâmetros consagrados ao termo teatro, mas é preciso ampliar esse olhar à altura do referencial em que se embasam as performances artísticas negras na Diáspora (Lima, 2016, p. 43).

As pesquisas e os trabalhos desenvolvidos dentro da universidade podem construir pontes entre essas manifestações e um Teatro Negro amapaense, demarcando essa espacialidade e o aquilombamento que vem ocorrendo dentro do curso de Teatro. O enegrecimento do currículo já tem reflexos em pesquisas potentes de intelectuais negras que pensam, dialogam e refletem sobre a importância do Teatro Negro para o curso de Licenciatura em Teatro e para o Estado do Amapá.

No momento em que escrevo este TCC, mais da metade dos professores do colegiado de Licenciatura em Teatro que eu citei neste trabalho não estão mais trabalhando junto ao colegiado, ou já estão com solicitações de redistribuição para outras universidades. Isso nos distancia do contato direto com algumas de nossas maiores referências. Porém, essa realidade

²⁴ A tradicional Festa de São Tiago é realizada sempre no mês de julho, no período compreendido entre 16 a 28, ocasião em que a vila recebe muitos visitantes e devotos de todo o estado do Amapá. E para dar vida ao enredo, a própria comunidade incorpora os personagens épicos, com figurinos impecáveis, resultando num grande espetáculo a céu aberto (Silva; Custódio; Foster, 2015, p.397).

me faz refletir sobre a importância de nós, discentes, formandos, egressos, pesquisadores e intelectuais do Teatro Negro, com nossas produções e o desenvolvimento acerca desses conhecimentos, podermos permanecer produzindo e compartilhando esses saberes como artistas-pesquisadores-docentes, dentro ou fora da universidade, mas principalmente dentro, para que esse espaço de formação de professores seja sempre um espaço de diálogo sobre o Teatro Negro, a educação decolonial e as relações étnico-raciais como um todo.

Destaco aqui os trabalhos de Nelma Silva, Terezinha Ribas e Iara Piris, que já pesquisam essas temáticas em diferentes perspectivas. Deste modo, acredito que o futuro do Teatro Negro no Amapá perpassa pela pesquisa dessas alunas e de outras engajadas em visibilizar e viabilizar o Teatro Negro dentro do estado do Amapá.

As pesquisas mencionadas trazem para o foco do debate acadêmico os artistas e grupos que já produzem Teatro Negro no Amapá. Esse movimento impulsiona a apropriação da linguagem pelos próprios agentes culturais. Nelma Silva, a primeira mulher a abordar Teatro Negro em um TCC do Curso de Licenciatura em Teatro, relata em sua pesquisa o seguinte:

Ler e escrever fatos e histórias artísticas de mulheres como Ruth de Sousa, Léa Garcia, Zezé Motta, Aldaete Maria Barreto da Silva, Ana Caroline da Silva, Alice Soares de Araújo, Jéssica Thaís e de um homem como Abdias do Nascimento que teve o legado de construir um espaço privilegiado para os negros dentro da cultura artística me faz refletir o quanto é importante a valorização da minha ancestralidade frente a todos os meus desafios. (Silva, 2019, p. 47)

Nelma abordou em seu TCC, o recorte de mulheres negras na construção do Teatro Negro no Brasil, chegando ao Amapá, evidenciando a vivência no Teatro Negro a partir do ponto de vista feminino, analisando suas próprias vivências e de outras atrizes negras no Amapá. Trabalho importante para demarcar o território da corporeidade feminina dentro da linguagem Teatro Negro.

