

ELDERSON MELO DE MELO

**TEATRO DE GRUPO NO ESTADO DO ACRE:
TRAJETÓRIA, PRÁTICA E A INSERÇÃO DO ESTILO REGIONAL (1970-2010)**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Claudia Mariza Braga.

CAMPINAS
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M491t	<p>Melo, Elderson Melo de. Teatro de Grupo no Estado do Acre: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010). / Elderson Melo de Melo. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof^a. Dr^a. Claudia Mariza Braga. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Teatro Brasileiro. 2. Artes cênicas. 3. Teatro - Produção e direção. 4 Acre – Aspectos sociais. I. Braga, Claudia Mariza. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

Título em inglês: “Group Theater in Acre: history, practice and regional style (1970-2010).”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Brazilian Theatre ; Performing arts ; Theater - Production and direction ; Acre - Social aspects.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Claudia Mariza Braga.

Prof^a. Dr^a. Eliane Moura Silva.

Prof^a. Dr^a. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes (suplente)

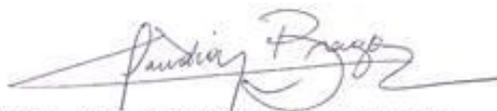
Prof^a. Dr^a. Zeloí Aparecida Martins dos Santos (suplente)

Data da Defesa: 30-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Elderson Melo de Melo - RA 79305 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Claudia Mariza Braga
Presidente



Profa. Dra. Eliane Moura Silva
Titular



Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques
Titular

Dedico este trabalho à minha mãe que, cúmplice e incondicional, apoiou na realização deste e de todos os projetos em que me envolvi.

Ao meu pai, irmãos e família que contribuíram muito na minha formação pessoal e profissional.

Também, a todos e todas que me acompanharam nessa jornada: companheiros, amigos, professores e colegas. Muito obrigado!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Claudia Braga, a quem devoto sincera gratidão. Agradeço pela paciência, confiança e estímulos que foram, desde os nossos primeiros contatos, inteiramente importantes para que eu pudesse acreditar em mim mesmo.

Ao Instituto de Artes da UNICAMP, que me concedeu um importante crédito, rumo ao crescimento científico e profissional. A todos os professores e funcionários do Instituto, que sempre foram bastante atenciosos e amorosos.

À banca examinadora, pela revisão precisa, especialmente à professora Eliane Moura, que acompanhou o desenvolvimento dessa dissertação de perto, contribuindo com precisas considerações.

Meus agradecimentos à minha família, meu pilar e sustento. À minha mãe Marilúcia, ao meu pai Melo, responsáveis pelo despertar, ainda criança, de minha paixão pelo conhecimento. A meus irmãos Everton e Emerson, para os quais devotos muitos agradecimentos.

À Valeska Ribeiro, cujas palavras e a amizade foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Aos amigos Andréa Lobo e Marcelo, que acompanharam as primeiras palavras dessa pesquisa nascer. Aos amigos de curso Rodrigo Scarlotti, Mariana Baruco, Cristina Santaella, Adriana Almeida, Renata de Lima e Matteus Melo, com quem dividi minhas angústias e conquistas acadêmicas. Ao Helder de Miranda, companheiro, amigo e incentivador, que permitiu que eu concluísse esse trabalho. Ao Sérgio Martins, que acompanhou meu percurso durante praticamente toda a sua realização.

Aos amigos de Rio Branco: Michelle, Júnior, Polyanna, Fran, Françoise. Aos amigos de Curitiba: Ana, Heidy, Márcia, Bruna. Aos amigos de Campinas, Márcia e Camila. A todos, companheiros e amigos, que estiveram comigo durante minhas constantes idas e vindas para essas três cidades (Rio Branco, Curitiba e Campinas), sempre me recebendo em meus deslocamentos e relocalizações.

Ao professor Francisco Gaspar, pela preciosa disciplina que cursei na Faculdade de Artes do Paraná (Elementos do Espetáculo), a qual grandemente contribuiu para o meu crescimento artístico e para as questões referentes a essa pesquisa. Além das fiéis conversas nos corredores da faculdade, e durante os cursos que organizamos juntos, cujo valor é incalculável.

À CAPES e à UNICAMP, pelo apoio financeiro que tornou essa dissertação possível.

A todos os professores da Universidade Federal do Acre, especialmente do curso de História. Ao professor Gerson de Albuquerque e à professora Lália Rodrigues, que me despertaram o interesse pela pesquisa e pela arte teatral, respectivamente. A todos os professores da Faculdade de Artes do Paraná, especialmente do curso de Teatro.

Aos companheiros de teatro do Acre, que, muito gentilmente, compartilharam comigo um pouco de suas experiências, especialmente ao Grupo Vivarte.

Enfim a todos e todas as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

RESUMO

A presente dissertação apresenta uma reflexão sobre a formação e caracterização de modelos de grupos de teatro organizados no Estado do Acre, bem como um panorama das circunstâncias de produção de espetáculos teatrais por esses grupos, com um recorte mais específico nas produções de estilo temático regional, integrante de alguns espetáculos apresentados por parte desses grupos. A pesquisa desenvolvida analisa alguns modelos de grupidades que fizeram parte da trajetória do teatro de grupo no Acre, bem como as características dos grupos que ainda encontram-se atuantes no Estado, em especial os que fazem parte dos principais pólos urbanos, a saber, Vale do Acre, Vale do Juruá e Vale do Purus, tentando entender, de forma mais ampla, como está atualmente estruturada a prática de criação de cenas teatrais. Além disso, visa, especialmente, entender de que maneira o discurso sobre identidades regionais vem sendo utilizado como componente de criação em espetáculos criados no Estado. Para tanto, fez-se uma análise de questionário, por meio da análise do conteúdo, que foi aplicado em grupos vinculados à Federação de Teatro Amador do Acre – FETAC e, também, uma análise particular de um espetáculo teatral com estilo temático regional, a saber, o espetáculo “Manuela e o Boto”. Assim, as perguntas a serem respondidas são: De que forma e com que características os grupos de teatro se estruturaram, e estão estruturados atualmente, no Estado do Acre? Existe uma relação dos espetáculos apresentados hoje com o regionalismo acreano ou com os mitos fundadores do Acre? Como essa relação está estabelecida em parte dos elementos da cena espetacular? Pensar a produção artística local, sobretudo no que diz respeito ao teatro e aos grupos de teatro do Acre, é um desafio, mas ao mesmo tempo uma necessidade. Esse trabalho nasce da preocupação de entender essa produção artística, sobretudo no que tange ao teatro de grupo e as composições e contradições que vez por outra aparecem manifestas no discurso e prática dos sujeitos fazedores de teatro da região.

Palavras-Chave: Teatro Brasileiro. Artes cênicas. Teatro - Produção e direção. Acre – Aspectos sociais.

ABSTRACT

The present dissertation analyses the formation and characterisation of the instances of theatre groups organised in the state of Acre, as well as a panorama of the circumstances of production of the theatrical spectacles by these groups, with a more specific ambit concerning the productions of the regional thematic style, integrating some of the spectacles held by part of such groups. The inquiry carried out analyses some models of groupness which made up part of the trajectory of the group theatre in Acre, as well as characteristics of groups that still find themselves active in the state, in particular those which comprised the main urban hubs - namely Vale do Acre, Vale do Juruá and Vale do Purus, aiming at understanding, in a more encompassing fashion, where exactly the exercise of the creation of theatrical scenes presently is at. Moreover, it particularly strives for understanding in exactly which way the discourse about regional identities has been put to use as a component of creation in spectacles created in the state. In order to achieve that, a survey analysis was conducted - through the analysis of its content, which was applied to groups pertaining to the Federação de Teatro Amador do Acre [Amateur Theatre Federation of Acre] and, furthermore, an analysis of a theatre spectacle in particular, with a regional thematic style - namely 'Manuela e o Boto'. Therefore, the questions to be answered are: in which way and with what characteristics were the theatre groups constituted, and in which way are they currently constituted in the state of Acre? Is there a relation between the spectacles presented nowadays and the Acraniano regionalism or the founding myths of Acre? How exactly is this relation established in part of the elements of the spectacular scene? Pondering over the local artistic production, especially regarding what concerns theatre and theatre groups in Acre, is a challenge, but at the same time a necessity. This work is born from the effort to understand this artistic production, especially concerning group theatre and the compositions and contradictions which sometimes arise manifest in the discourse and praxis of the individuals who shape the theatre in the region.

Keywords: Brazilian Theatre; Performing arts; Theater - Production and direction ; Acre - Social aspects.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1. Reunião dos Grupos de teatro que decidiu pela Fundação da FETAC, em 1978	15
Figura 2. Matias durante uma contação de história	22
Figuras 3 e 4. Matias ensinando o jovem a caminhar sobre pernas de pau e criança durante oficina do Grupo de Olho na Coisa	25
Figuras 5 e 6. Espetáculo “Os Saltimbancos”	28
Figura 7. Espetáculo <i>Torturas do Coração</i> . Na foto, encontra-se o elenco do espetáculo e o ex-governador Orleir Cameli e a sua esposa	30
Tabela 1. Quantidade e percentual de grupos atuantes no Estado do Acre, grupos entrevistados para essa pesquisa e grupos filiados à FETAC	36
Figura 8. Quantidade de Grupos de Teatro atuantes no Estado do Acre em 2009	37
Figura 09. Tempo de formação de grupos teatrais da cidade de Rio Branco/AC e de demais cidades do interior do Estado	38
Figura 10. Tempo geral de formação dos Grupos Teatrais instaurados no Estado do Acre no ano de 2009	39
Figura 11. Justificativas explicitadas à pergunta de questionário referente à autocaracterização de Grupos de Teatro instalados no Estado do Acre: trupe, coletivo, companhia, empresa ou grupo de teatro?	41
Tabela 2. Estrutura Jurídica dos Grupos de Teatro instalados no Estado do Acre, no ano de 2009	44
Figura 12. Justificativas explicitadas à pergunta de questionário referente à autocaracterização de grupos de teatro instalados no Estado do Acre: amador ou profissional?	45
Figura 13. Quantidade de diretores e atores integrantes dos grupos de teatro	47
Figura 14. Modos explicitados à pergunta de questionário referente à preparação dos profissionais do grupo	51
Figura 15. Dificuldades relatadas pelos grupos de teatro e o que os grupos acham que falta para os espetáculos serem melhores no Estado do Acre	54

Figura 16. Quadro com as dificuldades relacionadas a atores e profissionais do grupo, bem como a sua formação	55
Figura 17. Usina de Artes João Donato	58
Figura 18. Quadro com as dificuldades relacionadas à organização/estruturação do grupo	59
Figura 19. Quadro com as dificuldades relacionadas a espaço físico para ensaio e/ou apresentação.....	60
Figura 20. Modos explicitados à pergunta de questionário referente à escolha de temas a serem abordados nos espetáculos criados pelo grupo	67
Figura 21. Quadro com estilos utilizados pelos grupos, as palavras que tencionam sua formação e a recorrência dessas palavras	70
Figura 22. Slogan do Governo da Floresta	86
Figura 23. Desenho da perspectiva de filmagem do espetáculo analisado	95
Figura 24. Ensaio do espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> no Teatro Barracão	97
Figura 25. Apresentação do espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> em praça pública na cidade de Rio Branco/AC	101
Figura 27. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Na fotografia, encontra-se o ator Marques interpretando o personagem Vendedor	104
Figura 28. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Na fotografia, encontra-se a atriz Daniela interpretando a personagem Manuela	106
Figura 29. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Na fotografia, encontra-se o ator interpretando o personagem Boto	108
Figura 30. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Na fotografia, encontra-se o ator Lenine interpretando o personagem Sebastião	109
Figura 31. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Na fotografia, encontram-se os personagens caracterizados como Músicos	110
Figura 32. Quadro contendo a recorrência de palavras que ajudam na caracterização do espaço na dramaturgia do espetáculo <i>Manuela e o Boto</i>	115
Figura 33. Espetáculo <i>Manuela e o Boto</i> . Quadro com quatro imagens dos momentos finais da encenação	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – TRAJETÓRIA DO TEATRO DE GRUPO NO ACRE	05
1.1 A Constituição do Discurso Artístico No Estado Do Acre	06
1.2 As CEBs e o Teatro Comunitário	07
1.3 Os Movimentos Sociais e o Teatro Engajado	12
1.4 Amador ou Profissional? A experiência dos Grupos Abdsabá e GPT	25
1.5 O movimento Teatral no Início do Século XXI: política cultural e seus desdobramentos para o teatro de grupo	31
CAPÍTULO II – GRUPOS DE TEATRO NO ESTADO DO ACRE EM 2009	37
2.1 Estrutura dos Grupos	38
2.2 Práticas Teatrais e Políticas Culturais	50
2.3 Estilo Temático e a Inserção de Identidades Regionais	69
2.4 Algumas Considerações sobre o Teatro de Grupo no Acre	77
CAPÍTULO III – A IDENTIDADE REGIONAL ACREANA E O GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE	83
3.2 Nacionalismos, Identidades Nacionais e a Orientação Regional	83
3.3 Identidades Regionais Acreanas e o Mito da Acreanidade	89
3.1 Grupo Experimental de Teatro Vivarte	95
CAPÍTULO IV – A INSERÇÃO DE IDENTIDADES REGIONAIS NO ESPETÁCULO TEATRAL “MANUELA E O BOTO”	99
4.1 O Espetáculo e Sua Fábula	101
4.2 Elementos do popular: personagens e figurinos	107
4.3 O Espaço na Construção da Encenação: o Acre como “comunidade local”	117
4.4 Identidades e Alteridades na cena espetacular	122
4.5 Ensinando a Acreanidade: a forma pedagógica da cena espetacular	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	139
ANEXOS	145

INTRODUÇÃO

Esta dissertação foi configurada como uma abordagem qualitativa, dedicada a investigar a produção e prática de grupos de teatro organizados e instalados no Estado do Acre, bem como voltada para realização de uma análise da utilização de identidades regionais nas criações espetaculares de parte desses grupos, por meio de uma análise de um caso particular desse estilo de representação teatral. Todos os suportes aqui utilizados foram analisados com enfoque especial no discurso.

O trabalho apresentado é o resultado de um percurso acadêmico não linear, um percurso que seguiu minha própria formação enquanto pesquisador, minha formação intelectual, meus pontos de vista que foram sendo construídos a partir de cruzamentos e entrecruzamentos. Se aqui esse material se apresenta de forma acabada, não o foi na sua construção, que sem dúvida foi um percurso carregado de desvios e dificuldades, um processo de diversas escolhas, dúvidas, embates e incertezas.

O veículo escolhido para composição do *corpus* da análise foi um questionário aplicados junto aos grupos de teatro e um vídeo de espetáculo elegido para análise da peça teatral. Esse material ajudou na obtenção dos dados da dissertação. Como método, utilizamos a análise de conteúdo, visando à organização dos dados referentes ao questionário, bem como à análise do espetáculo que nos auxiliou na sistematização e validação dos dados colhidos a partir da análise do vídeo do espetáculo estudado.

O questionário aplicado teve por objetivo *fazer inferências quanto aos antecedentes da comunicação*, ou seja, inferir acerca da estrutura e do ambiente de criação de espetáculos teatrais e da organização de modelos de grupalidades no Estado do Acre atualmente. Pretendeu-se, por meio dessa análise, entender as bases discursivas que fundamentam as práticas coletivas dos grupos de teatro estudados, bem como os modelos de sua auto-organização.

O questionário foi organizado a partir de questões que seguem as seguintes linhas de constituição:

- Estrutura do grupo (organização interna);
- Identificação (estética e estilo);

➤ Relações com políticas públicas de incentivo à cultura (financiamento cultural).

A análise do espetáculo teve por objetivo *descrever características da comunicação*, ou seja, pretendeu-se entender o que está passando pelo espetáculo em termos de discurso. Quisemos, dessa forma, identificar os elementos da identidade regional acreana utilizado em um espetáculo particular apresentado no Estado do Acre e fora dele.

Para a pesquisa, estamos entendendo por grupo a reunião de pessoas que têm interesses comuns no desenvolvimento de determinada tarefa específica. Logo, um Grupo de Teatro é entendido como um agrupamento de pessoas que tem interesse em desenvolver trabalhos artísticos ao redor da linguagem teatral. Por isso, toda vez que nos referimos a grupo, genericamente, estamos nos referindo à reunião de pessoas que compõe um determinado grupo voltado para a linguagem teatral que possui, em suas práticas, interesses em comum.

Por grupo de teatro organizado e consolidado, entendemos os grupos que possuem pelo menos dois anos de formação, que tenham pelo menos um espetáculo apresentado em temporada no último ano e que tenham ainda um dos seus fundadores atuando no grupo. Trata-se de um recorte quantitativo para delimitação dos coletivos a serem estudados. Esse recorte foi necessário para que selecionássemos grupos que possuam repertório de produção e que estejam, atualmente, envolvidos nas questões teatrais no Estado, ou seja, que possuam uma produção já consolidada e, por isso, aptos, entre outras coisas, a concorrer aos editais públicos de incentivo a cultura.

Isso não significa que estamos à procura de um agrupamento coeso que reúna todos os diversos grupos existentes no Acre, criando uma falsa integridade nas suas tão distintas concepções cênicas. Ou mesmo ainda que estejamos equiparando verticalmente a produção e a composição de tais grupos a outros com repertório técnico específico de renome no país. Ao contrário, interessa mais saber como os coletivos do Acre, díspares em suas composições e formações, se estabelecem enquanto grupo, projetando, para si e para os outros, uma identidade grupal, que é formada, primeiramente, através de identificações e projeções de discursos, saberes e fazeres.

Estamos também cientes da total parcialidade a que está submetida essa breve análise, no sentido de não abarcarmos todos os grupos e mesmo outras formas de

manifestações artísticas ou culturais de grande impacto em alguns lugares do Estado. Isso inclui, por exemplo, grupos não-organizados que estão fixados longe das maiores cidades do Estado do Acre. Em documento referente a uma assembléia de artistas, cedido pela Federação de Teatro Amador do Vale do Juruá – FETAJ, verificamos um enorme número de pessoas espalhadas pelas cidades da região do Vale do Juruá que se identificam como fazedoras de teatro e dança, sem, no entanto, pertencerem a um grupo organizado. Trata-se de um fazer isolado em meio ao isolamento da região, e sobre o qual não poderíamos, nessa pesquisa, ter condições de análise, mas que, sem dúvida, garante outra perspectiva de olhar para as práticas artísticas.

Dessa forma, não temos pretensão de ser conclusivos nas nossas escolhas de pesquisa e intelectuais, mas antes completos em nossa incompletude.

Para a análise da encenação, a base documental será constituída do espetáculo teatral em si, por meio da pesquisa *in loco*, e de uma filmagem do espetáculo *Manuela e o Boto*, gravada durante uma apresentação fora do Estado, na cidade de Angra dos Reis-RJ. Foi feita, também, uma entrevista com o grupo, na qual esteve presente a diretora, os atores e a produtora do Grupo Experimental de Teatro Vivarte, criador do espetáculo analisado, o que permitiu a concepção de uma visão mais concreta e dinâmica do funcionamento e das várias etapas do processo de produção da encenação. Foram realizadas, ainda, análises nos “books” dos grupos, para revisão de imagens, publicações em jornais e críticas das apresentações.

A pesquisa *in loco*, em uma análise do espetáculo, significa o próprio ato de apreciação da obra artística. Para tanto, foram realizados dois momentos básicos de análise. O primeiro é o de apreciação da obra como espectador amador. Essa designação, concebida por Pavis (*op cit*, p. 05), nomeia a apreciação do espetáculo teatral, que é feita sem uma intenção objetiva de problematização. Foi o momento inicial da observação, em que apreciamos o espetáculo antes mesmo da proposição de uma pesquisa científica elaborada. Esse momento foi importante, pois moldou grande parte do olhar desse estudo sobre a obra e definiu as primeiras inquietações a respeito do que seria, futuramente, estudado. Por conseguinte, o segundo momento é o de aperfeiçoar os mecanismos e os objetivos do ato de observação da obra, transformando essa observação em um ato de pesquisa. Aqui,

converte-se o olhar de um espectador amador no de um espectador profissional, pois esse, agora, aprecia o espetáculo teatral com métodos e objetivos definidos.

Assim, a partir das bases conceituais e metodológicas mencionadas, esse trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, discutimos parte da trajetória do movimento teatral no Estado do Acre, que se constitui, enquanto movimento organizado, desde a década de 1970. Tenta-se, brevemente, descrever alguns modelos de grupidades já constituídos no Estado, durante todo o período em que se tem notícias de um movimento de teatro de grupo organizado no Acre, os quais caminham em consonância com diversos outros modelos difundidos no Brasil.

O segundo capítulo tem por objetivo apresentar um pouco das atuais condições de produção de espetáculo teatrais, bem como das atuais configurações referentes aos modelos de grupos de teatro organizados e instalados no Estado do Acre. Por meio dessa análise, investigamos os grupos atuantes no Estado atualmente e procuramos entender como, hoje, esses organizam suas práticas e seu coletivo.

No terceiro capítulo, iniciamos a discussão voltada ao estilo regional, reprocessando conceitualmente a questão da identidade regional, sua formação e configuração. Para isso, repensamos os conceitos de identidades nacionais e nacionalismos, bem como discutimos a inserção e validação de uma identidade regional acreana no Estado do Acre. Ainda nesse capítulo, apresentamos o Grupo de Teatro Vivarte, produtor e difundidor do espetáculo teatral *Manuela e o Boto*.