Terezinha Ribas, egressa do curso de Licenciatura em Teatro, traça um panorama histórico do Teatro Negro no Amapá, delimitando os espaços de atuação, entre *performance negra*, *teatro de presença negra* e *Teatro Negro engajado*, conceitos criados por Evani Tavares para definir as diferentes possibilidades de desdobramento do Teatro Negro, sendo o primeiro manifestações culturais e artísticas da diáspora, o segundo teatro com atores negros em cena e o último o Teatro Negro que pauta questões raciais. Terezinha traça o panorama histórico do Teatro Negro no Brasil, e afunila para o Amapá, onde reconta a história dos primeiros artistas negros a pisarem nos palcos do Teatro no estado. Na conclusão de seu TCC Terezinha afirma: “Ao término desta investigação, evidencia-se que o Teatro Negro em Macapá não é apenas uma manifestação artística, mas uma extensão da luta secular da população afro-amapaense por

dignidade e reconhecimento.” (Santos, 2026, p. 69)

O trabalho de Terezinha Ribas é de fundamental importância para entender os processos que engendram o desenvolvimento histórico e social do Teatro Negro no Brasil, mais especificamente no Amapá, consolidando a longa caminhada percorrida por vários artistas da cena até aqui, para a consolidação dessa linguagem, pelos artistas que estão chegando agora.

Iara Piris, discente do Curso de Licenciatura, foi bolsista de Iniciação Científica no grupo TNEGRAP - Teatros Negros no Amapá, o resultado da sua pesquisa foi apresentado no *Seminário ArteAfro*, sendo publicado, posteriormente, no livro *Epistemologias Afrorreferenciadas e suas Cenas* (2025). A pesquisa se debruça sobre as dramaturgias e cenas negras de Macapá e Santana, trazendo dando enfoque ao desenvolvimento escrito e estético do Teatro Negro em Macapá e Santana, fazendo, ainda, uma análise sobre as produções em Teatro Negro dos docentes e discentes do curso de Licenciatura em Teatro da UNIFAP. Ao fim do seu texto, Iara Piris deixa uma carta aos leitores que finaliza com a seguinte convocação:

Para os discentes digo: precisamos nos unir e fortalecer esse quilombo existente no curso de Teatro, para que assim possamos sair desses muros universitários, compartilhando uma arte afrorreferenciada. E se hoje estamos aqui, em um evento nacional, com esse resultado, é porque muito antes se iniciou um movimento onde o colegiado enraizou um currículo descolonizador e uma pretagogia. De certa forma, hoje entendo que todo café com farinha que eu não gostava de tomar me fez compreender diversas camadas e hoje estar aqui... Bom, espero que sigamos nossos giros epistemológicos. Com carinho, Iara Piris (Piris, 2024, p. 70).

Com essa convocação de Iara Piris, proponho aqui que o futuro do Teatro Negro no Amapá, bem como o futuro do Curso de Licenciatura em Teatro na UNIFAP, só será possível dessa união de muitas mãos, assim como foi para a abertura e implantação do curso, em que a classe artística teve que fazer um grande cortejo para apoiar o professor Romualdo Palhano a pressionar a gestão da universidade, hoje a permanência do curso se dá pelas nossas mãos, mãos dos discentes, da classe artística, pesquisadores e docentes.

Emicida (2019) anuncia “Tudo o que nós tem é nós”, essa máxima está na carta de Iara, na pesquisa de Nelma e no trabalho de Terezinha, que com seus corpos, e esforços intelectuais, se debruçaram sobre a pesquisa e levantamento desses grupos, artistas, cenas e dramaturgias negras do Amapá, essas mulheres dedicaram tempo de vida a estudar, pesquisar e dar visibilidade, não ao “outro”, mas aos seus, aos seus colegas de tablado, de sala e de vida. Esse fortalecimento coletivo é o que movimenta o Teatro Negro.