No quarto e último capítulo, estudamos as configurações e organização do espetáculo teatral *Manuela e o Boto*, evidenciando parte da sua trajetória, e a relação estreita que o mesmo possui com a identidade regional acreana. A escolha desse espetáculo não ocorre de maneira fortuita, mas devido ao fato de o espetáculo já ter sido apresentado em alguns festivais nacionais como representante da cultura da Amazônia e do Acre. Quer-se, através dessa análise, observar a ocorrência de signos discursivos recorrentes que estejam presentes nos elementos constitutivos dessa cena espetacular, tentando entender como estes estão postos dentro dos princípios de entendimento e legitimação da identidade regional acreana.

CAPÍTULO I – TRAJETÓRIA DO TEATRO DE GRUPO NO ACRE

Dize:
O vento do meu espírito
Soprou sobre a vida.
E tudo que era efêmero
Se desfez.
E ficaste só tu, que és eterno...
Cecília Meireles

Nesse capítulo será traçado um perfil da formação e caracterização de modelos de grupos de teatro organizados e instalados no Acre. Será feita uma explanação breve com a apresentação de alguns grupos e, quando possível, a inserção de elementos do estilo regional em peças organizadas por esses grupos. Isso visa desenhar um pouco da trajetória de cada grupo apresentado, estabelecendo entre eles elementos de aproximação e diferenciação. Essa reconstituição é um exercício de mapeamento das condições de formação de determinados modelos de grupalidades (identidade grupal) no teatro organizado no Estado do Acre, visando à compreensão dos componentes institucionais e estéticos a que estes estiveram vinculados.

Desse modo, tendo como base as produções bibliográficas sobre as práticas de grupos de teatro no Acre, dividimos esse capítulo em cinco tópicos. Esses tópicos focarão: em um primeiro momento, a discussão acerca da formação de um discurso artístico no Estado; seguido pela explanação acerca de três formatos particulares de grupalidades utilizados por alguns coletivos; e finalizando com uma discussão acerca das políticas públicas no Estado hoje.

Esse mapeamento geral não tem a pretensão de ser exaustivo, mas apenas de levantar algumas discussões já iniciadas por outros estudiosos quanto ao formato assumido por alguns grupos de teatro desde que se tem notícias dessas formas de organizações.

Não se trata, pois, de uma homogeneização da trajetória de diversos e díspares grupos e iniciativas individuais, endurecendo-as, mas de um recorte que torne possível uma breve análise sobre o teatro de grupo no Estado do Acre. As muitas limitações e esquecimentos que sejam constatadas nesse trabalho não são realizadas a partir de

preterição às práticas de determinados artistas ou coletivos, mas apenas pelo próprio limite de explanação que possui o recorte escolhido para a pesquisa aqui apresentada.

1.1 A CONSTITUIÇÃO DO DISCURSO ARTÍSTICO NO ESTADO DO ACRE

Muitos dos homens que foram impelidos para a região acriana, no chamado Primeiro Surto da Borracha, que ocorreu no final do século XIX, imigraram devido às difíceis condições sociais que encontravam em outros lugares do país, principalmente no nordeste brasileiro. Esses homens vinham para a região com a esperança de que, na Amazônia, conseguissem enriquecer em meio ao *Eldorado Verde*. Porém, o novo meio social e as condições materiais de subsistência que esses indivíduos encontraram não foram melhores do que as que eles já enfrentavam em suas terras de origem. Eles precisaram enfrentar difíceis condições de trabalho na extração de látex, em meio à floresta amazônica, além da primariedade das relações de trabalho nos seringais, que se davam pelo sistema de aviamento. Tudo isso, em meio a um total isolamento físico e geográfico, que predominou na região até a década de 1980, em relação às outras localidades do País. Essas condições sociais tornaram quase impossível falar em criações culturais no primeiro ciclo de migração nordestina para o Acre, ou seja, no final do século XIX e início do século XX, pois não havia, de fato, meios econômicos e condições materiais para que os novos moradores das terras acrianas pudessem conjeturar qualquer tipo de produção de Cultura.

Coube, portanto, à imprensa local, o papel de precursor das criações poéticas e intelectuais do estado do Acre, no início do século XX. As publicações literárias dessa imprensa eram assentadas sobre o homem e o ambiente acriano, em um processo de busca de identidade e procura de superação do isolamento geográfico que envolvia a região. Essas produções foram escritas e publicadas nos jornais locais, desde 1903, em um movimento esporádico, mas significativo, de confecção de poemas impressos em pequenas partes dos jornais (Silva, 1998, p. 75).

Foi somente no período posterior à elevação do Acre de território nacional à categoria de Estado, em 1962, que se iniciou a circulação de um número maior de artigos poéticos, bem como as primeiras impressões de publicações de livros de poesias e prosas, produzidos no Estado, por autores acrianos. O trabalho ainda se firmava em uma busca de

identidades acrianas, através de tentativas de inserção da produção literária no cenário nacional e amazônico, além de acrescentar uma procura por originalidade na escrita da poesia e da prosa (id, p. 80). Essa fase da intelectualidade e produção literária ocorreu simultaneamente às iniciativas de intervenções das outras linguagens artísticas no Estado.

Foi, assim, a partir da década de 1960 que ocorreu a consolidação de um discurso artístico no Estado do Acre. Nesse período, constituíram-se os primeiros grupos de teatro e de música, produziram-se algumas películas de cinema, organizaram-se mostras de artes plásticas e festivais musicais, de tal modo que, no final da década de 1970, mais de uma dezena de grupos artísticos amadores já se encontravam espalhados pelo Estado, realizando um processo intenso de produções e divulgações artísticas.

Os principais grupos que fizeram parte do movimento teatral amador, na cidade de Rio Branco, nesse período, foram *Semente, Apúi, De Olho na Coisa, Gruta, Grito, Macaíba, Sacy, Fragmentos, Testa, Pimentinha, Vogal, Piatemar e Kennedy*. Os grupos musicais foram constituídos, principalmente, por: *Raízes, Vitória Régia e Brasas do Forró*. Foram, também, realizados alguns festivais de músicas, tais como, *O canto da Seringueira* e o *Festival Acreano de Música Popular – FAMP*. No cinema, as películas foram elaboradas pelas produtoras *ECAJA* e *Cine Clube Aquiri*. Também houve alguns movimentos literários como o *Barracão* e o *Contexto Cultural*, veiculando poesias, contos, crônicas, literatura de cordel e artes plásticas. (Rocha, 2006, p. 176).

1.2 AS CEBS E O TEATRO COMUNITÁRIO

As primeiras peças encenadas por grupos reunidos no Estado, caracterizadas como produção teatral, de que se tem notícia, foram produzidas pela Igreja Católica. Os coletivos que se constituíram, na década de 1960, tinham como finalidade atender as necessidades sociais, políticas e evangélicas dos moradores da cidade. Essas encenações foram feitas por meio das Comunidades Eclesiais de Base ou, simplesmente, CEBS que seguiam a tradição antiga da Igreja, utilizando a arte com fins determinados e aplicando-a de forma utilitária.

A organização assemelhava-se às das primeiras apresentações de teatro produzidas no Brasil, realizadas como instrumento religioso e organizadas pelos

missionários jesuítas em meados do século XVI, que tinham por objetivo a catequese. Seu fim era utilitário, porquanto visava ensinar os preceitos católicos aos índios, tentando discipliná-los, segundo os ideais subordinadores portugueses. Essa realização teatral visava apaziguar a rebeldia dos nativos das terras ameríndias. Dessa forma, embora em outros contextos e realizações, os grupos de teatro organizados pela igreja católica no Acre seguiam muitos dos preceitos dos jesuítas, utilizando o teatro como forma pragmática e utilitária.

Mas o que foram as Comunidades Eclesiais de Bases – CEBs – e qual sua relação com a consolidação de um modelo de teatro de grupo no Acre? As CEBs foram idealizadas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), mas sua criação se deu no final da década de 1950, despontando nos anos de 1960 em toda a América Latina, enquanto instituição representativa de movimentos sociais. O termo Comunidades Eclesiais de Base aparece pela primeira vez no texto do documento da 3ª Conferência Episcopal Latino-Americana, ocorrida na cidade de Puebla, no México, em 1979. Faz alusão às experiências que propunham a combinação do trabalho missionário religioso à ação política junto às comunidades e à população pobre. Teve como objetivo maior a luta contra as mazelas sociais e a busca por melhores condições de vida para a gente pobre da população latino-americana.

A conferência de Puebla contribuiu para a confirmação desse novo ideário de ação política da Igreja. No entanto, seu reconhecimento como núcleo de ação política e religiosa se deu mais ou menos dez anos antes, na cidade de Medellín, na Colômbia, durante a 2ª Conferência Episcopal da América Latina, onde os bispos deram referendo favorável à opção pelos pobres. Os fundamentos dessa conferência estavam no ideal de fé libertadora, pautada na idéia de um Cristo que opta pelos excluídos e uma Igreja que, a partir de agora, resolve levantar a bandeira da luta pela justiça e contra as formas de violência e opressão.

No Brasil, as CEBs aparecem, na maioria das vezes, vinculadas a outros setores, grupos e organizações sociais de cunho progressista, de dentro e fora da igreja, assumindo, na aliança com estes setores, grupos e organizações, a luta no campo e na cidade, em nome de um projeto político de transformação. Dentre os setores, grupos e

organizações aos quais as CEBs estiveram vinculadas podem ser destacados: o Movimento da Ação Católica Operária, o Movimento de Educação de Base e as Pastorais (pastoral da terra, pastoral carcerária, pastoral da mulher, etc.).

“O remanejamento perpétuo das elites no poder, a dominação autoritária e secular, uma fé ingênua e fatalista das massas, a profunda separação entre cultura do povo e cultura da elite, favorecem e estimulam o surgimento dessas comunidades” (Santiago, 1989, p. 09). Esses são alguns exemplos de princípios que favoreceram, como nos mostra Santiago, a criação das CEBs no Brasil. Nas suas ações, essas comunidades incluíram uma concepção de massas (para as quais os trabalhos da congregação deveriam voltar-se) e uma dicotomização de cultura. A luta de uma *cultura do povo* contra uma *cultura de elite* era um dos princípios conceituais que embalavam as concepções das CEBs. Os religiosos e intelectuais vinculados a esse movimento, entre outras coisas, seguiam uma linha filosófica que opunha os trabalhos sociais às produções artísticas entre centro e periferia, cultura do povo e cultura de elite.

A expansão das CEBs e sua conseqüente propagação por toda a extensão do território brasileiro se deram por volta dos anos 50 e 60. Como parte do processo de expansão da ação católica, temos sua chegada Acre e, por conseguinte, na cidade de Rio Branco. E qual a relação das CEBs com o teatro de grupo produzido no Acre?

As CEBs, e sua ideologia de intervenção, tiveram grande importância no processo de formação sistemática e efetiva de diversas instâncias de representações do Estado do Acre, que incluíam desde esferas culturais, até esferas sociais e políticas.

As Comunidades Eclesiais de Base de Rio Branco, popularmente conhecidas com ‘CEBs’, ou ainda como ‘Comunidades de Base’, estiveram presentes na construção da maioria dos bairros periféricos que se formaram no período citado, sendo que muitos dos seringueiros ou seringueiras que chegaram à cidade como pessoas anônimas, ao se engajarem nas CEBs, tornaram-se lideranças ativas na configuração de vários movimentos sociais urbanos. (Rocha, 2006, p. 107)

Foi a partir das ações das Comunidades Eclesiais de Bases que se organizaram os primeiros grupos com enfoque na linguagem teatral, e as primeiras encenações das quais se tem registro, organizadas por integrantes do próprio Estado. As dramatizações realizadas

por esses grupos tinham a intenção de expressar as condições materiais (sociais, políticas e econômicas) da cidade, além de transmitir preceitos morais da Fé Libertária, pregoada pelas Comunidades Eclesiais de Base. Possuíam mensagens de conteúdos denunciadores, sem a preocupação de uma elaboração estritamente estética, mas com um caráter de ação informacional, religiosa e de intervenção em comunidades carentes. .

Os grupos que trabalhavam com a linguagem teatral, reunidos nesse período, eram vinculados aos princípios da igreja, por isso não se assumindo como “grupo de teatro”, sendo o teatro apenas uma de suas ações de intervenção, como várias outras ações que essa instituição realizava. O teatro era utilizado inteiramente como um veículo comunicativo a serviço da pedagogização ou denúncia de determinados preceitos, geralmente de moral cristã.

Além disso, como dito, a preocupação de produzir algo *para e pelo povo*, em detrimento de trabalhos produzidos pelas *elites*, esteve presente como linha ideológica definida nos trabalhos produzidos pelas CEBs, e também em grande parte dos grupos com produções teatrais que estiveram vinculados a ela. Por meio desses princípios alguns grupos defendiam que os trabalhos estivessem voltados exclusivamente para os trabalhos sociais e que os conteúdos das encenações deveriam trazer questões relacionadas ao próprio povo. Trata-se de um preceito ideológico que embasou muitas das práticas artísticas produzidas pelas Comunidades Eclesiais de Base, mas que também guiou os trabalhos de muitos grupos de teatro acrianos que dela derivariam, nas décadas seguintes.

A força motriz da multiplicação de grupos de teatro nas periferias dos grandes centros era auxiliada pela união de intelectuais militantes e pelas fileiras progressistas da Igreja Católica. Observa-se que o surgimento das Comunidades Eclesiais de Base coincide com a proliferação de grupos amadores de teatro. No Acre, especialmente na região do Vale do rio Purus e na cidade de Rio Branco, os grupos locais nascem ou encontram apoio nesse nicho espiritual que auxilia os moradores – ex-seringueiros – dos bairros periféricos. (CALIXTO MARQUES, 2005, p. 36)

Um dos primeiros grupos vinculados a CEB que se tem notícia, e que teve suas ações voltadas para um trabalho sobre o teatro, é o **GESCA** (Grupo de Estudos Sociais Comunitário da Amazônia). O Gesca foi criado ainda no início da década de 1960, com

intuitos sociais e religiosos. Como muito dos coletivos dessa época, não se constituía em um grupo especializado na linguagem teatral. Calixto Marques (2005, p.33) aponta que “as primeiras manifestações que alinhavam o discurso de preservação da Amazônia por meio da prática teatral nasceram na Diocese do Vale do Acre, na voz de um grupo chamado GESCA, quando da condução de Dom Giocondo Maria Grotti.”

A primeira dramatização desenvolvida por esse grupo foi uma adaptação do texto *Morte e Vida Severina* (1965) de João Cabral de Melo Neto. O texto original relata a penosa trajetória de um migrante em busca de uma vida mais fácil e favorável no litoral. O poema está escrito em forma de Auto e discute a difícil forma de imigração encontrada por retirantes nordestinos. Eram muitas as semelhanças entre “Morte e Vida Severina” e a realidade social de moradores da cidade de Rio Branco, quando o espetáculo foi encenado pelo Grupo GESCA nos palcos acrianos, na década de 1970. O mesmo quadro social problematizado pela obra de João Cabral de Melo Neto, a história de um retirante nordestino que saiu à procura de novas formas de renda no sul do país, também era vivido por inúmeras famílias de migrantes que vieram para a Amazônia brasileira.

Por isso, cientes desses processos históricos, os integrantes do GESCA realizaram uma adaptação do contexto e do personagem principal da obra retratando-os segundo as circunstâncias de migração dos retirantes nordestino-acrianos. Produziram assim um quadro de produções teatrais que teriam fortes influências nas diversas manifestações artísticas das décadas de 1970 e 1980 no Acre, a saber, a representação na cena espetacular da *realidade* acriana.

As lembranças do lendário Chico Pop, com seu programa de rádio e suas festas performáticas nos salões dos pequenos clubes da cidade, levam-nos a perceber que *Morte e Vida Severina* foi um dos primeiros textos a chegar às mãos dos iniciantes do fazer teatral e, mesmo tendo sido apresentado a um público mais elitizado, havia a preocupação de relembrar a saga do retirante nordestino, suas dores e angústias ante a posse de uma terra somada à imagem do novo personagem que integrava o cenário amazônico. (ibid., p. 34)

Como o GESCA, outros grupos ligados às CEBs foram criados e desenvolvidos nesse período. Trata-se de um período significativo na iniciação da linguagem teatral no

Estado do Acre, marcado, muitas vezes, como as bases de proliferações de grupos e pensamentos sobre o teatro no Estado, mas que ainda é um ponto carente de investigação, tendo, com isso, poucos registros mais sistematizados desses coletivos.

1.3 OS MOVIMENTOS SOCIAIS E O TEATRO ENGAJADO

A experiência de um teatro de grupo que fosse, ao mesmo tempo, religioso, popular e comunitário, sem uma preocupação necessária com a afirmação do que se estabeleceria, em seguida, como *grupo de teatro* ideológica e estruturalmente organizado como coletivos independentes em relação a sua vinculação institucional, e autônomos em suas realizações, perduraria até a década de 1970, quando algumas mudanças ocorreriam na conjuntura dos grupos e quando ocorreriam muitos desmembramento de coletivos das CEBS. Qual foi essa mudança? E a partir de que ela se fundamenta?

Ocorre que a partir dos anos 70 há o surgimento de outro olhar no que se refere à prática teatral, fundamentado em um paradigma de crítica social desvinculado da visão evangelizadora que outrora predominara nos grupos de teatro. Algumas formações locais passaram a pensar o teatro na perspectiva que o abaliza como objeto de ação política e com a finalidade de intervenção social. Ou seja, alguns grupos passaram a acreditar que deveriam intervir na sociedade, por meio do teatro, para transformá-la.

Esse modelo teatral seguia os caminhos de grupalidade e de criação cênica implantados por outros coletivos nacionais e apregoados por algumas teorias teatrais como as do Centro Popular de Cultura da UNE – CPC, o Teatro Oprimido de Augusto Boal e as concepções brechtianas então bastante difundidas no país. O objetivo desses grupos era, fundamentalmente, a propaganda política, que consistia em definir estratégias para fazer da atividade teatral um instrumento de conscientização das massas. A maior pretensão dos jovens intelectuais que se organizam em torno dessa nova característica do teatro no Brasil, e também dos artistas, era interferir no processo político do país. Tais grupos, tanto os de projeção nacional quanto os grupos acrianos, eram, em grande parte, encabeçados por jovens militantes e intelectuais de movimentos sociais e políticos. Esse modelo de ideologia grupal no teatro ficou conhecido como “teatro engajado”.

O Evangelho não satisfazia mais as necessidades de temas a serem desenvolvidos e os que optaram por se dedicar ao teatro, tiveram que sair dos centros comunitários e partir para conquistar outros espaços. Nessa fase, muitos grupos de jovens se dispersaram, alguns como os do [Bairro] Estação Experimental com quase 100 (cem) jovens, e o teatro passou a partir a ser mau visto pelos coordenadores de grupos, padres e demais pessoas envolvidas com a Igreja. Esse clima durou bastante, em 1979, por ocasião de uma apresentação numa comunidade, acusaram o teatro de ter acabado com o grupo de jovens do bairro Baía e em seu lugar ter se transformado em grupo de teatro. (Rocha, 2006)

Como mostra Rocha, muitos dos grupos de teatro que se criaram no período de 1970-80 foram o resultado de desmembramentos da instituição religiosa, que se vincularam ideologicamente a novos valores, o que, entretanto, não foi realizado sem algumas dissidências de antigos e novos integrantes em relação aos grupos propagadores do teatro comunitário levado a cabo pelas CEBs. Tais dissidências marcaram, de maneira especial, muitas cisões e desvinculação, por volta dos anos 70, de integrantes, antes ligados à igreja, que passaram a criar grupos de teatro com caráter autônomo em relação à sua vinculação institucional.

A atuação dos grupos e de pessoas evadidas das CEBs, contudo, não ocorreu por um rompimento definitivo com todos os elementos que fundamentavam o discurso das CEBs, uma vez que muitas das questões já implantadas nas primeiras formações ainda se mantiveram nesses novos grupos. Mesmo porque, a maioria dos integrantes que encabeçava esses coletivos de teatros teve suas primeiras experiências teatrais em grupos vinculados às CEBs. O que ocorreu, muito mais que uma cisão discursiva, foi uma transformação dos princípios que fundamentavam a grupalidade, a qual passou a se estabelecer a partir de uma visão de autonomia quanto a sua vinculação institucional, e também de um novo entendimento dos propósitos que embasam as criações cênicas desses grupos, que agora eram fundamentados em questões mais centradas em políticas partidárias. Podemos citar como exemplos dos elementos que permaneceram nesses grupos a intervenção social em comunidades e uma estética fundamentada nas questões amazônicas e acrianas.

Por isso, com os desmembramentos, deu-se início a uma experiência teatral que buscava o desenvolvimento de um teatro de grupo vinculado aos novos ideais políticos e ideológicos emergentes na Cidade e às novas configurações da política amazônica. Trata-se

do que foi chamado por alguns estudiosos, e participantes desse período, como “Movimento de Resistência Cultural”. Resistência cultural, nesse caso, tem um duplo sentido. Primeiro trata ainda de um dos princípios ideológicos norteadores dos grupos vinculados à CEB, que era o de separação entre a “nossa cultura” (cultura acreana) e a cultura “do que vem de fora”. Por meio desse princípio estabeleceu-se uma resistência à introdução de novas formas de representação e a tudo o que se via como *cultura de elite*. Em segundo lugar, faz analogia aos empates, adjuntos e outras formas de resistência à ocupação de terras amazônicas no referido período.

Essa nova organização de grupalidade no movimento de teatro de grupo no Acre, feita por coletivos que estavam atrelados a Movimentos sociais, procurava introduzir na cena espetacular elementos que juntassem a representação da vida e de valores tipificados como *da Amazônia* e uma defesa política dos diversos atores sociais que integravam o Estado. Houve, por exemplo, uma intensa discussão acerca do compromisso estético e político nas produções teatrais acrianas, o qual incluía a separação entre grupos, criando um discurso dicotômico entre o teatro do Acre e o teatro “paulista”, ou seja, o teatro feito por grupos e pessoas que não são do Estado.

Dessa forma, um dos princípios que continuou a reger as questões de criações espetaculares desses grupos de teatro foi o de que a cena deveria privilegiar o conteúdo em contrapartida da forma. Segundo Rocha (2006, p. 179),

José Alves relatou que no início do grupo Gruta e dos outros grupos de teatro, a preocupação fundamental não foi com a estética, ou seja, com um trabalho mais elaborado tecnicamente, mas a necessidade de transmissão de mensagem de esclarecimentos, ou como se dizia à época, de conscientização.

O teatro ainda era usado de forma didática, caracterizando-se pelo menos de duas maneiras. Primeiro, por ser um teatro de militância, que buscava incentivar a população a participar dos movimentos sociais e políticos, denunciar os desmazelos da falência dos seringais e alertar acerca dos perigos que envolviam a vida na cidade. Segundo, por assegurar um discurso da cultura local, trazendo em suas apresentações fortes elementos de manifestações folclóricas e de um caráter regional.

Ainda cumpre lembrar outro motivo importante para a criação e consolidação de grupos autônomos, com características e ideologias fundadas no amadorismo, a partir dos anos de 1970: a criação de uma importante entidade de representação do teatro, a saber, a Federação de Teatro Amador do Acre. A FETAC foi fundada em maio de 1978, quando seis formações de teatro se reuniram para discutirem o processo de criação de uma instituição que legitimasse os seus interesses. Nessa ocasião, reuniram-se os grupos GRUTA (Grupo de Teatro Amador), Vogal (Grupo Vogal de Teatro Amador), Macaíba, Grupo Semente de Teatro Amador, Grupo Experimental de Teatro Universitário, Grupo Piatema de Teatro Amador.



Figura 1 – Reunião dos Grupos de teatro que decidiu pela Fundação da FETAC, em 1978.

Fonte: Rocha, 2006, p. 193

A criação da FETAC foi uma resposta ao anseio da já formada classe artística, no final da década de 1970, e um processo de fortalecimento dos grupos de teatro no Acre, que começaram a se caracterizar enquanto entidades independentes – chegaram a somar onze formações –, com diversas propostas espetaculares que não mais seguiam, necessariamente, as questões religiosas. Os princípios da Federação foram definidos pelos seus criadores e apresentados em dois manifestos. Nesses documentos, aferiu-se à FETAC o objetivo de “representar e defender os grupos filiados junto à comunidade e os poderes públicos, respeitar a autonomia cultural, artística e administrativa dos grupos, realizar

pesquisas, debates, mostras e seminários” (Manifesto, 1980, p. 03). A FETAC mantém-se até hoje enquanto instituição representativa de causas e interesses do movimento teatral no Acre.

O surgimento da FETAC aparece como resultado da definição de um modelo de grupo de teatro que se consolidava no Acre e, especialmente, em Rio Branco. A presença dessa instituição no Estado marcou a abertura de discussões mais especializadas na linguagem teatral, consolidando a afirmação de um discurso sobre o teatro amador no Estado. Através dessa instância representativa dos interesses da classe teatral abriu-se no Estado caminhos para trocas de experiências com outros grupos do cenário teatral, em sua maioria filiados à Confederação Nacional do Teatro Amador (CONFENATA). Iniciou-se, também, a partir daí, a vinda de diretores de teatro de outros Estados, que foram à Rio Branco ministrar diversos cursos, como os de direção teatral, interpretação, cenografia, entre outros (ROCHA, 2006, p. 193).

No que se refere à exemplificação de grupos que estiveram à frente do formato de teatro de grupo a que nos referimos nesse tópico, podemos citar o **Grupo Ensaio**, dirigido por Gregório Filho. Esse é um exemplo de grupo evadido de uma Comunidade Eclesial de Base e que tem características e importância no sentido de ter sido um dos primeiros grupos, no Estado, a pensar em prática de preparação de ator e produção de peças sem fins religiosos. Das peças encenadas pelo grupo, e que sobreviveram ao esquecimento que o tempo destinou a um grande número de obras da época, podemos citar: *Tempo de Espera* (1975), *A Cigarra e a Formiga* (1976), *A Margarida curiosa visita a floresta negra*, *É pois é*. O *Ensaio* também foi pioneiro ao propor reuniões de diferentes grupos para prática de exercícios teatrais, tais como estudos de preparação do ator e leituras dramatizadas feitos no auditório do Colégio Acreano. O grupo era eclético em suas proposições, fazia tanto montagem de textos produzidos por dramaturgos acrianos como também montagens de peças de grandes dramaturgos. Por volta de 1975 e 1976 foi montada, por exemplo, a peça “*Aquele que diz sim, Aquele que diz não*” de Bertold Brecht (Marco Afonso apud Calixto Marques, 2005).

Outro grupo, especializado na linguagem teatral, na década de 1970, foi o **Grupo Testa** que resultou da reunião de alguns outros grupos de Rio Branco, como o Sacy,

Fragmentos e Baia e era dirigido pela atriz Vera Fróes. Diferente de outros grupos, o Testa possuía vínculo institucional com uma entidade paraestatal, a saber, o SESC-AC. Por esse motivo, as encenações produzidas pelo grupo ocorriam nas dependências do próprio SESC, no Teatro de Arena, construído em 1979. Devido à grande proximidade do grupo com a instituição, foi comum a utilização de funcionários do próprio SESC na criação de espetáculos e na participação dos processos de encenação.

Em um trecho de um dos referidos manifestos, produzidos pelos diretores da FETAC, percebe-se como as produções vinculadas ao SESC criavam polêmicas entre a classe artística acriana, uma vez que os privilégios dados para alguns grupos e a tomada de posição frente a uma determinada estética, não eram bem aceitos por muitos do movimento teatral.

Em relação ao apoio que fornecem as instituições locais, o SESC tem apoiado o teatro, se bem que privilegiando a certos grupos, numa relação que muitos grupos consideram paternalista e a Fundação Cultural, até então uma ilustre desconhecida, só agora, com a mudança de direção do órgão, a FETAC vê possibilidade de trabalho em comum. (Manifesto, 1980, p. 02-03)

Muitos dos espetáculos produzidos pelo Testa tinham pesquisas cênicas baseadas no Teatro do Oprimido de Augusto Boal, sendo o processo de criação marcado pela produção coletiva. Calixto Marques (2005, p. 43) cita alguns exemplos de espetáculos apresentados por esse grupo: *Baixa da égua* (1979), *Balaco barco*, *Opereta dos mais pequenos*, *Verde que te quero vivo*, *Canto do Galo* e *Grilagem do Cabeça*. Também foram apresentadas obras de autores mais consagrados, tais como *Torturas de um coração* de Ariano Suassuna e a peça *Frei Molambo* de Lourdes Ramalho. Ainda segundo Calixto Marques, *Grilagem do Cabeça* “se valeu de um conflito entre os índios Aruaques e um grileiro da cabeça branca”, enquanto o texto do espetáculo *Baixa da égua* “relata as mazelas dos bairros periféricos e aponta as conseqüências das decisões das Instituições governamentais em relação à Amazônia ou à entrada dos sulistas no Acre” (*Idem*).

No mesmo manifesto acima citado, há outro marco significativo nas experimentações teatrais do Grupo Testa, e de outros grupos, na década de 1970 e 1980,

que foram as apresentações relâmpagos. Essas apresentações consistiam em esquetes ligeiros, apresentadas no Teatro de Arena do SESC e em outros espaços destinados, ou não, à prática teatral, que uniam elementos cênicos de um estilo boaliano, aos moldes de apresentações happening e/ou agit-prop.

O Teatro Relâmpago, como chamamos aqui, são esquetes escritas, ensaiadas e apresentados num curto espaço de tempo, sem censura, envolvendo vários grupos, com o objetivo de levantar a discussão e reflexão sobre um acontecimento presente que precisa ser divulgado, geralmente a convite de alguma entidade como Comissão de Defesa dos Direitos Humanos, do Meio Ambiente e Pró-Índio. Esse tipo de trabalho, iniciado em dezembro de 78, tem se desenvolvido muito, sendo o último “A Grilagem do Cabeça”, que utilizava técnicas do teatro-imagem de Boal, envolvendo 25 atores, é considerado um dos melhores trabalhos realizados esse ano. (ibid., p. 03)

Um grupo que se especializou nesse tipo de apresentação foi reunido na década de 1980, organizado por alguns amigos, chamado **Grupo Direto do Rio**. O Grupo Direto do Rio era composto pelos artistas Dinho Gonçalves, Ivan di Castella, Rogério Curtura, Antônio de Alcântara e Alexandre Nunes, artistas que sempre estiveram à frente de questões culturais no Estado, dirigentes, posteriormente, de outros grupos de teatro locais, como o GPT e o Grupo do Palhaço Rufino. O teatro produzido por essa formação, chamado de Teatro relâmpago, era carregado de sátira, ironia e bastante humor, que foram registrados pelos jornais locais devido às “cenas despojadas” e o “linguajar adulto”. Segundo o Jornal *O Rio Branco* (02/05/1988), “O Grupo Direto do Rio faz apresentações com cenas ágeis, com motivos novos e discutidos no momento... Uma forma rápida e direta de fazer teatro que teima em achar alegrias e resolver os problemas do mundo em uma mesa de bar”.

As dramatizações ocorriam nos saguões do bar e restaurante *O Casarão*, nas à noite. Os artistas faziam cenas apenas com um roteiro, sem textos pré-elaborados, utilizando sempre a improvisação como elemento central. A encenação acontecia a partir do anseio do grupo em ver representado teatralmente aquilo que o agradava ou incomodava. Com falta de espaço físico para as apresentações, eles envolviam todos os cantos do bar em um amplo processo de interação com o público, sempre aproveitando ao

máximo a grande variedade de fregueses que, ao redor das apresentações, participavam, inevitavelmente, das performances. Os esquetes tinham nomes chamativos, causando um estranhamento do público desde o contato inicial com a peça. Alguns esquetes apresentados foram: *Lolita e Teobaldo*, *A escrita neo-Pós-Erótica de Chapeuzinho Vermelho*, *Brika Brake do Miristrov*, *Era uma vez*, *Dois Coelhos com uma cajadada*, *RatracatrabulquesBum*, *Verruckt* e *Arranjos de Última Hora*.

Outra formação, o **Grupo Semente**, foi formada por jovens estudantes e teve sua estrutura criada a partir não mais de questões religiosas. Uma das características desse grupo foi sua ligação com as questões políticas, seguindo uma linha de pensamento eminentemente trotskista. O grupo teve vida curta, mas dele saíram representantes significativos para o movimento teatral e político acriano, como a ex-ministra do meio ambiente Marina Silva, o governador do Estado, Arnóbio Marques, e o professor do departamento de história da UFAC, José Dourado. Por volta de 1978, o grupo conseguiu construir um espaço próprio para seus encontros, estudos e ensaios, o Teatro Horta. Segundo Calixto Marques (2005, p. 51), “o objetivo era fazer da atividade artística, especialmente a teatral, um caminho que retirasse as crianças e adolescentes da periferia da situação de risco”.

Em entrevista concedida à Rocha (2006, p. 182), José Dourado falou sobre a adaptação e direção da primeira peça de teatro montada pelo grupo, chamada *Vila Beira de Barranco*:

O Grupo Semente quando surge, surge dentro desse movimento maior, como alternativa para se fazer teatro e através do teatro fazer denúncia. É tanto, que a primeira peça “Vila Beira do Barranco” reflete uma realidade de uma situação de um prostíbulo que muito parecido com o [Bairro] Papouco. Não é o fato só da prostituição, mas por uma questão das péssimas condições de vida. Era uma peça do Antônio Manoel.

O grupo se desfez devido a divergências internas que emanaram nas discussões a respeito dos objetivos de suas representações cênicas. Alguns integrantes achavam que o grupo deveria se especializar na linguagem artística, desenvolvendo trabalhos mais efetivos de preparação de ator e refinamento da cena. Outros acreditavam que a finalidade principal

do grupo deveria ser a defesa de questões políticas. A disputa interna acabou provocando uma cisão, desmembrando o grupo em dois novos: o Cirkistilo e o Apuí. Os integrantes que se preocupavam com questões formais do teatro, passaram a integrar o grupo Cirkistilo. O grupo Apuí marcou uma volta às discussões relacionadas às Comunidades Eclesiais de Base, retomando as produções direcionadas às periferias da cidade de Rio Branco.

O Apuí também se caracteriza como um dos grupos nascidos das comunidades de Base e integrante do Teatro Horta. [...] Integrado especialmente por representantes das comunidades de bairro, o Apuí foi um dos grupos que discordou da nova rota que o Semente vinha tomando. Este último passou a encenar textos de autores não locais e apresentando seus trabalhos apenas a alguns moradores do bairro onde ficava o teatro Horta. (Calixto Marques, 2005, p. 60)

Seguem alguns espetáculos apresentados pelo grupo: *Vila Beira do Barranco*, escrito pelo dramaturgo acriano Antônio Manoel e dirigido pelo historiador José Dourado, *A vingança do carapanã atômico* (1980) de Ediney Azancout, *A bomba* (1980) de Alexandrino de Soutto, *Maria e seus cinco filhos* (1979) de João Siqueira e *Assunta do 21* (1980), escrita por Nery Gomide e com direção de Henrique Silvestre.

O último coletivo a ser apresentado nessa breve exposição é o **Grupo De Olho Na Coisa**. Essa é uma formação de longa trajetória no teatro acriano, uma vez que esteve presente nas práticas artísticas de Rio Branco desde o início da década de 1970 e mantém-se até hoje. A grande figura desse grupo era o seu diretor, José Marques de Souza – o Matias. Matias montou o grupo e esteve em sua direção até falecer, com 61 anos de idade, em abril de 1997, quando, então, o grupo passou a ser dirigido pelo seu filho Cláudio Matias.

Com formação apenas pelo Mobral e nenhum contato com texto de teatros de outras localidades, a forma encontrada por esse autor passa essencialmente pela narrativa e como ocorre com a maior parte de textos produzidos nesse período de nossa pesquisa, pelo fio didático. (ibid., p. 68)

Matias foi um seringueiro, poeta e contador de histórias. Escreveu diversas peças, nas quais evidenciava suas preocupações sociais com a população local. Ele foi um

dos grandes mentores da Comunidade Eclesial de Base do bairro Baía, em Rio Branco, e também um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores no Acre. Esteve sempre envolvido com as questões relacionadas à Igreja, especialmente as relacionadas à Teologia da Libertação. Com isso, Matias desenvolveu vários projetos de cunho social nos bairros periféricos de Rio Branco, ajudando, por exemplo, no processo de reestruturação de muitas famílias que migraram dos seringais para a cidade sem nenhuma condição econômica. Em depoimento público, Mayra de Sousa Galdino (Matias: De olho na coisa, 2009) fala sobre o seu avô:

Não é difícil falar do Vô Matias [...] Lembro perfeitamente do jeito de falar, dos olhos vermelhos durante uma discussão, da indignação que ele tinha perante toda injustiça que o rodeava e da gana de fazer algo diferente, ele tinha vontade de mudar. Ele falava de coisas que pouca gente entendia. Como um profeta parecia saber de tudo, dos nomes das árvores, das histórias da mata [...] Hoje sinto certa frustração, lembro do “Barracão” lotado quando tinha espetáculo. Lembro de sua gente assistindo uma peça montada por um dos seus. De suas crianças da “Baixada” fazendo trabalho de aula sobre temas relacionados à cultura, ali, na esquina. Todos podiam entrar de short, camiseta, mas não iam com roupa de Domingo. A única exigência era prestar atenção. Nem precisava pedir, não havia quem piscasse. Ninguém queria perder nenhum segundo [...]



Figura 2 – Matias durante uma contação de história.
Fonte: Arquivos do Grupo De Olho Na Coisa

O teatro foi uma atividade à qual Matias dedicou grande parte de sua vida e por meio da qual ele interveio no cotidiano da comunidade a que esteve vinculado. Essa experiência surgiu quando, em 1978, Matias ainda integrava, como monitor, o grupo de evangelização da CEB do bairro Baía. Nesta ocasião, o padre Manoel Pacífico da Costa pediu que o ex-seringueiro fizesse uma dramatização sobre a sua vida no seringal e, segundo Matias, “Eu fui e fiz. Nesse dia eu comecei a desenvolver trabalho de evangelização e trabalho de teatro.” (Matias apud Rocha, 2006, p. 168)

Foi, então, através do teatro, que Matias conseguiu intervir de forma política, artística, social e religiosa na sua comunidade. Em um primeiro momento, as representações feitas pelo grupo foram marcadas por uma linha eminentemente pedagógica e moralizante. O grupo ainda fazia parte da Comunidade de Base do bairro Baía e encontrava-se completamente imerso nas questões religiosas.

Segundo o jornal Varadouro (1978), as encenações eram “expressão da vida cotidiana” ou “prática viva”, pois o grupo possuía uma prática teatral sem grandes aparatos técnicos, sendo envolvido apenas por questões representativas do convívio diário da periferia. Com isso, essa formação montava espetáculos com a população do bairro, para serem, também, apresentados para ela. Os componentes do grupo foram, em muitas circunstâncias, pessoas pobres que se dispunham a participar das dramatizações. Matias preparava os textos em tons didáticos, com fins religiosos e comunitários.

Na entrevista ao jornal, Matias fez outros comentários interessantes. Disse que vários espectadores, familiarizados com as situações vividas no palco, já que diziam respeito à própria realidade do bairro, queriam participar das encenações, porque os problemas ali explicitados faziam parte de seu dia-a-dia, do cotidiano policial em um bairro de periferia. (Rocha, 2006, p. 172)

Para o jornal Varadouro, em outra reportagem publicada em junho de 1978, com o subtítulo *O Teatro de Matias*, as dramatizações elaboradas pelo grupo eram expressão de um Teatro de Discussão. Essa classificação foi entendida como uma forma de expressão teatral menos expressiva que o teatro amador, uma vez que não havia nenhum trabalho de elaboração dos efeitos técnicos da cena espetacular.

Teatro de discussão abarca as dramatizações que tiveram como palco os modestos centros comunitários onde os atores e diretores são o povo e os temas discutidos nas encenações curtas foram aqueles focalizando fundamentalmente na vida do bairro e de seus moradores, com suas amarguras, seu humor e sua esperança. (Rocha, 2006, p. 169)

Exemplo de espetáculo apresentado pelo grupo nesse período foi a peça *Dezessete*, cujo texto – no qual se contava que um policial lotado na delegacia do Bairro, estando bêbado, afirmava ter matado dezessete pessoas – se baseava em um episódio ocorrido no próprio bairro. Outras peças apresentadas pelo grupo foram *A Chegada da Televisão no Acre* e *O Clamor da Floresta*. Pelo título das obras, percebe-se o cunho informal das representações de Matias, que envolviam, quase sempre, o cotidiano dos moradores, bem como um cuidado com as questões de ordem moral.

Em uma segunda fase, o grupo dirigido pelo ex-seringueiro Matias segregou-se da Comunidade Eclesial de Base, instituindo, oficialmente, o Grupo De Olho na Coisa. Esse momento teve sua maior expressão na década de 1990 e marcou uma pesquisa mais específica dessa formação no tocante à linguagem teatral. Nesse período, o grupo conseguiu financiamento para construir o Teatro Barracão, um símbolo representativo do grupo e um espaço, efetivo, de mobilização artística.

O local em que foi edificado esse teatro estava destinado à construção de um hospital público, em uma área que foi considerada insalubre. Silene Farias, presidente da FETAC na época, conta em depoimento a um jornal local que decidiu, junto a alguns colegas, construir o prédio destinado a um teatro com verba concedida pelo Instituto Nacional de Arte Cênica e destinada à FETAC (Zílio, 2004). O Barracão foi, então, construído em uma periferia da cidade de Rio Branco, o que, em parte, dificultava o acesso ao espaço, mas que tornava, contudo, o movimento teatral mais próximo das comunidades periféricas, um princípio básico para a maioria dos coletivos atuantes na época no tocante à utilidade do teatro. Como o teatro encontrava-se instalado próximo do lugar de atuação do De Olho Na Coisa, esse grupo acabou sendo o principal utilizador do espaço, realizando, nesse teatro, grande parte de suas práticas sociais. “Foi na efervescência do trabalho de resgate do teatro na cidade [de Rio Branco] que se conseguiu com que Matias e Valério

fossem contratados para trabalharem no Barracão e que duas casas fossem construídas para ambos atrás do prédio.” (Zílio, 2004)



Figuras 3 e 4 – Matias ensinando o jovem a caminhar sobre pernas de pau e criança durante oficina do Grupo de Olho na Coisa.