Quando Abdias Nascimento criou o TEN - Teatro Experimental do Negro, sua proposta não foi meramente profissional, foi política, ideológica e coletiva. O TEN não oferta para aquela

comunidade apenas Teatro, mas alfabetização, formação, acompanhamento terapêutico, em parceria com outros agentes engajados na difusão do Teatro Negro. Quando o Bando de Teatro Olodum foi criado, foi impulsionado, divulgado e levantado pela Banda Olodum que já tinha uma estrada, estava determinada a fazer dar certo o Teatro Negro na Bahia. Sobre os dois grupos, Evani Tavares Lima afirma:

Assim, seguindo as pegadas de TEN, a capacidade de arregimentar parcerias e colaboradores e fazer valer-se deles, parece constituir um dos grandes trunfos do Bando. Em nossa compreensão, a maneira como o elemento “parceria” se dá nos dois grupos estudados, evidencia sobremaneira o quanto ela (parceria) funciona como um elemento facilitador da inserção e legitimação desse teatro no contexto pouco favorável do teatro brasileiro. (Lima, 2010, p. 163)

O nosso grande trunfo, somos nós, nossa parceria, essa estratégia comunitária de sobrevivência que precisamos preservar. Eu poderia ter citado muitos outros artistas, pesquisadores e docentes do Teatro Negro no Amapá que desenvolvem esse trabalho de manutenção e difusão da linguagem, mas, ao trazer Nelma, Terezinha e Iara, trago também todos os outros, pois eles estão presentes nas pesquisas delas. Isso acontece porque somos uma comunidade, e não podemos perder isso de vista. A força ancestral que nos sustenta está na filosofia africana Ubuntu - *eu sou porque nós somos*. Sem isso, o Teatro Negro não se mantém de pé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que comecei a construir dentro da universidade, com as dificuldades, mas também com muito orgulho, não termina aqui. O Teatro Negro amapaense é um projeto coletivo, de longo prazo, que só se fortalece com o envolvimento da comunidade, dos artistas, dos pesquisadores, educadores e das instituições. Meu compromisso enquanto artista-pesquisadora-docente é seguir contribuindo para que essa linguagem se expanda e seja cada vez mais respeitada, visível e viva no nosso estado.

Por muitas vezes ouvi pessoas dizerem que eu não mudaria o mundo, mas neste TCC reivindico o meu lugar de potência transformadora, evocando as raízes do Teatro Negro Brasileiro. Abdias do Nascimento, ao criar o Teatro Experimental do Negro (TEN), tinha uma missão:

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de ideias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais [...] um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (Nascimento, 2004, p. 221).

Assim como entrei na universidade sentindo-me como Abdias ao sair daquele teatro em Lima, no Peru, saio da universidade sentindo-me como Abdias após a criação do TEN: com a missão de fazer um teatro comprometido em promover a transformação das estruturas de dominação social, onde as narrativas e culturas quilombolas, periféricas, ribeirinhas e tradicionais sejam parte dos debates, das propostas e da construção de uma sociedade mais igualitária que valorize esses territórios. Esse teatro é o Teatro Negro.

Para que essa missão se efetive, é preciso que nós, artistas-pesquisadores-docentes em Teatro Negro, nos articulemos nas três dimensões que nos constituem, agindo em todos os espaços

Na produção artística, projetos como “Abayomi Tucuju”, “Memória Curandeira” e “A Voz do Rio” são exemplos de como as narrativas negras podem ser levadas à cena, agregando e dialogando com as teatralidades negras do estado com respeito, potência e didática, alcançando crianças, jovens e adultos em escolas, espaços culturais e festivais. A circulação dos espetáculos de Teatro Negro pelo interior do estado, chegando a comunidades quilombolas, ribeirinhas e periféricas, se mostra como um caminho para democratizar o acesso a essa arte.

Com relação à educação, entendo que é fundamental fomentar e exercer, em nosso fazer,

a aplicação da Lei nº 10.639/03, valorizando a cultura e a história negra amapaense desde a educação básica. Inserir o Teatro Negro nas escolas não somente como um projeto esporádico, como na Oficina de Teatro Negro com a qual tenho adentrado as escolas, mas como parte da formação curricular, é uma forma de construir um imaginário mais representativo e fortalecer a autoestima de crianças e jovens negros.