Fonte: Arquivos do Grupo De Olho Na Coisa

Em 1997, a revista *Aquiri* registrou que o Grupo De Olho na Coisa já havia expandido, desde sua constituição como Grupo Baía, na década de 1970, suas atuações para outras e mais aprimoradas experiências artísticas. O grupo desenvolveu, durante a década de 1990, projetos de oficinas artes-educativas, oficinas de iniciação circense, capoeira, produção de máscaras teatrais, entre outras. As intervenções do grupo haviam, também, sido transpostas para outros espaços teatrais da cidade, tais como praças e igrejas, chegando a ocorrer encenações dentro de ônibus públicos. Exemplos de espetáculos apresentados pelo Grupo de Olho na Coisa, nesse período, foram as peças *O Clamor da Floresta*, *A vida na Floresta*, *O Homem que Vendeu a Sua Alma...*, entre outros.

1.4 AMADOR OU PROFISSIONAL? A EXPERIÊNCIA DOS GRUPOS ABDSABÁ E GPT

Como já explanado, desde a década de 1970, os grupos de teatro em Rio Branco foram se constituindo em meio a um turbilhão de movimentação social, sendo utilizados com fins utilitários que deixavam, muitas vezes, de lado a necessidade da pesquisa e prática artística. Alguns grupos possuíam fins religiosos, sendo utilizados como parte da representação dos ensinamentos católicos. Em algumas outras formações, o teatro adquiria características políticas, sendo utilizado com propósitos de militância, denunciando mazelas sociais.

Um paralelo forte com a perspectiva de um modelo de grupo de teatro engajado ocorreu a partir de alguns coletivos que despontaram na cidade de Rio Branco com objetivos mais específicos de problematizar e repensar a configuração do fazer teatral no Estado. Para isso, eles reafirmaram a necessidade de se discutir não apenas os aspectos político-sociais das encenações, mas também seus fundamentos estéticos e formais.

Surgiram, então, grupos com perspectivas de estudos, por exemplo, de teatro antropológico, voltados para trabalhos com etnias indígenas, e formações com trabalhos realista-naturalistas. Essas novas experiências artísticas foram possíveis, graças, entre outras coisas, ao retorno de alguns jovens, que se encontravam afastados da cidade de Rio Branco, para estudos nos centros econômicos do país, e a chegada na cidade de muitos artistas de diferentes regiões do país. Esses indivíduos colocaram-se ativamente perante as questões teatrais, passando a pleitear propostas estéticas e artísticas diferentes das em voga, as quais incluíam trabalhos mais elaborados no que se refere à produção espetacular, à preparação de atores e a pesquisas.

Até meados dos anos 80, as coisas foram melhorando e as peças tiveram uma fase mais criativa. Foi nessa época que tivemos a presença de diretores importantes do teatro brasileiro em Rio Branco, entre eles está o Fernando Peixoto, que dirigiu Calabar, e o Celso Antunes, diretor de teatro e professor da UNICAMP. (Revista N'ativa, 1995, p.17 apud Rocha, 2006, p. 185)

Esse novo modelo de grupalidade embora tenha sido importante para que se experimentassem novas propostas estéticas não foi, entretanto, introduzido com total harmonia. Isso porque ocorreram sérias divergências entre os grupos defensores de uma ação teatral que deveria continuar em seu estado de representação política e os grupos que pleiteavam uma efetivação de um teatro focado em questões de especialização na pesquisa e prática teatral. Ocorreram, então, diversas incidências marcadas por essas duas concepções de modelos de grupos.

Assim, os dois últimos grupos que iremos apresentar nesse tópico foram significativos na produção teatral acriana durante os anos de 1990. Esses grupos tiveram longo tempo de duração, possuindo mais de dez anos de trajetória e introduziram, entre outras coisas, duas propostas nas concepções de grupo de teatro no Estado: uma grupalidade que procurou a profissionalização de suas práticas e um processo de criação cênica baseadas em determinadas pesquisas. O teatro produzido por esses grupos tinha como foco uma especialização na prática teatral. Ambos desenvolveram trabalhos com um foco mais específico no estudo de determinada linguagem, e produziram espetáculos de boa qualidade técnica com projeção regional e nacional.

O **Grupo Adsaba** realizava uma prática teatral com base no estudo do *Teatro Antropológico*. Este é um termo utilizado, sobretudo na América Latina, para designar um teatro que busca sua interpretação cênica em elementos voltados para a relação do homem com a natureza e a cultura, e que tenta ampliar a noção de teatro para incluir elementos como a performance e estudos de diferenças culturais. Esse movimento utiliza o que vem sendo denominado de *etnocenologia* para explicar suas encenações. É, com isso, um teatro que busca suas fontes nos estudos de Grotowski, na antropologia teatral de Eugênio Barba e nas encenações de Schechner (Pavis, 2005, p. 374).

As criações do Adsaba foram feitas por meio de estudos dos elementos sociais, étnicos, artísticos e culturais de grupos indígenas que habitaram a região da Amazônia. A criação do primeiro espetáculo do grupo, *Histórias de Quirá* (1990-92), ocorreu a partir de uma pesquisa *in loco* nas aldeias indígenas do Kulinás. Essa pesquisa foi realizada pelos próprios atores do Adsaba com a ajuda de alguns especialistas, como o historiador Abel Kanaú, especialista em antropologia e linguística. Em livro, o historiador explica que foi

convidado para integrar o grupo em 1990, ocasião em que ainda participou, como pesquisador, do processo de criação do referido espetáculo, criado com bases no mito da criação do povo kulina. Segundo o autor, no processo de construção do espetáculo, o núcleo de pesquisa mergulhou inteiramente na cultura e vida dessa tribo indígena, o que lhes propiciou uma troca de conhecimentos e um forte estímulo à criação cênica.

O espetáculo, que em 2001 abriu o Festival Internacional de Londrina, foi elaborado sem as falas dos atores, as quais foram substituídas por narrativas em língua madija, as quais eram pronunciadas fora, e utilizou danças e rituais xamanísticos. O espetáculo foi criado a partir de uma plasticidade mais elaborada, com tempo não-linear e ritmos próprios de rituais.

A montagem do espetáculo História de Quirá (1990/92) circulou o país em diversos eventos de teatro, foi premiado em todos os festivais dos quais participou e encerrou sua temporada no I Festival de Teatro da Cidade de Vitória-ES. Foi indicado para representar o Brasil no Festival Internacional do México, esteve em temporada no teatro Glauber Rocha-RJ e apresentou-se na ECO-ARTE, em Belo Horizonte. (Kanau, 1999, p. 135)

O **Adsaba** teve como figura mais importante do processo de sua formação o irreverente ator e diretor Beto Rocha. Esse é um representante marcante dos palcos teatrais acrianos, considerado um dos artistas que mais atuou nas causas e movimentos relacionados ao teatro, participando de diversos grupos no Estado e fora dele. Principiou sua carreira no grupo Gruta, no começo de 1979, e foi fluante entre os diversos coletivos, tendo passado pelo grupo Semente, Sacy e 4º Fuso. Em 1987, fundou o grupo Adsaba – Núcleo de Pesquisa Teatral, inconformado com o modelo de grupo de teatro que se focava apenas em questões políticas. Em entrevista concedida à revista N'ativa, em 1995, ele comentou a sua iniciação no grupo Gruta:

Somente uma vontade ansiosa de fazer algo, de montar espetáculos, de aprender. Queria fazer qualquer coisa. Fui para o grupo Gruta, trabalhar com o Naylor e o José Alves para montar Suarentos do Marley Cunha. Esse trabalho estreou em outro de 79 [...] a maioria das montagens era direção coletiva, todo mundo dava pitaco, tanto quem sabia como quem não sabia nada [...] o trabalho era apenas intuitivo. Não tínhamos definido

o papel do diretor, nada de técnica e muito menos estética. (Revista Nativa apud Rocha, 2006, p 184)

Beto Rocha foi diretor, ator, pesquisador e dramaturgo. Foi grande defensor da linguagem de fundo e preocupação antropológicas do movimento teatral no Acre, bem como um militante da consciência libertária. Ele defendia uma linguagem teatral que fosse preocupada com as questões da *identidade do homem amazônico*. Acreditava que, através do estudo de rituais e tradições indígenas, seria capaz de explorar aspectos específicos do modo de vida da população local, representando a sua identidade e tradições específicas. Beto Rocha foi assassinado em 1997, quando já havia percorrido uma longa trajetória nos palcos acrianos. Seu assassinato foi motivo de muita indignação e de algumas manifestações na cidade de Rio Branco.

Em outro caminho de estudos, temos o trabalho desenvolvido pelo **Grupo do Palhaço Tenorino - GPT**. Esse grupo leva o nome artístico do seu fundador e diretor, Dinho Gonçalves, conhecido no Estado pelo codinome de Palhaço Tenorino. Dinho conheceu o Acre em 1981, quando foi convidado, ainda no mesmo ano, a dirigir no Estado o seu primeiro espetáculo, *Rua do Lixo*, de Vital Santos. O ator resolveu fixar residência na cidade de Rio Branco, onde trabalhou em espetáculos dirigidos por alguns importantes diretores teatrais acrianos, como Jorge Carlos, Beto Rocha, João das Neves e Zé Antônio. Foi, também, no período de 1984 a 1986, presidente da Federação de Teatro do Acre

O Grupo do Palhaço Tenorino, ou simplesmente GPT, foi fundado, informalmente, no dia 9 de março de 1991, constituindo-se legalmente no dia 5 de dezembro de 1996 com a elaboração de seu Estatuto e eleição da primeira comissão diretora. Segundo a atriz e arte-educadora Marília Bomfim (Bomfim & Oliveira, 1999, p. 18), a utilização do nome Palhaço Tenorino deu maior credibilidade ao trabalho de um grupo principiante, visto que o Palhaço Tenorino, personagem interpretado por Dinho Gonçalves desde 1982, já era uma figura muito conhecida na cidade de Rio Branco.

O grupo formou-se a partir da montagem do espetáculo *Fala Palhaço*, organizada por Dinho Gonçalves em conjunto com o Grupo Uniarte, dirigido pelo Chefe Assis. O Uniarte era um grupo amador que, até aquele momento, desenvolvia apenas trabalhos com esquetes e apresentações folclóricas, como, por exemplo, o Reizado. Na

ocasião de formação do GPT, os integrantes do Grupo Uniarte estavam reunidos para a primeira leitura do texto *Fala Palhaço*. Nesse momento, os atores decidiram criar um grupo que expandisse as questões até então postas pelo grupo de teatro UNIARTE. Estabeleceram, para tanto, regras para os ensaios, definindo encontros diários que conciliassem os horários do grupo com as atividades particulares do elenco. Nas últimas semanas que antecederam a estréia da peça, os integrantes resolveram re-nomear o grupo, chamando-o, então, de Grupo do Palhaço Tenorino.



Figuras 5 e 6 – Espetáculo “Os Saltimbancos”.
Fonte: Acervo do GPT

Desde sua formação, o GPT percorreu um caminho de constantes produções, pesquisa e preparação de seus atores. Alcançou, durante as realizações de seus espetáculos, uma significativa platéia que lotava, constantemente, as casas em que o grupo se apresentava. Nos primeiros anos de sua produção, o grupo manteve-se, em sua maioria, com custeio próprio de suas apresentações, com verbas advindas, em sua maior parte, da bilheteria das peças anteriormente apresentadas.

As encenações do GPT eram feitas com uma linguagem quase sempre realista, com textos dramáticos de diferentes autores teatrais nacionais, oscilando entre montagens realizadas para o público infantil e adulto. Os textos eram escolhidos para encenação pelo diretor Dinho Gonçalves, privilegiando-se aqueles de carga social e com temas polêmicos. A primeira peça encenada pelo grupo com uma grande projeção foi a já mencionada *Fala Palhaço* (1991), de autoria do grupo carioca Hombu. No elenco encontravam-se Manoel Souza, Alexandre Magno, Elias Daier, Marília Bomfim, Mara Araújo e Dinho Gonçalves.

Com o mesmo elenco, em 1992, o grupo montou o seu segundo espetáculo, *Maria Minhoca*, texto de autoria da escritora e dramaturga Maria Clara Machado. Esse espetáculo foi um dos grandes sucessos de bilheteria do grupo, sendo considerada a única peça infantil apresentada nos palcos do Estado do Acre no ano de 1992. As apresentações foram realizadas no Teatro de Arena do SESC com uma platéia constante, o que ocasionou, muitas vezes, a necessidade de duas apresentações do espetáculo no mesmo dia.

Em 1993, seguindo com o cronograma de temporadas, o grupo montou um texto consagrado do dramaturgo Plínio Marcos, *Navalha na Carne*. Toda a produção deste espetáculo foi feita com a bilheteria arrecadada no trabalho anterior, *Maria Minhoca*. Segundo reportagem publicada no jornal A Gazeta, em dezembro de 1993, o espetáculo foi “uma das mais belas peças apresentadas no Acre nos últimos tempos [...] a arte soube apresentar-se na sua maior perfeição, desde a escolha do texto, passando pela direção até a escolha e a interpretação dos atores.”

Os outros espetáculos apresentados pelo grupo foram: em 1994, a adaptação de *Torturas de um Coração* de autoria do dramaturgo Ariano Suassuna; em 1995, a peça *O que é Privatização?*, criada em parceria com o Sindicato dos Urbanitários; o musical *Tempo de Solidão* (1997) escrito e dirigido por Dinho Gonçalves em parceria com o chargista Francisco Braga; em agosto de 1998, o espetáculo *Os Saltimbancos*, texto de Luís Enriquez e Sérgio Bardotti, baseado no clássico infantil “Os Músicos de Bremmem”, escrito no século XVI pelos irmãos Grimm.



Figura 7 – Espetáculo *Torturas do Coração*. Na foto, encontra-se o elenco do espetáculo e o ex-governador Orleir Cameli e a sua esposa.

Fonte: Acervo do GPT

Durante sua trajetória, o grupo preocupou-se com a formação profissional e artística de seus integrantes, promovendo cursos de teatro, em Rio Branco, com profissionais reconhecidos nacionalmente. Exemplo desses cursos foi a oficina denominada *Curso Montagem* ocorrida em julho de 1994 e ministrada pelos professores de teatro Ivan Sales e Maria Chiesal, ligados à escola dramática *Espaço Seu*. Um ano depois, em junho de 1995, o grupo promoveu um segundo curso, voltado para linguagem teatral, desenvolvido no Cine Teatro Recreio e ministrado pelo diretor de teatro Moisés Miastkowsky.

Depois de dez anos de intensa participação no cenário teatral acriano, o grupo foi desfeito, mas está, aos poucos, voltando às suas produções. Atualmente, o GPT ainda produz trabalhos entre o casal Dinho Gonçalves e Marília Bomfim. Embora ainda tenham peças com projeção local e nacional, como com o espetáculo *A Menina e o Palhaço* (2006), criado, dirigido e apresentado pelo casal, o grupo mantém-se com menos afinco e com menos trabalhos de pesquisa e produção.

1.5 O MOVIMENTO TEATRAL NO INÍCIO DO SÉCULO XXI: POLÍTICA CULTURAL E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA O TEATRO DE GRUPO

Na primeira década do século XXI, poucos dos grupos que tiveram procedências nas práticas e realizações teatrais de décadas anteriores se mantêm em formação. No que se refere a políticas culturais, uma série de novas iniciativas surgem como alternativas para as práticas e produções artísticas. No entanto, a realidade posta é a de poucos grupos atuando na mobilização de políticas culturais, devido, principalmente, a uma visível desarticulação do movimento artístico. Nesse tópico, problematizar-se-ão alguns dos desafios postos no atual cenário cultural acriano, analisando os novos grupos e sua relação com as práticas de políticas culturais.

O diálogo será iniciado com um trecho de reportagem recentemente publicada no “Informativo Cultura BR”, em 7 de maio de 2009, pelo produtor cultural, músico e advogado João Veras, integrante do Conselho de Cultura do Estado do Acre - CONCULTURA, na cadeira de música, e um dos participantes, durante as décadas de 1980-90, dos movimentos culturais no Acre. Nessa reportagem Veras discute as atuais circunstâncias das políticas públicas de culturas no Acre.

Observa-se, historicamente no Acre, um movimento social de cidadania cultural atuante. Sua visibilidade se encontra no conjunto de atuações de organizações culturais, formais e informais, assim como de ações individualizadas de produtores culturais, caracterizando, de fato, um movimento da sociedade civil no campo das reivindicações de políticas públicas, muito embora não devamos deixar de considerar visível certo caráter de precariedade desse movimento tendo em vista a sua relativa organicidade. (Veras, 2009)

Da fala de Veras, podemos apontar duas questões: o relativo avanço no que diz respeito à atual proposta de organização e institucionalização da participação popular na política cultural nacional, estadual e municipal e o caráter de precariedade que as representações vêm sofrendo em relação à sua base e aos grupos sociais como um todo.

Ocorre que, como já dito nos tópicos anteriores, o movimento artístico acriano, organizado ou não, individualizado ou em grupo, possuiu, desde a década de 1970, uma relação de envolvimento e afinco com as políticas culturais. Algumas instâncias representativas da sociedade civil foram organizadas até hoje para dar conta de representar as questões referentes ao interesse do movimento cultural, como, por exemplo, a FETAC, criada no final da década de 1970 e cuja origem esteve ligada ao debate proposto pelos dissidentes do teatro religioso, sobre qual deveria ser o caminho e os fundamentos da arte (e, por conseguinte, do teatro) no Estado. Essa representatividade esteve bastante presente nos fóruns de discussões e nas instâncias de participação da comunidade como um todo, visto que muitos Movimentos de Seringueiros e movimentos de representação da sociedade civil foram também significativos nas referidas décadas. Nesse sentido, o que temos de novo, hoje, em relação às políticas culturais no Estado?

Em primeiro lugar podemos citar as recentes criações das Leis de Incentivo à Cultura, de Rio Branco e do Estado do Acre. Nos últimos anos, encontra-se à frente do executivo estadual o Governo da Frente Popular do Acre (1999-). No que se refere aos aspectos culturais e históricos uma das mais significativas iniciativas desse governo foi a reformulação, logo no primeiro mandato, da Fundação Cultural do Estado, que foi criada na década de 1970. Para isso, o governo reformulou seus programas e criou novas ações, como a Lei de Incentivo à Cultura. A Lei de Incentivo foi criada visando beneficiar projetos artístico-culturais nas várias vertentes ou eixos de atuação, tais como: produção, circulação, formação, leitura, memória, difusão, conservação, criação e eventos.

As ações das leis de incentivos têm garantido aos grupos atuantes no Estado produções mais constantes, mas ao mesmo tempo têm criado uma relação com os grupos que determina certo modo de grupalidade, dependente dessas leis para se manter. Essa relação desfaz o envolvimento e as ideologias com caráter de “coletivos”, que apregoavam um envolvimento nas questões políticas e sociais, caráter esse que antes era expressado por muito dos grupos predecessores. Esse é um dos motivos que tem feito com que a participação e a mobilização artística em prol das causas de cultura tenham tido, no Estado, tão pouco envolvimento. As formas e os modos de organização de grupos no Estado hoje serão mais bem trabalhados no próximo capítulo.

Além disso, temos as novas configurações dos conselhos de culturas. Os conselhos são espaços de discussões instituídos, que visam garantir a interação entre a sociedade e as políticas públicas estatais. Trata-se de fóruns deliberativos das políticas públicas culturais, disseminados por instâncias federais, municipais e estaduais e incentivados pelo Ministério da Cultura, que têm promovido diversos debates ao redor do assunto em todo Brasil. No Acre, esse movimento ocorreu em dois sistemas seguidos de debates: o primeiro aconteceu em 2004, com o Seminário sobre Conselho de Cultura, no qual se discutiu o ato formal de implantação; o segundo realizou-se em 2005 com o Concultura e o Fórum Estadual do Movimento Cultural do Acre, nos quais se elegeram as representações das áreas artísticas para ocuparem as cadeiras da sociedade civil no Concultura.

O engajamento dos grupos, artistas e organizações de artistas na política local, como já explanado, sempre existiu, mas a institucionalização dessa participação por meio do poder público e a legitimação de uma política cultural nacional, estadual e municipal resultante das discussões ocorridas no interior desses grupos, por meio de seus respectivos órgãos deliberativos, é algo novo na história da cultura local. Daí o seu relativo avanço.

Essa nova mentalidade na forma de gerir a cultura é resultado das mudanças que vêm se processando a partir do início desse novo século, no qual se tem conjeturado um novo momento na história das políticas culturais para o país. E que mudanças são essas? Uma das mais significativas é a criação desses conselhos, os quais se projetam como uma opção por um modelo de participação que se apregoa bem mais democrático que os modelos do passado e que tem como proposta a construção de um sistema que se sustenta na atuação dos conselhos de cultura por meio de seus conselheiros. Os conselheiros, dessa forma, não somente assumem a responsabilidade de participarem das discussões sobre a Cultura no Estado, mas também de contribuir e deliberar sobre todas as etapas do processo de legitimação das políticas de cultura, com representação nas várias áreas de arte, cultura e patrimônio.