Na pesquisa, afirmo que precisamos fortalecer as bases de estudo dos nossos processos criativos, refletindo crítica e dialogicamente sobre esses processos, e comunicando-os seja de forma teórica, oral ou artística. Manter o compromisso com o estudo e a pesquisa da linguagem em nossos fazeres, dentro e fora da universidade, é condição para fomentar o compartilhamento desses saberes entre os nossos. Por meio de artigos, livros, seminários, palestras, rodas de conversa, festivais e intercâmbios, a continuidade do Teatro Negro perpassa pela troca de conhecimento entre os que fazem parte dessa caminhada.

Assim, ao finalizar este memorial monográfico, reafirmo que a travessia não se encerra. O que foi semeado ao longo da graduação, entre dores, conquistas, encontros e resistências, continua a florescer nas encruzilhadas onde arte, educação e pesquisa se encontram. E é desse lugar, o lugar de quem escreve, de quem ocupa o palco, a sala de aula e a vida com um corpo negro em movimento, que seguirei contribuindo para que o Teatro Negro no Amapá seja cada vez mais reconhecido, praticado e fortalecido como território de criação, memória e liberdade.

REFERÊNCIAS

- BENTES, Sabrina Natali Silva. “Cada senhora dez dedos, cada dedo é uma memória”: Uma narrativa das histórias e memórias de mulheres marabaixas e a cidade de Macapá-AP. **Kwanissa**, São Luís, v. 4, n. 8, p. 30-61, jan/jun., 2021. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/kwanissa/article>. Acesso: 02 jan. 2026.
- BORSETTO, Eunice Aparecida; ARAGÃO, Ivan Rêgo. Reflexões acerca da boneca Abayomi enquanto objeto de resistência, identidade e educação. **Anais do III Seminário Nacional de Sociologia: Distopias dos extremos: sociologias necessárias**, 2020.
- CABRAL, Beatriz. Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia. *In: Reunião científica de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas*, 4., 2007, Belo Horizonte. **Comunicações...** Belo Horizonte, ABRACE, 2007. p. 1-4.
- CANTO, Fernando Pimentel. **Literatura das pedras: a Fortaleza de São José de Macapá como lócus das identidades amapaenses 2016**. 251f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza (CE), 2016.
- COELHO, Helen Costa. **Discurso Religioso nos Ladrões de Marabaixo: relações culturais na constituição do Sujeito-Fiel**. Dissertação (mestrado) - Fundação Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Macapá, 2015.
- CORONEL, Luciana Paiva. A censura ao direito de sonhar em Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, p. 271-288, 2014.
- CORREIA, Paulo Petronílio. A ancestralidade me segurava no colo: memória, oralidade e confluência em Nêgo Bispo. **História Oral**, [s. l.], v. 28, n. 2, p. 85, 2025.
- EMICIDA. Ismália. *In: AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Faixa musical (*streaming*).
- EVARISTO, Conceição. As escritivências e seus subtextos. *In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. Escrivência: A escrita de nós - Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.p. 26–46.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, Itajaí, v. 10, n. 3, p. 321–326, 2010.
- FELISBERTO, Fernanda. Escrivência como rota de escrita acadêmica. *Escrivência: A escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, p. 164-181, 2020.
- GIORDANO, Davi. O biodrama como a busca pela teatralidade do comum. **Revista Lindes**, João Pessoa, v. 6, p. 1–13, 2013. GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- GOMES, Edlaine de Campos; BIZARRIA, Júlio; COLLET, Célia; SALES, Marcos Vinícius. A Boneca Abayomi: entre retalhos, saberes e memórias. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 18, n. 44, 2017.
- HOOKS, bell. *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*. Boston, MA: South End Press, 1981.

HOOKS, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher: mulheres negras e feminismo**. Lisboa: Plataforma Gueto, 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê de registro**: Marabaixo. Brasília: IPHAN, 2018.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 18, n. 50, p. 209–224, 2004.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Editora Perspectiva SA, 2020.