Dessa forma, a mobilização da sociedade civil e sua conseqüente participação na construção do sistema têm sido estimuladas pelo poder executivo de forma efetiva; isso tem produzido boas expectativas e bons entendimentos entre alguns agentes culturais. No entanto, conforme nos mostra Veras, em caminho inverso ao que se esperava, o quadro que se apresenta é de isolamento dos conselheiros em relação às bases que representam.

No que este cenário atual de relativa inércia da representatividade coletiva tem resultado para o sistema institucional de representação do movimento cultural, é, a meu ver, o quadro de isolamento de grande parte daqueles conselheiros que foram eleitos para representarem a sociedade civil no Concultura, o que ocorre, a meu ver, graças a ausência de base social organizada que os sustentem e a quem, eles, os conselheiros, devem, em última instância, satisfação. (VERAS, 2009)

O distanciamento dos conselheiros das bases que representam é algo que ainda merece nosso olhar investigativo; mas esta é uma situação que, sem dúvida, nos conduz a uma série de outras questões por ela evidenciada, sobre as quais devemos refletir

urgentemente: a quem de fato esse novo modelo de gestão deve servir? Em que medida as decisões dos conselheiros, dos gestores e dos fazedores de cultura representam os interesses da população que constitui a sociedade civil como um todo?

É preciso pensar de forma responsável estas questões. Nessa direção, o desafio que se apresenta no atual quadro de configuração dos organismos de representação da cultura no Estado é a criação de dispositivos que garantam a participação da sociedade civil e a construção de ações de cujos benefícios a população possa usufruir, de forma mais pontual e intensa. A discussão sobre a cultura tem que fazer parte do cotidiano das pessoas da cidade e não somente daqueles já envolvidos no debate político. A cultura tem que atingir a população, fazendo com que esta se implique no processo.

Os interesses a serem contemplados nas políticas públicas para a cultura têm que, efetivamente, serem representativas das necessidades do povo que vive no Acre, para além dos interesses classistas e institucionais dos grupos e organismos que os conselheiros representam.

Em última instância, é significativo que os grupos artísticos do Estado (não só os teatrais) que por muito tempo foram atuantes e militantes tanto das causas sociais quanto das causas artísticas encontrem-se hoje em um processo de extrema desmobilização. Em última análise, o que se observa é que esses conselhos servem tanto para a efetivação de uma ação do Estado, visando à participação da sociedade nas políticas culturais, como também assumem, muitas vezes, o lugar da total representação, acomodando ainda mais os grupos atuantes hoje. No próximo capítulo dessa dissertação trataremos mais detalhadamente das atuais configurações dos novos grupos de teatro atuantes no Estado hoje.

CAPÍTULO II – GRUPOS DE TEATRO NO ESTADO DO ACRE EM 2009

“Quem é você? Perguntou a Lagarta.
Eu... já nem sei, minha senhora...
Bem, eu sei quem eu era quando acordei esta manhã,
mas acho que mudei tantas vezes desde então...”

Alice respondendo à Lagarta

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma investigação acerca das configurações de grupos teatrais organizados que estejam instalados no Estado do Acre, bem como as condições de produção de espetáculos teatrais por esses grupos, no ano de 2009. O propósito específico é entender como estão estruturados e organizados esses grupos e como a estética regional faz parte de suas práticas e de seus discursos. Para esse mapeamento, foi aplicado um questionário com Grupos de Teatro organizados e consolidados no Estado, o qual continha 25 perguntas relacionadas à estruturação dos mesmos, sua auto-identificação com determinadas perspectiva de grupalidade e a sua relação com políticas públicas de incentivo à cultura.

Os questionários aplicados aos grupos de teatro foram analisados à luz da Análise do Conteúdo, com enfoque na análise do discurso, de forma quantitativa e qualitativa. Esse método ajudou-nos a agrupar, organizar e evidenciar os dados criados, de forma que se tornou possível melhor inquiri-los na tentativa de estabelecer sentidos e significados para as falas dos entrevistados.

O questionário foi aplicado somente com dirigentes ou representantes dos grupos. Isso porque, devido ao tempo de pesquisa, não seria possível colher uma amostragem maior de entrevistados. A escolha dos dirigentes deu-se por entendermos que muito da concepção de criação de espetáculos e organização do grupo depende das decisões dessas pessoas que, na maioria das vezes, possuem o poder de influenciar diretamente nos rumos a serem tomados pelos grupos.

Vale à pena ressaltar, também, que os resultados aqui analisados foram resultados de um discurso intencional por parte dos entrevistados, ou seja, os discursos foram feitos na intenção clara de serem lidos para análise. Poderíamos também como componentes possíveis de análise trabalhar a partir de outros materiais que igualmente, e talvez com maior precisão, nos dariam a dimensão do que investigamos, como, por

exemplo, os *folders* de espetáculos, materiais de divulgação do grupo e o próprio espetáculo. No entanto, não o estamos fazendo pela exiguidade de tempo que dispomos.

2.1 ESTRUTURA DOS GRUPOS

Atualmente, existem 23 grupos organizados e consolidados que atuam no desenvolvimento de atividades teatrais no Estado do Acre e que se autodenominam grupos ou companhias de teatro. Esses grupos estão, em sua maioria, vinculados à Federação de Teatro Amador do Acre – FETAC que, como vimos, é uma organização representativa dos interesses da classe teatral no Estado.

Os grupos estão instalados nas principais cidades do Estado, entre as quais existe um fluxo e intercâmbio de conhecimentos e práticas acerca do teatro. Essas cidades compõem os três maiores centros urbanos do Acre, a saber, Vale do Acre, Vale do Juruá e Vale do Purus. Para esse trabalho, foram entrevistados grupos que fazem parte das seguintes cidades: Rio Branco, Brasiléia, Cruzeiro do Sul, Rodrigues Alves e Porto Walter. A tabela abaixo mostra a quantidade de grupos atuantes no Estado por regiões, além da quantidade de grupos entrevistados para essa pesquisa, destacando a quantidade de grupos filiados à FETAC. Os grupos foram divididos em duas categorias: a capital, Rio Branco, e os demais grupos do interior, que abarca, nessa pesquisa, as cidades de Cruzeiro do Sul, Rodrigues Alves, Porto Walter e Brasiléia.

Tabela 1 – Quantidade e percentual de grupos atuantes no Estado do Acre, grupos entrevistados para essa pesquisa e grupos filiados à FETAC.

	Quantidade	%	Entrevistados	%	Filiados	%
Capital	12	52%	10	83%	10	83%
Demais Interior	11	48%	06	55%	06	100%
Total	23		16	69%	21	91%

Fonte: Arquivos da FETAC

A maior parte dos grupos do Estado, 52%, encontra-se instalado na capital. Isso se deve ao fato de o teatro de grupo no Estado do Acre ter-se desenvolvido fundamentalmente em Rio Branco e cidades do seu entorno. Esse dado resultou em uma quantidade expressiva de grupos na capital, local em que há uma circulação maior de

discursos e práticas sobre teatro, e uma quase inexistência de teatro em algumas cidades do interior, nas quais a trajetória de Teatro de Grupo é bem mais recente.

Isso fica ainda mais evidente ao levarmos em consideração que os grupos precedentes a essa análise são, na maioria das vezes, do Vale do Acre. Tal fato é comprovado pelos registros da memória do teatro de grupo no Acre que dão conta de grupos do Vale do Acre, não tendo registros de grupos consolidados e organizados com uma longa trajetória no Vale do Juruá ou Vale do Purus.

O gráfico abaixo nos dá uma imagem mais precisa de como os grupos estão divididos por regiões:

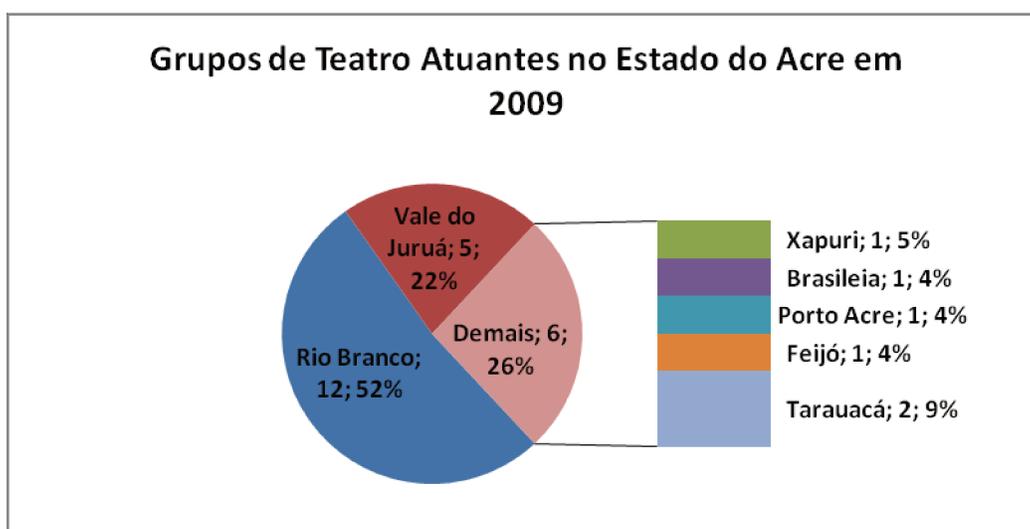


Figura 8 – Quantidade de Grupos de Teatro atuantes no Estado do Acre em 2009.

Fonte: Arquivos da FETAC

Os grupos do Vale do Acre, que incluem, nesse caso, Rio Branco, Brasiléia, Porto Acre e Xapuri, representam mais de 60% dos Grupos de Teatro atuantes no Estado. São os grupos que participam mais ativamente do cenário cultural, apresentando projetos em editais públicos de incentivo à cultura e circulando com espetáculos no Acre e fora dele. Trata-se dos grupos que estão localizados em Rio Branco e cidades ao redor. Os grupos do Vale do Juruá, e os dos demais municípios do interior, representam menos da metade dos grupos organizados, sendo ainda os grupos de formação mais recente, com uma trajetória ainda em construção.

No que se refere ao tempo de formação, os grupos de Rio Branco são também mais velhos do que os grupos do interior. O gráfico a seguir mostra a idade individual dos grupos entrevistados, tanto da capital quanto do interior, reunindo, nessa última categoria, todos os grupos que não estão instalados em Rio Branco:

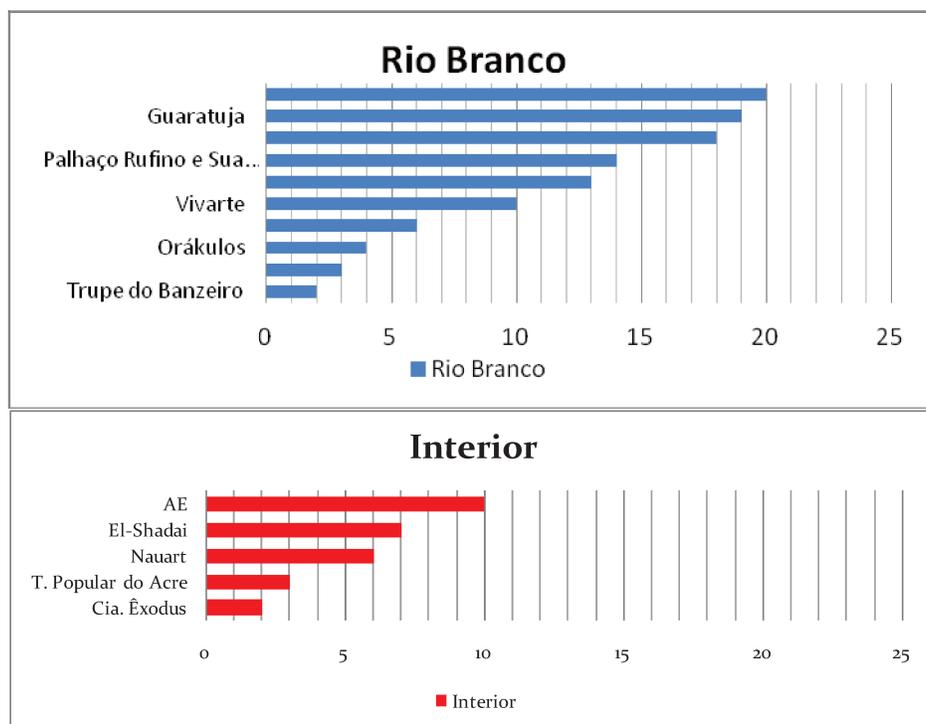


Figura 09 – Tempo de formação de grupos teatrais da cidade de Rio Branco/AC e de demais cidades do interior do Estado.

A partir do exame do tempo de atuação dos grupos, constatamos que as formações da capital têm idade média de 10,9 anos, enquanto os grupos atuantes no interior têm idade média de 4,3 anos. Todos os grupos com mais de 10 anos estão instalados em Rio Branco e 40% dos do interior entrevistados possui menos de 03 anos de formação. Esses dados corroboram a tese de que a maior parte dos coletivos do interior foi organizada muito recentemente e que sua prática artística ainda está se consolidando.

A maioria dos grupos entrevistados possui até 05 anos de formação, seguida por aqueles que possuem mais de 10 anos, que, como dito, são todos da capital. Por isso, as formações mais novas e os grupos com uma maior trajetória representam a maioria na

estatística, sendo os com médio prazo de criação a minoria. O gráfico abaixo apresenta uma amostra do tempo geral de formação dos Grupos:

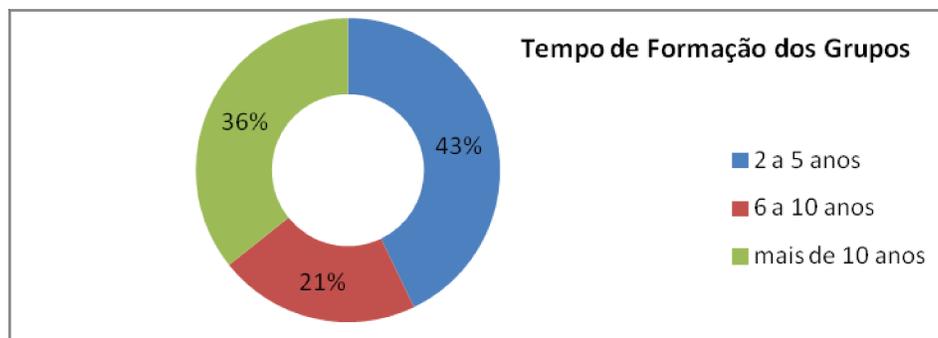


Figura 10 – Tempo geral de formação dos Grupos Teatrais instaurados no Estado do Acre no ano de 2009.

Para sabermos mais sobre a criação de identidades coletivas de *grupos de teatro*, elaboramos, nas questões 02, 03 e 04, perguntas que solicitavam a cada entrevistado que escolhesse uma categoria pré-estabelecida referente à característica do grupo, justificando em seguida a sua escolha. O objetivo das questões era avaliar como e por que motivo o coletivo se caracterizava, tentando fazer com que falassem sobre suas práticas, os motivos que lhe estimulavam a produzir e como se reconheciam. O interesse maior não estava em definir as categorias em que se encaixavam cada formação, mas levar os grupos a falarem sobre suas ações e as ações dos companheiros.

Assim, perguntamos na questão 03 se o grupo se caracterizava como trupe, coletivo, companhia, grupo de teatro ou empresa. Um total de 60% dos grupos se identificou como pertencente à categoria “grupo de teatro” e 40% à categoria “companhia”. Nenhum grupo afirmou que compunha uma trupe, coletivo ou empresa.

O fato de a maioria das formações se identificarem como pertencente à categoria “grupo de teatro” pode ser interpretado através do que Carreira (2009, 01) aponta sobre a expressão “teatro de grupo” no Brasil:

Desde os anos 80, a expressão teatro de grupo começou a circular de forma insistente no ambiente teatral brasileiro fazendo-se, uma década depois, uma idéia comum que sempre aparece vinculada a um teatro alternativo. A referência ao teatro de grupo, movimento que surgiu no processo de democratização do final do século XX, criou o que hoje

podemos chamar um campo específico dentro do fazer teatral nacional, que tem vasos comunicantes com movimentos similares na América Latina.

O modelo de grupo de teatro que surgiu no processo de democratização do final do século XX a que se refere o autor são os de formações que substituíram os grupos militantes que tinham como exemplo o Teatro de Arena e o Oficina (p.02). Esses principais representantes da linha de um teatro de cunho político disseminaram a perspectiva de teatro como criação grupal, que visava um trabalho de “coletivos”, versando sobre a necessidade de *socialização* das práticas teatrais e do próprio teatro. Os princípios desse teatro com cunho político e social, engajado, foram disseminados por todo o Brasil, chegando a ter bastante força no cenário teatral de diversos Estados brasileiros, dentre os quais está o próprio Estado do Acre, como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação.

Essa perspectiva de fazer teatral teve força até o final dos anos 1980 e inícios dos anos 1990 quando efetivamente ocorreu uma mudança no cenário de criação grupal do Brasil, devido, entre outras coisas, ao fim das militâncias políticas, as quais, na maioria das vezes, estiveram à frente dessas criações. Esses acontecimentos obrigaram formações antigas e novas a se refazerem, a par de uma nova realidade imposta no cenário cultural e político brasileiro. No entanto, o termo “grupo de teatro” ainda manteve-se com um valor bastante grande.

Por isso, atribuímos o fato de a maioria das formações se identificarem na categoria grupo à grande importância que o termo “grupo de teatro”, modelado a partir de princípios da produção e criação, obteve no Brasil durante o século XX. Ainda segundo o autor acima mencionado, estabeleceu-se hoje um entendimento corrente de que o valor de um teatro de grupo seria o de “alternativa a um teatro que se organizaria a partir de premissas mais próximas aos modos empresariais de produção” (p. 02). Tal qual o autor, não concordamos com esse entendimento, uma vez que muitos dos grupos de teatro que se encontram atuando na cena teatral dos grandes centros urbanos do país, especialmente os que se encontram ao redor do *eixo*, mais se aproximam do modelo empresarial do que o de antigos grupos amadores e semi-amadores, moldados pelo princípio do “coletivo”. No entanto, o entendimento do teatro como um modelo de trabalho que é antes de tudo

preocupado com questões grupais é um entendimento que circula, garantindo com isso uma valorização do termo no cenário nacional.

Perguntamos, em seguida, porque o grupo se caracterizava como trupe, coletivo, companhia, empresa ou grupo de teatro. As justificativas explicitadas nos deram a dimensão do que essas formações entendem por “grupo de teatro” ou “companhia teatral”.

As respostas concedidas explicitaram justificativas que se relacionavam à vontade dos integrantes e/ou fundadores, à organização/estruturação interna do coletivo, ao trabalho com diferentes linguagens artísticas e aos produtos criados pelo grupo. Três dessas justificativas, motivos relacionados à *vontade dos integrantes e/ou fundadores*, à *organização/estruturação do grupo e aos produtos criados*, foram justificativas dadas por aqueles que se consideraram “grupo de teatro”, a justificativa relacionada ao *trabalho com diferentes linguagens artísticas*, reuniu respostas dos que se consideraram pertencentes à categoria “companhia teatral”.

Das respostas concedidas geramos categorias de análise, criadas *a posteriori*. A tabela abaixo apresenta as justificativas explicitadas para a “questão 03” do questionário, organizadas por categorias de análise e a quantidade de recorrência das mesmas.

<i>Justificativas Explicitadas</i>		<i>Nº</i>
<i>Relacionadas ao desejo dos integrantes e/ou fundadores</i>		5
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Desde a sua fundação a ideia era formar uma companhia. ➤ Devido acordo com os integrantes na época de Filiação e formação do mesmo. ➤ Foi aprovado estatuto com o grupo. ➤ Temos objetivos comuns. ➤ Porque o grupo investe (conhecimento e recursos) no próprio grupo. 		
<i>Relacionadas ao trabalho com diferentes linguagens artísticas (companhias)</i>		5
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Porque pensamos em desenvolver trabalhos também na área de dança e procuramos utilizar das outras linguagens artísticas. ➤ Para que se trabalhe todas as diversidades cênicas. ➤ Também dependemos de outras artes para completar o conjunto que é a arte teatral, por exemplo: em um determinado espetáculo é necessário que tenha dançarinos e capoeiristas. ➤ Somos um grupo de teatro e circo[...], quando produzimos um espetáculo teatral, isto é, com dramaturgia tentamos ao máximo inserir a linguagem circense. 		

<p>Relacionadas à organização/estruturação interna do grupo</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Porque o grupo ainda está em expansão e se estruturando. ➤ Buscamos divisão de funções e a profissionalização dos integrantes. ➤ Por ter forma de organização de característica comunitária, sem hierarquia, cujo compromisso é com o teatro. ➤ Cada integrante é um acionista, todos unidos no sentido de dispensar uma ação colaboradora. 	5
<p>Relacionados aos produtos criados</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Por finalidades de montagens de somente espetáculos e produtos teatrais. ➤ Porque o grupo é que produz os espetáculos. ➤ Porque realizamos nossos espetáculos de forma própria. 	3

Figura 11 – Justificativas explicitadas à pergunta de questionário referente à auto-caracterização de Grupos de Teatro instalados no Estado do Acre: trupe, coletivo, companhia, empresa ou grupo de teatro?

As justificativas relacionadas à organização/estruturação representam as respostas relacionadas a questões internas dos grupos. Nela, agrupamos justificativas que se fundamentam nos princípios de composição do grupo de teatro, tal qual a da *Cia. Trupe do Banzeiro* que afirmou ser um “Grupo de Teatro” da seguinte forma: “porque o grupo ainda está em expansão e se estruturando”; e também respostas que se afirmaram pela organização, tal qual o Grupo De Olho na Coisa que afirmou que era um “grupo de teatro por ter uma forma de organização de característica comunitária sem hierarquia cujo compromisso é com o teatro.”

Apenas um grupo que se denominou *grupo de teatro* afirmou trabalhar com mais de uma linguagem artística no desenvolvimento de seus trabalhos. Trata-se do *Grupo de Teatro e Circo Palhaço Rufino e Sua Turma*¹ que justificou sua escolha no fato de trabalhar com duas linguagens: “Somos um grupo de teatro e circo, trabalhamos com shows de palhaço em diversos eventos e espaços e quando produzimos um espetáculo teatral, isto é, com dramaturgia, tentamos ao máximo inserir a linguagem circense.”

Todos os coletivos que se autodenominaram *companhia* justificaram a resposta pelo fato de que possuíam trabalhos voltados a diferentes linguagens artísticas. Esse é um porcentual pequeno, mas que inclui a maior parte das formações do interior, as quais justificaram sua escolha no fato de que trabalham com diferentes linguagens artísticas durante a montagem de seus espetáculos. A questão da utilização de procedimentos de

¹ A partir desse trecho, o grupo será chamado pela alcunha de GPRT.

outra linguagem artística na cena de alguns grupos do interior do Estado do Acre, mais especialmente da cidade de Cruzeiro do Sul, já foi, em parte, explanada por Lobo e Ribeiro (2009), em um artigo apresentado no VI Colóquio de Etnologia. As autoras analisam três espetáculos apresentados por grupos do Vale do Juruá – que guardam consigo muito dos procedimentos cênicos das Quadrilhas Juninas, festejos populares comum na região – os quais trazem em alguns personagens, apresentados, características semelhantes aos *Zanis* da Comédia Dell’Arte.

Alguns representantes afirmaram que possuíam “grupo de teatro” devido aos *interesses dos membros*, interesses que poderiam ter sido delimitados no ato de formação ou simplesmente existir pela vontade comum dos integrantes. Esses motivos aglutinam justificativas com cunho de personalidade, uma vez que relacionam interesses e escolhas dos integrantes e/ou fundadores. O grupo Oráculos justificou ser um grupo de teatro da seguinte forma: “Devido acordo com os integrantes na época de filiação e formação do mesmo”.

Pelas respostas gerais, percebemos que grande parte das escolhas dessas formações quanto à sua identificação, ou seja, ao primeiro elemento de representação do coletivo, está basicamente relacionada aos produtos artísticos criados e a concepção de grupo adotada. Carreira (2009, p. 03) apontou para o fato de que alguns elementos recorrentes determinam o entendimento do que venha a ser teatro de grupo no Brasil hoje:

Algumas características que aparecem de forma insistente quando pensamos os projetos grupais da atualidade remetem à associação entre projetos de criação cênica, articulação de práticas pedagógicas, referência no grupal como mecanismo de autonomia, identidade e resistência, e, sobretudo consciência de que este projeto se distingue de outros procedimentos coletivos pois busca um lugar específico.

Pelas respostas da questão 03 percebemos que as justificativas dos grupos passam pelo entendimento de *grupo teatro* como uma instituição autônoma, com determinados princípios que perpassam a procura de uma identidade coletiva e de uma linguagem grupal, que é específica em relação a outras linguagens artísticas. A especificação do grupo enquanto instituição autônoma pode ser constatada em respostas como as da categoria *organização/estruturação*. Exemplos são as respostas do representante que afirmou ser um grupo de teatro “por ter forma de organização de

característica comunitária, sem hierarquia, cujo compromisso é com o teatro”, também está presente em falas como: “por finalidades de montagens de somente espetáculos e produtos teatrais”. Esses exemplos demonstram a necessidade de delimitar a especificidade da formação, em relação a outros grupos e a outras instituições grupais. Possuir um grupo de teatro ou mesmo uma companhia teatral é estar consciente da linguagem estética e dos princípios organizacionais do grupo, um evento específico com suas próprias realizações.

No que se refere à estrutura jurídica, solicitamos que os representantes se identifiquem como pertencente a uma de três categorias pré-estabelecidas. Cada categoria referia-se a existência ou não de regimento interno e de personalidade jurídica. As quantidades de assertivas a cada categoria foram tabeladas a seguir:

Tabela 2 – Estrutura Jurídica dos Grupos de Teatro instalados no Estado do Acre, no ano de 2009.

Estrutura Jurídica	Qnt.	%
1=com estatuto interno e pessoa jurídica	8	53%
2=com estatuto interno, mas sem pessoa jurídica	1	13%
3=sem estatuto interno e/ou pessoa jurídica	7	33%

A maioria dos componentes entrevistados se classificou na categoria 01, com estatuto interno e pessoa jurídica. Apenas um dos representantes do interior disse que possuía estatuto e personalidade jurídica, os demais se classificaram na categoria 03. Dos coletivos de Rio Branco, 70% registraram-se como possuidores de estatuto interno e pessoa jurídica, sendo que quase a totalidade dos pertencentes a esse percentual tem mais de 10 anos de formação. Esse dado indica que a questão jurídica é, pelo menos para os grupos mais antigos, um requisito importante na consolidação do modelo de “grupo de teatro”.

Na questão 04, perguntamos se o dirigente considerava o seu trabalho como amador ou profissional e por que motivo o considerava dessa forma. Dos entrevistados, apenas 05 consideraram o seu trabalho como amador, o que equivale a 31% das respostas. A maioria, 11 entrevistados, considerou o seu trabalho como profissional, o que soma um total de 69% das respostas.

Um dos dirigentes definiu seu coletivo como grupo amador e profissional, justificando sua escolha da seguinte forma: “Amador, porque os integrantes não dependem financeiramente do teatro para viver. Profissional, pela forma do trabalho, pela busca de novas técnicas, do descobrir da forma ideal da linguagem proposta pelo grupo”. Apenas duas formações da capital se consideraram amadoras.

Agrupamos as justificativas explicitadas em motivos comuns, tentando estabelecer relações coesas entre elas. As respostas que possuíam mais de uma argumentação foram subdivididas de acordo com as justificativas. A demarcação da existência de continuidade ou anterioridade de uma oração está informada pelas reticências. Por isso, o número total de justificativas nesse item não corresponde, necessariamente, ao número de respostas concedidas, mas às argumentações propostas. Vale ressaltar que as justificativas foram aglomeradas independentemente de sua afirmação positiva ou negativa, ou seja, se o grupo insere-se na categoria por questões de promoção ou de desvalorização de seu trabalho.

<i>Justificativas Explicitadas</i>		<i>Nº</i>
<i>Relacionadas à qualidade do trabalho</i>		6
<ul style="list-style-type: none"> ➤ [...] o compromisso de qualidade estética nas criações artísticas. ➤ Pela qualidade e compromisso com a arte. ➤ Acreditando no trabalho que se é feito de maneira profissional. Não é um trabalho feito de qualquer maneira. ➤ [...]sabemos que somos definidos perante o mercado como "Amador", mas temos práticas e talento de "Profissional". ➤ Porque sempre buscou primar pela qualidade técnica de seus atores. [...] 		
<i>Relacionadas à linguagem ou linha de estudo</i>		4
<ul style="list-style-type: none"> ➤ [...] pela busca de novas técnicas, do descobrir da forma ideal da linguagem proposta pelo grupo. ➤ [...] Procuramos o estudo e pesquisa em todos os sentidos, nas áreas acima citadas, a fim de qualificar e nos aprofundar naquilo que temos como objetivo, o teatro. ➤ [...] Busca pelas pesquisas (estudos) por novos caminhos estéticos. ➤ Por termos como preocupação a encenação. 		
<i>Relacionadas à qualidade do trabalho</i>		5
<ul style="list-style-type: none"> ➤ [...] o compromisso de qualidade estética nas criações artísticas. ➤ Pela qualidade e compromisso com a arte. ➤ Acreditando no trabalho que se é feito de maneira profissional. Não é um trabalho feito de qualquer maneira. ➤ [...]sabemos que somos definidos perante o mercado como "Amador", mas temos práticas e talento de "Profissional". ➤ Porque sempre buscou primar pela qualidade técnica de seus atores. [...] ➤ Amamos o que fazemos[...] (amador) 		

Relacionadas a fatores econômicos	3
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Porque os integrantes não dependem financeiramente do teatro para viver[...] (amador) ➤ Não vivemos da atividade, por conta de exercermos outras profissões e pela inexistência de um mercado sólido. (amador) ➤ [...] Acreditamos que todo grupo que se preocupa com a formação continuada de seus integrantes e que vende seus espetáculos seja um grupo profissional. [...] 	
Relacionadas aos integrantes	3
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Pelo compromisso desenvolvido pelo atores mais antigo da companhia[...] ➤ Dentro do grupo, digo, da cia, os integrantes se envolvem em todas as ações, seja como produtor, figurinista/aderecista, iluminador, sonoplasta e ator/atriz[...] ➤ Ainda faltam mais oficinas para o melhor desenvolvimento dos membros da cia. (amador) 	
Relacionados à questão jurídica	1
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Apesar de não termos um grupo constituído juridicamente nos consideramos profissionais. [...] Vale ressaltar que o diretor do grupo, R.C.², tem carteira profissional de ator e palhaço concebida pelo SATED-RJ. 	

Figura 12 – Justificativas explicitadas à pergunta de questionário referente à auto-caracterização de grupos de teatro instalados no Estado do Acre: amador ou profissional?

Guinsburg (2006, p. 22-23) no livro *Dicionário de Teatro Brasileiro* afirma que:

O teatro amador, como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico. Em caso de lucro, a importância cobrirá os gastos da montagem ou será encaminhada para entidades previamente escolhidas.

O teatro amador seria, dessa forma, objeto de práticas teatrais que não se realizam por fins em si mesmos, ou seja, não é para o próprio teatro que o amadorismo se volta. Esses outros propósitos podem ser desde “simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturas [...], pregação ideológica”, até a feitura de espetáculos que em um teatro dito profissional, focado na máxima de qualidade criadora, não se teria oportunidade de realizar (ibid, p. 23). O termo “*amador*” estaria relacionado à modalidade teatral que é exercida pelos integrantes de determinado coletivo por prazer em sua feitura, sem ser este fazer um meio de sustento para esses integrantes.

Nessa perspectiva, o *teatro amador* é uma categoria do teatro que se contrapõe à categoria de *teatro profissional*. Essa duplicidade antônima, e quase antagônica, atribuída

² Nome adaptado para preservação da privacidade do entrevistado.

ao teatro, diferenciar-se-ia basicamente pela função do teatro na vida e prática dos integrantes do grupo. No último caso o teatro é uma prática com finalidades econômicas, no primeiro o teatro não teria esse fim. Esse entendimento pode ser constatado em respostas como as do grupo Attos que justificou ser amador pelo seguinte motivo: “porque os integrantes não dependem financeiramente do teatro para viver”. Esse motivo também aparece na justificativa do Grupo Vivarte que diz: “Não vivemos da atividade, por conta de exercermos outras profissões e pela inexistência de um mercado sólido.”

Seguindo as respostas apresentadas pelos entrevistados, no entanto, percebemos que a expressão “teatro amador”, em nossos tempos, apresenta diversos outros sentidos do que sua atribuição clássica. Muitas das respostas concedidas pelos grupos na tentativa de afirma-se demonstram que não é apenas pela função econômica de exigência, ou não, de lucro ou de dedicação exclusiva ao teatro que hoje se apreende o significado do termo. O que aparece como quase totalidade das respostas que se afirmaram como “profissionais” é uma tentativa de se auto-desvincular da expressão “teatro amador”, sendo, pois, um termo que se mostra desgastado e com um juízo pejorativo forte.

Pesa, assim, sobre o termo “teatro amador” o fardo de toda feitura teatral de qualidade ruim, de grupos que não possuem uma organização ou estrutura definida. Por isso, não há interesse dos integrantes em ser definidos como tal. O termo “teatro amador” criou uma imagem negativa do teatro como sendo o teatro de qualidade inferior. É, contudo, sintomático, que em um Estado em que a instituição mais representativa do movimento teatral seja ainda uma “Federação de Teatro Amador” que os grupos do Acre, vinculados em grande parte a essa referida instituição, se autodenominem como profissionais.

Por fim, ainda quanto à estrutura interna do grupo, perguntamos aos entrevistados a quantidade de diretores e atores integrantes da equipe. O gráfico a seguir dá uma perspectiva da quantidade de diretores e atores integrantes dos grupos.

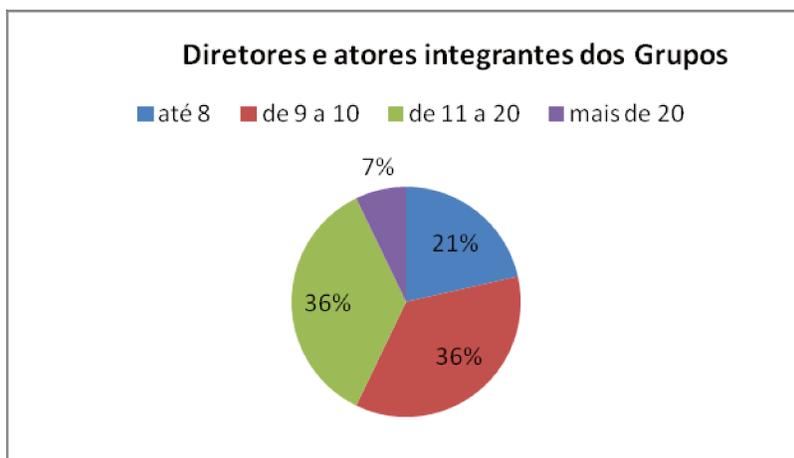


Figura 13 – Quantidade de diretores e atores integrantes dos grupos de teatro.

A média geral de diretores e atores que compõe os grupos de Rio Branco e do interior foi de 11 membros. A maioria dos grupos possui entre 9 e 20 membros, enquanto apenas um entrevistado afirmou possuir mais de 20 membros.

2.2 PRÁTICAS TEATRAIS E POLÍTICAS CULTURAIS

As perguntas do questionário relacionadas às práticas teatrais foram as 07, 10, 11 e 12. Nelas, quisemos saber sobre modelos de preparação dos artistas, dos atores, e as práticas de preparação de espetáculos. Essas questões nos deram um panorama geral de como os grupos organizam discursivamente as suas práticas artísticas e formativas, permitindo fazer algumas reflexões acerca da estruturação e da criação de uma identificação acerca de “teatro de grupo” no Acre. Além disso, as questões mencionadas nos permitiram ter um entendimento da preparação dos profissionais vinculados aos grupos, ou seja, a preparação dos integrantes dos grupos de teatro que desenvolvem uma ação criadora nas atividades do coletivo e a relação dessas práticas com questões de financiamentos a produção teatral.

Nossa primeira questão nessa categoria foi se os profissionais pertencentes mantinham um trabalho fixo com o grupo. Um total de 73% dos entrevistados respondeu que os profissionais são fixos, apenas 27% dos entrevistados respondeu que os profissionais não mantêm um vínculo estável com o grupo.

O entendimento da necessidade de elenco fixo no teatro de grupo feito no Brasil remete ao processo de modernização da cena teatral brasileira. Os novos projetos de grupos voltados para linguagem teatral elaborados nesse período contestavam o teatro feito para puro entretenimento e negócio que até então prevalecera na cena teatral brasileira. Nesse modelo teatral, predominavam espetáculos feitos para exaltação de um ator célebre, famoso por sua personalidade e habilidoso em seu talento, os quais se tornavam a figura mais rentável dessas aglutinações. Mariângela Alves de Lima (1983, p. 61) ao mencionar o papel dos atores na constituição de um *teatro nacional* no início do século XX, de João Caetano a Juca de Oliveira, afirma que:

Entre os atores a luta por um teatro nacional cola-se invariavelmente a uma luta pelo mercado de trabalho, por uma defesa da própria produção. Com todos os seus possíveis desdobramentos, trata-se de uma luta econômica. Contra a concorrência, contra o *avaloir*, contra as pressões do mercado que empurram para uma finalização rápida e não permitem o aperfeiçoamento da expressão. [...] Não há objetivos mais amplos ligados ao nacionalismo. Trata-se apenas de organizar um sistema de auto defesa a fim de enfrentar e tornar viável a empresa teatral que expressa essa nacionalidade. Especialmente para os “grandes atores”, que lideraram as companhias mais prestigiadas durante décadas, o problema maior, francamente falando, é a concorrência.

O contraponto ao teatro comercial foi implantado a partir de companhias estáveis que se propagaram extensivamente a partir dos anos cinqüenta e que passaram a apregoar uma atividade teatral mais distante de um modelo empresarial com fins estritamente financeiros. O surgimento dessas companhias veio a modificar a realidade desse teatro, que remontava ao século XIX e implantar a idéia de elenco fixo.

Dentre as modificações propostas por essa nova forma de fazer teatral, encontra-se a mudança na escrita da cena, que tendeu a extrapolar a maneira simples de comunicação existente até então, ou seja, ultrapassar a criação de espetáculos feitos exclusivamente para o gosto do público. Passou-se a exigir uma responsabilidade do teatro quanto ao lugar de sua feitura. Trocou-se a figura central do grande ator e autor pela figura do pensador de teatro que deteria os meios de estabelecer e descobrir novos instrumentos

para tornar a arte do ator e a arte teatral um meio para fins de militâncias políticas e/ou sociais (id, p. 62).

Podemos perceber na fala representante do Grupo Guaratuja, em resposta a questão 23, a reivindicação quanto a um teatro que se atenha a um fazer coletivo, desvinculado de fins estritamente comerciais.

Esse tipo de teatro e experiência está se acabando por conta da formação dos novos atores e também por conta do sistema neoliberal que fez com que o teatro perdesse o foco de função social e mirasse nas grandes produções, no teatro de elenco, onde os atores são contratados para atuarem naquele espetáculo e não tem mais compromisso com o grupo. Os atores que vem de formação de grupo são atores comprometidos com toda a criação da pesquisa ao produto final, é uma família, diferente de atores que estão ali pelo dinheiro profissionalmente mais com outros interesses.

O “tipo de teatro e experiência” que, segundo o entrevistado, está acabando, são os de cunhos sociais, preocupados com questões do lugar político de sua feitura e o lugar de toda a geografia da arte teatral. Esse modelo de grupo que, como vimos, teve grande repercussão no cenário teatral da segunda metade do século XX no Brasil vem, segundo este dirigente, sendo perdido pelo “sistema neoliberal”, traduzido como a máquina empresarial que foi difundida por todo o Brasil e que, atualmente, faz com que a identidade de um teatro de cunhos grupais seja cada vez mais abandonada em nome de contratos empregatícios de curta duração, sem vínculos exclusivos.

O GPRT perguntado na questão 24 sobre quais as expectativas quanto ao futuro do teatro de grupo no Acre afirmou que:

Infelizmente minhas expectativas não são boas, observo que os grupos são poucos e muitos integrantes passeiam por outros grupos, mesmo estando no seu grupo de origem, vejo que o mais comum nos dias atuais por estas bandas é formação de elenco para realizar certos projetos e após realização do mesmo o grupo se desfaz como espumas ao vento.

Essas afirmações demonstram como o modelo de “grupo de teatro” fundamentado por um elenco fixo, ainda tem grande relevância para os coletivos do Estado e que, seguindo o modelo do restante do país, encontra-se ameaçado.

Prosseguindo, perguntamos, na questão 10, se o grupo possuía alguma forma de preparação dos seus profissionais e na questão 11 se havia algum método em especial de preparação para os atores. Todos os representantes afirmaram que possuíam um método de preparação para os profissionais, apenas 02 afirmaram que não possuíam um método específico para os atores. As justificativas dos coletivos que não possuíam método específico eram de que o método usado para preparação dos atores eram os mesmos utilizados para todos os outros profissionais.