NASCIMENTO, Milton. Maria, Maria. *In: Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. Faixa musical.

PAULA, Emerson de. Teatro negro e universidade: escrituras de um artista-docente pesquisador. **Moringa**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 31–41, 2022.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista: Para familiares e professores-Vencedor do Prêmio Jabuti 2024**. Planeta, 2023.

PIRIS, Iara dos Santos; CARVALHO, Adélia. TNEGRAP – Teatros Negros no Amapá: cenas e dramaturgias. *In: CARVALHO, Adélia A. S.; MOREIRA, Adriana; PAULA, Emerson; FONSECA, José Flávio G. (org.). Epistemologias Afrorreferenciadas e suas Cenas. São Paulo: e-manuscrito, 2024. p. 57–72.*

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas: Exu como educação. **Revista Exitus**, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262–289, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, v. 89, 2015.

SANTOS, Antônio Bispo dos; PEREIRA, Santídio. **A terra dá, a terra quer**. Ubu Editora, 2023.

SANTOS, Joseph Batista Oliveira dos. **“O ator tucuju e a poética dos povos da floresta”** – reflexões sobre a formação de um artista da cena em Macapá. 2018. 64 f. Trabalho de Conclusão

de Curso (Licenciatura em Teatro) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2018.

SANTOS, Terezinha Ribas dos. **Teatro afro-amapaense: a gênese do engajamento e da resistência negra nos palcos de Macapá.** 2026. 64 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2026.

SILVA, Adriana; CONCÍLIO, Vicente. Os caminhos do caos na prática cênica na Educação Infantil. **Arte da Cena** (Art on Stage), Goiânia, v. 10, n. 1, p. 169–196, 2024.

SILVA, Alene Chagas da; CUSTÓDIO, Elivaldo Serrão; FOSTER, Eugenia da Luz Silva. Patrimônio Cultural Imaterial e Religiosidade: As Celebrações em Mazagão Velho, no Amapá. **Estudos Teológicos**, v. 55, n. 2, p. 388-403, 2015.

SILVA, Emerson de Paula. **O corpo como texto: Clara Nunes e a performance da fé.** Curitiba: Editora CRV, 2021.

SILVA, Emerson de Paula; DA SILVA CARVALHO, Adélia Aparecida; DA SILVA, Nelma Socorro Lima. Atrizes negras amapaenses e o teatro negro em Macapá: por um currículo descolonizado e uma pretagogia. **Pitágoras 500**, v. 10, n. 2, p. 16-28, 2020.

SILVA, Maura Leal da. A cidade imaginada: histórias e vivências em Macapá nos primeiros anos do território federal do Amapá. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 35, p. 289–308, 2022.

SILVA, Nelma Socorro Lima da.: **Descobrir-se mulher negra no teatro em Macapá** percurso e desvendamento. 2019. 77 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2019.

SILVA, Tatiana Henrique. **Raízes e rizomas: performances e memórias do candomblé no teatro do Brasil.** 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SOARES, Pedro Augusto; GOMES, Marcene da Costa; TEIXEIRA, Vanusa Francisca; LÔBO, Marcello Martins. Impactos sociopolíticos gerados pelo caso George Floyd. **Revista Multidisciplinar do Nordeste Mineiro**, Teófilo Otoni, v. 2, n. 1, 2023.

SOBRAL, Cristiane. **Uma boneca no lixo.** 1998. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Universidade de Brasília, Brasília, 1998.

SOUZA, Julianna Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 10, n. 1, p. 67–80, 2020.

SOUZA, Rosana Machado de. **Teatro negro e educação: entre políticas e corporeidades.** 2016. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

WALSH, Catherine; DE OLIVEIRA, Luiz Fernandes; CANDAU, Vera Maria. Colonialidade e pedagogia decolonial: para pensar uma educação outra. **Education Policy Analysis Archives**, v. 26, p. 83, 2018.