Pedimos para que os entrevistados descrevessem, resumidamente, o modo como eles preparavam os seus profissionais. As respostas foram agrupadas e tabeladas a seguir:

<i>Modos Explicitados</i>	<i>Nº</i>
<p>Relacionados à realização de cursos ou oficinas</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Todos participam dos seminários teóricos que são realizados uma vez por mês. ➤ Através de oficinas e laboratórios. ➤ A busca por conhecimento é uma constante (oficinas, graduação, simpósio) entre todos os membros do grupo. ➤ Oficinas, oficinas-montagens, pesquisas, estudos, etc. ➤ Este processo ocorre através de oficinas de iniciação teatral e outros de aprofundamento na área. ➤ Ocorre através de oficinas. ➤ A maioria dos cursos e oficinas, além de participação em festivais da nossa região tem participação nossa, e todas as atividades que tenha arte cênica em nosso município que é Rodrigues Alves todos os nossos membros tem assiduidade. ➤ Através de oficinas de teatro e circo oferecidas por diversas entidades, tanto regional, quanto nacional. ➤ Na verdade existe no Acre, mas na nossa região se torna mais difícil pela distância da capital. Mas somos guerreiros e corremos atrás saímos da região para fazer oficinas para nos capacitar ainda mais. ➤ Fazemos esporadicamente oficinas e exercícios. 	10
<p>Relacionados à vivência/experiência</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Através de apreciações constantes de espetáculos nos teatros, leituras e análises de textos teatrais experiências de novas formas e espaços de apresentações dos nossos espetáculos. ➤ Além de todos os integrantes estarem preocupados com sua formação individual, como indivíduos. Além de participarem pelo grupo de festivais, encontros, intercâmbio e nas nossas andanças no interior do Estado do Acre e em outros estados do país sempre nos preocupamos com a vivência, seja como grupos de teatro, seja com ribeirinhos, nações indígenas que são nossa principal fonte de pesquisa. 	2
<p>Relacionados à teoria, teóricos ou pesquisa</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Buscamos conhecimento nos autores/pensadores do teatro mundial, como Stanislavski, Brecht, Grotowski, Ionesco, Viola Spolin, entre outros. Buscamos a aplicação de algumas teorias no Estado da nossa linguagem como: tridimensionalidade, treinamento energético, ação física, memória sensitiva, entre outras. ✓ Para atores realizamos todos os trabalhos em cima de pesquisa e fundamentação teórica. A partir daí o processo de produção está voltado às necessidades do trabalho, e a confecção de figurinos, assim como a concepção musical e de iluminação, comungam e acompanham o processo como um todo. Vários profissionais atuam no mesmo foco. ✓ Pesquisas para atores e autores, usando e aliando teoria com prática, através de métodos do estudo observação, experimentação, avaliação e validação. 	3
<p>Relacionados a técnicas específicas</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Aquecimento (alongamento), preparação de corpo com exercícios e princípios de dança contemporânea, aquecimento de voz. 	1

Figura 14 – Modos explicitados à pergunta de questionário referente à preparação dos profissionais do grupo.

A maioria dos entrevistados, 63%, narrou o modo de preparação dos profissionais do seu grupo com motivos relacionados à participação em cursos, simpósios ou oficinas, o que gerou a categoria com maior número de respostas. Um pequeno número de componentes relatou o modo de preparação de seus profissionais com motivos relacionados ao contato com teorias e teóricos de uma maneira bem ampla, sem se ater a algum procedimento teórico específico. Outros expuseram o modo de preparação dos profissionais com motivos relacionados à vivência e experiência artística que provêm de participações em eventos, festivais ou apreciações de espetáculos. Um único representante falou de procedimentos técnicos como maneira de preparação dos seus profissionais, de forma também não específica.

Perguntados sobre a preparação dos seus atores, especificamente, apenas um dirigente relatou procedimentos relacionados estritamente a práticas de treinamento, não se referindo, contudo, a um modelo específico, mas também a procedimentos gerais sobre trabalhos corporais. Em nenhuma questão o termo *treinamento* apareceu como um elemento representativo do processo de preparação dos profissionais ou de atores.

Assim, percebemos que o *treinamento* e *técnicas específicas*, tais quais reconhecidas em modelos de preparações de atores em voga desde as décadas de 1980-90, não são elementos que aparecem enquanto discurso para as práticas dos fazedores de teatro no Acre. No entanto, por outro lado, as oficinas são apontadas como importantes elementos na preparação de profissionais dos grupos. Mas então qual é a importância de cursos, seminários ou oficinas para o fazer teatral desses grupos? Quais são as funções de um curso ou oficina dentro da estrutura de um grupo de teatro no Estado do Acre?

Primeiro devemos perceber que há uma tentativa das respostas de evidenciar que o teatro elaborado pelo grupo está inserido dentro de práticas teatrais do cenário nacional, para isso as oficinas assumem o papel de ligação entre o coletivo e essas práticas. Isso porque muitos dos fazedores que dirigem ou integram parte do teatro de grupo no Estado do Acre tiveram pouco contato com trabalhos e procedimentos especializados na linguagem, além dos disponíveis na própria região. As informações sobre as práticas, conhecimentos e questões sobre a criação espetacular circulam hoje no Estado praticamente através de cursos disponibilizados por algumas instituições de grande porte, como o

Serviço Social de Comércio do Acre – SESC/AC e a Fundação de Cultura Elias Mansour. O conteúdo dessas oficinas assume grande valor para todos os grupos, uma vez que é a forma mais consistente de contato dos mesmos com conhecimento em teatro.

Nesse sentido, os cursos adotam uma dupla função no cotidiano desses coletivos, a última, geralmente, assumindo um papel bastante perigoso. Primeiro, tornam-se mecanismos de disponibilidade de acesso. Segundo, viram, muitas vezes, cartilha a ser seguida como modelo único de conhecimento e preparação dos espetáculos. Dessa forma os grupos salvagam-se como profissionais de práticas teatrais, o que, nesse caso, significa deter um procedimento e conhecimento especializado em teatro, sem precisar, contudo, garantir a responsabilidade dessa preparação para o próprio coletivo.

Perguntamos, nas questões 16 e 17, sobre quais eram as principais dificuldades enfrentadas, na atualidade, e o que cada formação achava que falta no Acre para os espetáculos serem melhores, respectivamente. Essas questões tinham o intuito de nos permitir avaliar os problemas estruturais relatados pelos coletivos no que se refere ao fazer teatral do teatro de grupo, a primeira representando as dificuldades do próprio entrevistado, a segunda a visão dos coletivos sobre as dificuldades dos demais. Dessa forma, perceberíamos as necessidades próprias do grupo e as necessidades projetadas nos companheiros.

As respostas às duas questões retrataram temas recorrentes, o que significa que as mesmas dificuldades apontadas para si foram também apontadas para o trabalho dos parceiros. Por isso, criamos um registro geral das respostas concedidas, organizadas, novamente, por categorias criadas *a posteriori*, provindas do *corpus* das duas questões, que foram divididas e subdivididas, quando necessário, pelos motivos explicitados, seguindo as intenções e o sentido proposto pelas assertivas.

Criamos um gráfico com as dificuldades relatadas a partir dos motivos gerais, explanando a recorrência das assertivas nas questões. As dificuldades relatadas estavam relacionadas a fatores econômicos, a atores e profissionais do teatro e/ou sua formação, à organização/estruturação do grupo, a políticas culturais, a espaço físico para ensaios e/ou apresentação e, por fim, à valorização do trabalho. Cada categoria será trabalhada com mais detalhes abaixo.

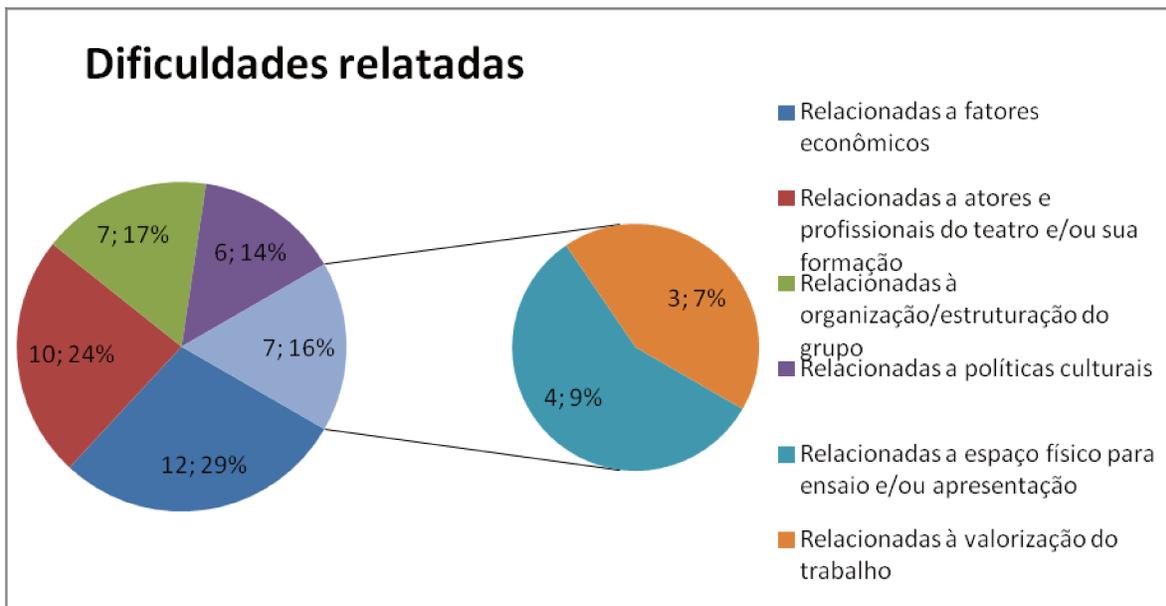


Figura 15 – Dificuldades relatadas pelos grupos de teatro e o que os grupos acham que falta para os espetáculos serem melhores no Estado do Acre.

A falta de preparação dos fazedores de teatro no Estado do Acre é uma dificuldade evidenciada nas respostas dos entrevistados, o que inclui desde dificuldades para a capacitação de fazedores, estritamente, até o comprometimento e formação ética e profissional desses fazedores. Esse problema esteve presente nas duas questões a que se refere o gráfico acima, mas também em pelo menos mais duas questões que solicitaram que os entrevistados falassem sobre suas dificuldades. Por isso, essa categoria ocupa nesse gráfico o segundo lugar com maior índice de respostas.

O grupo Vivarte na questão 17 afirmou que:

[...] falta que os grupos desenvolvam um plano de trabalho voltado para a formação de integrantes e os grupos não produzam somente para realizar Festival de Teatro ou algum projeto de incentivo, mais sim um calendário permanente de atividades com formação e circulação de seus espetáculos que não seja espetáculos só para uma temporada mais permaneça em cartaz.

Da mesma forma o componente do Vice Versa, perguntado na questão 16, sobre as principais dificuldades enfrentadas pelo grupo respondeu que: “A nossa maior

dificuldade é a assiduidade e responsabilidade dos poucos atores que temos. Mas isso é de alguma forma resolvido, pois procuramos trabalhar de acordo com a disponibilidade das pessoas.”

Segue a transcrição de todas as respostas pertencentes a essa categoria:

<i>Dificuldades relacionadas a atores e profissionais do grupo e/ou sua formação</i>	<i>Qnt</i>
<ul style="list-style-type: none"> ✓ A nossa maior dificuldade é a assiduidade e responsabilidade dos poucos atores que temos; ✓ Disponibilidade de atores com formação; ✓ Preparação corporal e vocal dos atores; ✓ Dificuldade para captação de diretores e profissionais; ✓ Mais formação teórica e prática; mais leitura; mais experiência; ✓ Técnica; ✓ Disciplina e ética dos atores; ✓ Mais capacitação proporcionada pelas entidades culturais; ✓ Falta que os grupos desenvolvam um plano de trabalho voltado para a formação de integrantes. 	10

Figura 16 – Quadro com as dificuldades relacionadas a atores e profissionais do grupo, bem como a sua formação.

Como dito, a formação profissional e ética dos fazedores de teatro e, em especial, dos atores no Estado do Acre foi uma recorrência expressiva em diversas respostas dos grupos. Esse dado nos mostra a exigência vigorosa realizada pelos grupos, atualmente, quanto a uma formação e preparação de fazedores de teatro.

Essa exigência repercute, hoje, no Estado, em diversas criações de espaços de formação e de discussão do movimento teatral. A maioria desse espaço é recém-formada e representa a constituição das primeiras instituições com fins restritos à formação de fazedores teatrais, sendo, por isso, importantes espaços para a garantia da continuidade de um discurso e prática teatral já bem firmada no Estado, e permitindo ainda a iniciação de novos fazedores à prática artística.

Um dentre esses espaço vem sendo a Federação de Teatro Amador do Acre. Atualmente, a FETAC reúne diversos grupos de teatro, além de cenotécnicos, atores e companhias de teatro. Em contracapa de apresentação do projeto apresentada ao programa *Petrobrás Cultural*, no ano de 2007, a atual diretoria da FETAC definiu os princípios de

sua gestão como os de “[...] fortalecimento do fazer teatral na perspectiva de integrar os grupos de teatro de todos os municípios, através da formação e capacitação contínuas - pressuposto para seu fortalecimento. Além de visar à inclusão através do fazer Teatral.”

Em suas atuais ações, a FETAC realiza convênios e parcerias com instâncias governamentais. Isso tem garantido a aprovação de projetos relacionados à formação e inclusão, assim como a circulação e produção de espetáculos de grupos. Em 2007, a FETAC realizou o Projeto Consórcio Social da Juventude³ na formação de jovens dentro da Oficina Escola para Ator. Participou do TEIA-MG, evento que reuniu em Belo Horizonte os representantes dos 680 Pontos de Cultura⁴ de todo o país. Nessa ocasião, a Fundação representou a Região Norte com a apresentação do Espetáculo *Manuela e o Boto*.

Dessa forma, a FETAC vem sendo significativa, dentre outras coisas, em termos de fazer e disponibilizar processos de formação em teatro. Isso tem demonstrado uma mudança em relação aos objetivos iniciais de sua composição, em 1979, já discutidos no primeiro capítulo, mas que tem caminhado em consonância com os atuais anseios da classe teatral. Isso é compreensível tendo em vista ser ela uma instituição sem fins lucrativos, que depende de recursos de terceiros para realização de suas ações.

Outro espaço recém-inaugurado, que vem promovendo o intercâmbio de conhecimento em teatro, é a Usina de Artes João Donato. A Usina, como é conhecida, foi inaugurada pelo então governador Jorge Viana no espaço onde se localizava uma antiga usina de beneficiamento de castanha. A cerimônia de inauguração ocorreu no dia 27 de abril de 2006 e contou com a presença do músico homenageado, João Donato, e do então ministro da cultura, Gilberto Gil.

³ “Idealizado pelo Programa Nacional de Estímulo ao Primeiro Emprego, o Consórcio Social da Juventude [...] é um projeto do Governo Federal através do Ministério do Trabalho e Emprego em parceria com a sociedade civil na execução das ações do Programa Nacional do Primeiro Emprego - MTE, com foco em três eixos de organização: fomento à geração de postos de trabalho formais e informais; preparação para o primeiro emprego e articulação com a sociedade civil.” Disponível em: <http://www.jornalpontofinal.com.br/753/consorcio-social-da-juventude-inclusao-social>

⁴ “O Ponto de Cultura é a ação prioritária do Programa Cultura Viva e articula todas as demais ações do Programa Cultura Viva. Iniciativas desenvolvidas pela sociedade civil, que firmaram convênio com o Ministério da Cultura (MinC), por meio de seleção por editais públicos, tornam-se Pontos de Cultura e ficam responsáveis por articular e impulsionar as ações que já existem nas comunidades. Atualmente, existem mais de 650 Pontos de Cultura espalhados pelo país e, diante do desenvolvimento do Programa, o MinC decidiu criar mecanismos de articulação entre os diversos Pontos, as Redes de Pontos de Cultura e os Pontões de Cultura.” Disponível em: http://www.cultura.gov.br/cultura_viva/?page_id=31

Os cursos realizados pela Usina ocorrem através de uma parceria governamental entre a fundação de cultura do Estado, Fundação Elias Mansour, e a Secretaria de Estado de Educação. Os primeiros cursos ministrados no espaço tiveram inscrições abertas durante o ano de 2007, para três linguagens artísticas: Teatro, Música e *Cinema e Vídeo*. Essas três oficinas possuíam uma programação definida, com duração inicial de um trimestre, ministradas por professores especialistas de diferentes áreas, abrangendo desde partes teóricas até técnicas e práticas das respectivas linguagens artísticas.

O curso de teatro foi definido, pelo jornal Portal Amazônia.com (2007), como “um curso livre de iniciação teatral”, que abrigaria pessoas de diferentes interesses, com ou sem experiência na área, tendo como finalidade “promover o encontro dos alunos com mestres que estão em atividade”. Segundo o jornal, o aluno teria a oportunidade de vivenciar as diferentes formas de prática teatral presentes na cena contemporânea brasileira. A oficina ofereceria estudos de “iniciação à improvisação teatral, técnica vocal, criação do texto teatral, preparação musical, preparação cênica, entre outras”.

A Usina de Artes João Donato tem sido um espaço em que muitos investimentos governamentais estão sendo realizados. O espaço é totalmente equipado e preparado para esses cursos e conta com a contratação de importantes professores do cenário nacional de produção e formação teatral nacional e de diversos grupos nacionais de renome, que já foram convidados para oferecer oficinas e apresentarem espetáculos nesse espaço. Em 2008, o grupo teatral de bonecos Giramundo foi convidado para realizar um curso de cerca de seis meses de duração com os alunos da Usina, trazendo uma grande estrutura educativa e também espetacular. Também em 2008, parte dos integrantes do LUME, Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP, realizou um curso curto com os alunos de teatro da instituição.



Figura 17 – Usina de Artes João Donato.
Fonte: Foto de Walquíria Raizer

A Usina tornou-se uma instituição importante para o fortalecimento do cenário teatral no Estado do Acre, visto que criou condições à formação de fazedores artísticos para atuação no teatro e em outras artes, além de ter oferecido espetáculos nacionais para apreciação do público em geral. No entanto, embora ainda seja cedo para definição de um quadro sobre a sua atuação, percebemos de modo geral uma dificuldade de interação dessa instituição com a classe artística já firmada no Acre, o que tem gerado certos desconfortos com a classe em relação, especialmente, aos muitos investimentos realizados no espaço.

Outro espaço que tem garantido a formação de fazedores de teatro no Acre é a Universidade Federal do Acre, por meio da criação, em 2005, dos cursos de licenciatura em Artes Cênicas – Teatro e licenciatura em Música. Esses cursos fazem parte do apelo da classe artística e de arte-educadores estaduais para a formação de professores para o ensino de artes, para atuarem na educação básica. O planejamento e a montagem desses cursos ficaram a cargo do Departamento de Letras dessa instituição e o primeiro processo de seleção para ingresso de alunos para o curso ocorreu no ano de 2005. A criação desses cursos na faculdade também condiz com as necessidades da classe teatral.

Assim, percebemos como tem sido valioso para a projeção das práticas de teatro de grupo no Acre a inserção de novos espaços para discussão e preparação de fazedores teatrais. Esses espaços, que começam a se estruturar nesse primeiro decênio do século XXI, vêm retirando dos grupos a total responsabilidade sobre a formação dos seus profissionais, garantindo o acesso mais fácil e mais rápido ao conhecimento em teatro. Sem dúvida, esse acontecimento tende a transformar os princípios estruturantes dos grupos de teatro no Estado, na medida em que sua maneira específica de formação projeta uma nova perspectiva para o grupal, carregando mudanças que ainda estão para ser definidas.

Retomando as dificuldades dos coletivos, estabelecidas no gráfico, outro motivo que aparece com bastante recorrência foi o relacionado à organização/estruturação interna do grupo. Nessa categoria, relacionamos respostas que expressavam as dificuldades de estruturar o grupo em suas relações internas, por questões de ordem jurídica, questões de valores internos ou ainda questões relacionadas à desestrutura do mesmo.

Listamos a seguir todas as respostas que agrupamos nessa categoria:

<i>Dificuldades relacionadas à organização/estruturação do grupo</i>	<i>Qnt</i>
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Regularização da Cia; ➤ Muita ocupação, desencontros; ➤ Uma maior responsabilidade com o fazer teatral, em todos os aspectos; ➤ Mais compromisso com a arte, mais respeito ao público; ➤ Mais profissionalismo, companheirismo, responsabilidade, humildade, etc; ➤ Mais dedicação, mais estudo e pesquisa; ➤ Grupos não produzam somente para realizar Festival de Teatro ou algum projeto de incentivo, mais sim um calendário permanente de atividades com formação e circulação de seus espetáculos que não seja espetáculos só para uma temporada mais permaneça em cartaz. 	7

Figura 18 – Quadro com as dificuldades relacionadas à organização/estruturação do grupo.

As dificuldades relacionadas ao espaço físico para ensaio e/ou apresentação dizem respeito à necessidade de locais para a realização e planejamento da prática teatral. Embora a recorrência desse motivo nas justificativas tenha sido pequena, demonstra uma dificuldade ainda significativa nos problemas enfrentados pelos grupos. Segue a transcrição das respostas:

Dificuldades relacionadas a espaço físico para ensaio e/ou apresentação	Qnt
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Encontrar textos e casas de espetáculos; ➤ Sede, espaço; ➤ Casas de espetáculos competentes para o espetáculo teatral e mesmo que não seja adequado o bastante, mas que pelo menos existam; ➤ Local para reuniões e ensaios. 	4

Figura 19 – Quadro com as dificuldades relacionadas a espaço físico para ensaio e/ou apresentação.

As dificuldades relacionadas a *fatores econômicos* e a *políticas culturais* englobaram respostas arroladas quanto ao apoio financeiro de instituições e empresas à manutenção do grupo e à criação de novos produtos artísticos, ao desenvolvimento de mercado para a área teatral na capital e no interior, aos apoios diversos quanto à produção e montagem de espetáculos. As palavras recorrentes nessa categoria foram: incentivos financeiros, “grana”, empresas e patrocínio. As respostas dessas categorias resumiam-se, em geral, a afirmações curtas que não detalhavam os seus motivos.

O GPRT afirmou que:

Geralmente as produções acreanas são fracas por falta de incentivo financeiro não só dos governantes, mas também dos empresários. Estes últimos se acostumaram a trocar bônus e não querem nem saber de apoiar um grupo somente por marketing.

Para o representante desse grupo, é a falta de incentivo financeiro, tanto dos governantes quanto dos empresários, que enfraquece as produções. A responsabilidade dos investimentos na área teatral, dessa forma, está a cargo de instituições, públicas ou privadas, que garantem a existência do setor. No caso das instituições privadas, segundo este dirigente, há uma tendência de que não ocorra investimento na área cultural simplesmente pelo costume de “troca de bônus”, ou seja, estão acostumados a investir nas artes apenas se obtiverem incentivos fiscais governamentais.

De fato, a política cultural, hoje, é o resultado da intervenção constante de instituições, públicas ou privadas, que tem o objetivo de organizar a cultura em seus vários níveis de abrangência, tanto no âmbito local quanto no nacional. Essa é uma realidade não

apenas do sistema cultural brasileiro, mas também de diversos países. Alguns países possuem um sistema de financiamento à cultura que concede um maior controle do sistema à esfera pública e outros um controle maior à esfera privada. Os modelos europeus e americanos são o exemplo máximo das diferenças entre essas duas modalidades de financiamento à cultura.

Os modelos europeus, em particular o centralista francês, e também na Alemanha, o Estado (...) subsidia e administra 80% da cultura do país. A tradição oposta está representada pelos Estados Unidos, que se caracterizam por limitar o papel do Estado e situar as políticas culturais de estímulo à cultura na escala local e na ação individual. (MOREIRA, 2003, p. 82)

Hoje, o grande problema enfrentado pelo modelo brasileiro de financiamento cultural – modelo esse que é resultado de uma consolidação e ampliação da Lei Rouanet, desde 1995 – é a delegação aos empresários da autoridade de conduzir os investimentos sobre a cultura. Isso ocorre porque o mecenato utilizado no país propicia ao sistema privado a seleção de projetos para financiamentos, uma vez que essas empresas pagarão os projetos culturais e terão a liberação de mecanismos fiscais, tornando-se, dessa forma, as repassadoras diretas dos recursos para os produtos culturais. Esse mecanismo incumbe os empresários da condução dos investimentos, determinando o onde e o como investir na cultura, o que em outras palavras transfere para o mercado parte das atribuições que seriam, em outras esferas, típicas do Estado (NASCIMENTO, 2008, p. 09).

Sarvocas (2006) ao analisar o papel das três fontes de investimentos à cultura, que, segundo ele, são distintas e complementares, caracteriza-as da seguinte forma:

O Estado, que tem a responsabilidade de fomentar a criação artística e intelectual, e a distribuição do conhecimento, bases do progresso humano; **O investimento social privado**, evolução histórica do mecenato, meio pelo qual cidadãos e instituições privadas tornam-se agentes do desenvolvimento da sociedade; **O patrocínio empresarial**, estratégia de construção de marcas e de relacionamento com seus públicos de interesse, feita por associação com ações de interesse público. No Brasil, um sistema de apoio à cultura e às artes baseado em dedução fiscal emaranhou estas fontes, subvertendo suas lógicas, inibindo seus fluxos, retardando suas expansões e, de quebra, confundindo a opinião pública.

Esse emaranhado a que se refere o autor, o qual resultou da utilização de incentivos fiscais como o meio quase total de financiamento cultural, criou uma dependência da cultura ao aporte de créditos de empresas privadas, que servem quase como *guichês de pagamentos*, na medida em que adiantam o dinheiro de seu caixa para depois receber o incentivo fiscal. Como observou o componente do GPRT, o marketing é um dos principais elementos que poderiam fazer com que as empresas garantissem o financiamento cultural. Quando o financiamento depende exclusivamente de empresas, através de deduções fiscais, os investimentos em projetos culturais com verbas diretas de empresas tornam-se nulos, uma vez que as empresas não têm mais interesse em outra forma de financiamento que não o de dedução fiscal, além de tornar sempre os projetos culturais veículos de divulgação de determinadas marcas, produtos ou nomes de empresas. Com essa forma de investimento, entre outras coisas, retira-se parte da autonomia criativa do produto cultural em prol de uma eterna necessidade de *merchandising* de empresas.

Empresas patrocinam para ampliar sua credibilidade, estimular a identificação e melhorar o relacionamento com seus públicos de interesse; agregar atributos e valorizar suas marcas; demonstrar sua participação social. Qualquer projeto cultural capaz de produzir esses efeitos, por um custo igual ou inferior ao de outras ferramentas de comunicação, terá uma fila de empresas dispostas a patrociná-lo com dinheiro privado de verdade. (ibid.)

No grupo El-Shadai, perguntado sobre qual a relevância de financiamentos a cultura, o dirigente respondeu que os editais de incentivos públicos à cultura são de “extrema importância, porém entendemos que a burocracia exclui, pois o seu objetivo é exatamente esse. Por outro lado, o sentimento democrático, a seriedade, a clareza de todo processo seletivo e oportunidade são algumas virtudes que as leis de incentivo introduzem.”

O fato é que, hoje, a maioria do apoio financeiro e incentivo a produção teatral do país está a cargo das referidas leis de incentivos à cultura e editais públicos, através do modelo de mecenato acima citado. Como apontou o componente do El-Shadai, esses mecanismos são importantíssimos no sentido de garantir a democratização de recursos para a criação e divulgação de práticas artísticas. Porém, o uso desses meios de financiamento

como quase exclusividade de apoio à realização de projetos condiciona os parâmetros de criação de grande parte dos projetos artísticos, criando e manejando, muitas vezes, o que se produz em termos de artes no país.

O representante do Guaratuja, perguntado sobre a importância do incentivo público à cultura respondeu que “como políticas públicas é muito importante, mas não pode ser a única via de financiamento”. Complementando essa idéia, o componente do Attos afirma que “é fundamental a existência de incentivos porque a arte no Brasil não é muito prestigiada, não existe um planejamento para a Economia Criativa. O que não pode criar são paternalismos e dependências irrestritas.”

Dessa forma, percebemos, pelas respostas dos integrantes dos grupos, que os caminhos das políticas culturais no país vão se organizado de acordo com interesses de empresas, interesses dos setores públicos e interesses dos próprios artistas quanto aos mecanismos de financiamento cultural. A instituição financiadora que deveria garantir a permanência do trabalho artístico de maneira isenta acaba, devido aos muitos interesses envolvidos, direcionando os rumos da arte no país, na medida em que estabelece os parâmetros que norteiam o fazer artístico.

Por isso, dentre os problemas apresentados pelos grupos de teatro no Acre, a questão das políticas públicas e fatores econômicos aparece como uma recorrência expressiva. Esses são elementos de garantia do fazer teatral, que muitas vezes acabam conduzindo a estrutura das práticas artísticas, devido à necessidade dos artistas de adaptarem os seus projetos para os requisitos de seus financiadores. O modo com que os grupos de teatro, no Acre e no Brasil, vêm estruturando suas ações depende, em muitos casos, da condução de leis públicas de incentivo à cultura.

A dúvida que, nesse trabalho, levantamos é: em que medida os grupos de teatro no Acre são requeridos a práticas de valorização de temáticas regionais por meio de órgãos de financiamento à cultura?

No plano das políticas culturais, a necessidade de demarcação de uma identidade regional aparece na quase totalidade dos diversos editais de incentivos à cultura. Essa inserção ocorre através da obrigação de preenchimento, nos projetos culturais, de uma proposta de valorização da “cultura brasileira” que terá como cerne um entendimento do

nacional por comunidade. O item “representação da identidade brasileira” aparece, na maioria dos projetos, como um dos primeiros itens a serem preenchidos. No Acre, o edital 2010 da fundação de cultura de Rio Branco, Fundação Garibaldi Brasil, definiu como um dos critérios para avaliação, dentre os cinco existentes, um item que direciona abertamente a uma demarcação de questões regionais: “Em que medida o projeto contribui para o fortalecimento das identidades culturais do município de Rio Branco? (o projeto valoriza espaços públicos e/ou atividades tradicionais da comunidade de Rio Branco?).”

Desde a instituição do Governo Lula, iniciado em 2003, com Gilberto Gil como titular do Ministério da Cultura, ocorreu a inserção do conceito de *antropologia da cultura* na condução das políticas de cultura do país. Esse conceito agregou um novo discurso ao financiamento cultural do país, uma vez que procurou a inserção de novos referenciais no incremento ao setor cultural. Três eixos centrais foram adotados como princípios para a referência de financiamento.

O conceito antropológico de cultura enunciado desde a posse do ministro Gil significava inserir uma dimensão ampliada do conceito de cultura e, metaforicamente, promover um “do-in antropológico no corpo cultural brasileiro” para ativar os seus pontos vitais. Uma concepção de cultura segmentada em três níveis: como expressão estética e simbólica, como integrante da cidadania e como fator de desenvolvimento econômico. Neste processo estavam incluídos o privilégio da diversidade, do diálogo com a sociedade, o resgate e redefinição do papel do Estado como formulador e executante da política cultural (MINC, 2006).

A adoção da antropologia nos projetos de governo relacionados à cultura é a tentativa de inserção na cultura, dentre outras coisas, dos setores desfavorecidos e relegados à periferia das discussões governamentais. Para isso, obriga-se que os projetos culturais a serem financiados pelo governo tenham práticas de inserções em setores estratégicos da sociedade. Dessa forma, a inclusão procurará, segundo o próprio ministro Gilberto Gil (2003), a “superação da exclusão social, seja pelo reforço da auto-estima e do sentimento de pertencimento, seja, também, por conta das potencialidades inscritas no universo das manifestações artístico-culturais [...]”. O sentimento de pertencimento caminha junto a uma procura por uma “dignidade nacional brasileira” e o desejo de “construir um novo Brasil”.

Cultura não no sentido das concepções acadêmicas ou dos ritos de uma "classe artístico-intelectual". Mas em seu sentido pleno, antropológico. Vale dizer: cultura como a dimensão simbólica da existência social brasileira. Como usina e conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Como eixo construtor de nossas identidades, construções continuadas que resultam dos encontros entre as múltiplas representações do sentir, do pensar e do fazer brasileiros e a diversidade cultural planetária. Como espaço de realização da cidadania e de superação da exclusão social, seja pelo reforço da auto-estima e do sentimento de pertencimento, seja, também, por conta das potencialidades inscritas no universo das manifestações artístico-culturais com suas múltiplas possibilidades de inclusão socioeconômica (ibid.).

A cultura como elemento da antropologia cultural é um dos princípios que insere a comunidade como elemento de uma prática governamental, que passou a procurar não mais uma integridade nacional no caminho de construção da identidade nacional brasileira, mas, agora, a “valorizar” as diferentes comunidades, as identidades locais e a multiplicidade. A partir do entendimento de um Brasil dividido por regiões díspares que formaria um todo harmônico em sua diferença, seria garantida a inserção da identidade regional nas políticas governamentais, como um elemento de constituição da própria ideia de identidade nacional. Esse discurso projeta uma mudança de entendimento não apenas da postura ante as classes desfavorecidas, como dissemos acima, mas de uma nova postura ante o nacionalismo brasileiro e as identidades nacionais.

Desta forma, um dos intentos da constituição do discurso sobre *comunidade* é o de olhá-la no sentido antropológico da cultura, fazendo das artes uma ferramenta de complementação de ações sociais em áreas estratégicas, tais como educação, política, saúde, entre outras. Isso significa que, por meio das ações artísticas – realização de um espetáculo, uma oficina ou um curso, por exemplo – seria possível propiciar mudanças substanciais em comunidades carentes ou consideradas excluídas pelos padrões em vigor. Esse é um sentido antropológico de inserção da cultura, que vem, a rigor, atrelado a um “nacionalismo regional”, na medida em que traz consigo um discurso sobre o fortalecimento nacional, sobre a valorização de uma identidade e/ou ao fortalecimento de comunidades tradicionais. Essa tentativa que, *a priori*, tinha a intenção apenas de incluir acaba, muitas vezes, tornando-se e fazendo com que o discurso sobre *identidades regionais* ganhe força nas produções de projetos artísticos.

2.3 ESTILO TEMÁTICO E A INSERÇÃO DE IDENTIDADES REGIONAIS

Por último, procuramos entender como se constituem, nos projetos de grupos de teatro do Acre, o estilo temático de seus espetáculos, e, em especial, como se desdobra sobre esses estilos a busca por uma representação de identidades regionais.

Por estilo, estamos entendendo a aplicação de alguns elementos de criação estética, artística ou literária de forma a obter determinados efeitos a partir de uma norma (Gonçalves, 2005). Por isso, um estilo está associado, na maior parte dos casos, a um trabalho de aprendizagem árduo de determinadas técnicas de expressão de uma obra artística. Para o estudo de um determinado estilo é necessária a compreensão de determinados princípios (poéticos, práticos, procedimentais) que regem a criação de determinados autores, processos, obras, escolas. Ao falar sobre o estilo literário, Gonçalves afirma:

O estilo não é a simples estrutura do texto nem é um código que preceda a leitura, o que permitiria a sua imediata descodificação segundo regras preestabelecidas. O estilo é trabalho sobre a língua e sobre a escrita, não sujeito nem identificável a priori num qualquer catálogo de formas elegantes de expressão.

Por essa fala, Gonçalves nos mostra que o estilo não é uma regra totalmente decodificável em modelos minuciosamente definidos, mas um determinado formato de trabalho sobre determinada forma de expressão. A quantidade possível de estilos é tão vasta quanto o são as possibilidades de criações, sendo possível falar em variantes estilísticas, como, por exemplo, variantes de estilo de autor, estilo de época, estilo de obra, estilo temático, entre outros (ibid.). Essas pormenorizações do termo recortam elementos específicos, presentes em determinada criação, de maneira que seja possível estabelecer mais claramente parte dos procedimentos peculiares de uma criação.

O estilo temático é, dessa forma, uma derivação do estilo, que serve para designar, dentro da grande variedade de estilos, obras que se concentram em *temas específicos* (filosóficos, religiosos, jornalístico, políticos, históricos, didáticos, entre outros). Por isso, utilizamos neste trabalho o estilo temático como uma possibilidade de

concepção estilística dos grupos, sendo o resultado dos modelos de criação dos grupos e também, muitas vezes, os seus motivos estimuladores.

É importante ressaltar que o mapeamento dos estilos temáticos das produções elaborados por grupos de teatro no Acre, apresentados nessa dissertação, não é feito a partir da obra artística em si, mas do processo de identificação do entrevistado com determinadas expressões ou termos. Ou seja, não estamos analisando a criação artística do grupo para tentar dela definir possíveis estilos existentes nas suas práticas, estamos na verdade examinando as escolhas discursivas dos entrevistados que foram questionados diretamente com perguntas que suscitavam escolhas quanto aos estilos de seus espetáculos.

Dessa forma, trata-se, novamente, mais do estabelecimento de um quadro sobre as identificações dos entrevistados, ou seja, daquilo que o entrevistado tenciona em termos discursivos como componente importante no seu processo de criação espetacular, do que de um quadro acabado sobre a prática de criação espetacular *em si*.

Primeiro perguntamos, na questão 13, como ocorre a seleção de temas a serem abordados nos espetáculos, visando o entendimento dos atuais trabalhos dos grupos. Em seguida, na questão 14, indagamos sobre quais os principais temas abordados pelo grupo nos últimos 10 anos, tentando, dessa forma, entender os estilos temáticos já abordados. E, na questão 15, perguntamos se o grupo conseguiria realizar uma pequena sinopse do espetáculo considerado *mais importante* na sua trajetória. Essas três questões nos deram um entendimento geral das condições de escolha de repertório poético e estilos temáticos na produção de espetáculos de grupos de teatro no Acre.

A tabela a seguir agrupa as respostas dos grupos sobre como ocorre a escolha de temas a serem abordados em seus espetáculos. Novamente, a tabela construída elenca respostas que seguem não necessariamente uma justificativa completa, mas orações que por si formam um sentido específico.

Motivos Explicitados	Nº
<p>Relacionados à vontade de pares</p> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Textos com pesquisa do diretor do grupo. ➤ Em grupo, coletivamente. ➤ Geralmente por sugestão (gosto) dos membros da diretoria. ➤ O espetáculo acima mencionado é da minha autoria, sendo assim, o tema para montagem fica sempre ao meu critério. ➤ Através de reunião com os membros da cia. ➤ O grupo se une com várias opções de textos e escolhe o qual os atores se identificam. 	6
<p>Relacionados a uma escolha temática específica</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Desde 2000 seguimos a mesma linha de pesquisa que tem resultado em diversas criações dramáticas sobre "florestania". ✓ O tema é sempre o mesmo: Cristo. [...] Procuramos trabalhar de forma contemporânea, utilizando o conhecimento geral para deixar a mensagem atrativa para quem não conhece a Palavra de Deus. ✓ Considerando a realidade e propostas para a realidade sócio-cultural. ✓ [...]Os temas mais procurados são relacionados ao circo e ao teatro, ou seja teatro/circo. Na maioria das vezes, são textos adaptados ou criados pelo grupo e o mais importante é que sempre em um espetáculo teatral tentamos ao máximo colocar a arte circense. ✓ Dos poucos textos que temos acesso optamos por aqueles de visão popular. 	5
<p>Relacionados a uma pesquisa não-específica de temas em geral</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Através de pesquisas na internet, textos lidos em bancos de dados localizados não só em Rio Branco, mas em outras localidades nacionais, pois como os integrantes viajam bastante têm oportunidades de leituras diversas. [...] ✓ Muitos dos temas estão relacionados à nossa pesquisa nas nossas andanças, intercâmbios. Apenas 03 espetáculos foram escolhidos de dramaturgia, os demais foram todos de pesquisas do grupo. ✓ [...] Através das necessidades de estudos e pesquisas por exemplo. Sentimos necessidade de estudarmos bonecos, então pegamos um texto que ligue a nossa necessidade. ✓ Fazendo pesquisas pela internet, livros e também de criação própria. 	4
<p>Relacionados a escolhas advindas de oficinas ou projetos</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Através de leituras e oficinas [...]. ✓ Depende às vezes de oficina, projetos específicos. 	2

Figura 20 – Modos explicitados à pergunta de questionário referente à escolha de temas a serem abordados nos espetáculos criados pelo grupo.

Parte dos motivos explicitados estavam relacionadas à *vontade de pares*, ou seja, interesses dos integrantes do grupo, ou sua aceitação, quanto a uma linha temática a ser utilizada nos espetáculos. Segundo essa perspectiva, as escolhas acontecem por vontade de um indivíduo, diretor ou dirigente do grupo ou, então, pela aceitação do coletivo. A

escolha temática seria, nessa perspectiva, uma ação que compete aos membros, coletivamente, ou ao membro-chefe do grupo, em particular.

Outros dois motivos explicitados dizem respeito à *escolha temática específica e à pesquisa não-específica de temas em geral*. Essas duas categorias reuniram respostas dos grupos que afirmaram possuir uma linha temática na realização dos seus trabalhos. Os primeiros demonstravam escolhas específicas, tais como: estudos com base na questão da “florestania”, estudos religiosos sobre “Cristo”, questões populares. O segundo grupo de respostas afirmou possuir uma linha de pesquisa que não especificava *em si* uma questão temática a ser abordada, mas princípios gerais de realização da pesquisa de temas para criação espetacular do grupo.

Por último, e com menor quantidade, dois grupos afirmaram possuir estudos relacionados a *escolhas advindas de oficinas ou projetos*, sem, no entanto, especificar com detalhes essas escolhas.

O componente do Attos afirmou que o tema abordado pelo grupo “é sempre o mesmo: Cristo. [...] Procuramos trabalhar de forma contemporânea, utilizando o conhecimento geral para deixar a mensagem atrativa para quem não conhece a Palavra de Deus.” O conhecimento geral é, na visão do dirigente, a utilização dos procedimentos cênicos para determinado fim, que, nesse caso, é a transmissão de informação sobre a “Palavra de Deus”.

O representante do GPRT afirmou que os seus espetáculos retratam:

Questões sociais e políticas que trazem temas que discutem amizade, esperança, respeito, companheirismo, etc... Na verdade, exploramos várias questões pois até agora nossos espetáculos foram todos infantis, mas nos preocupamos sempre em levar algo que atrai e satisfaça também o adulto, afinal é ele quem leva as crianças ao teatro. Nosso público tem faixa etária de 3 a 100 anos, por isso procuramos em um só espetáculo agradar a todos e, por incrível que pareça, isso tem dado muito certo e os objetivos estão sendo alcançados.

Na resposta do GPRT, percebe-se a impossibilidade de estabelecimento rígido de um estilo para grupo. Cada grupo produz em suas próprias condições a partir de um arsenal de escolhas, nas quais se incluem o estilo. Por isso, o componente afirma que,

mesmo trabalhando com espetáculo para criança, traz em seus estudos questões de estilos temáticos predominantemente políticos e sociais.

A partir das respostas da questão 14, sobre quais os temas abordados nos espetáculos, agrupamos, em um quadro geral, recorrências de termos e palavras que indicavam a formação de determinados estilos temáticos. Embora esse quadro seja apenas uma *ponta de iceberg* no entendimento das criações cênicas dos grupos de teatro do Acre, uma vez que tais criações só podem ser entendidas na suas realizações espetaculares, ele permite olhar a inserção de termos e expressões que se encontram tido como *comuns* na escolha discursivas dos dirigentes dos grupos. Isso significa que, mesmo sendo apenas um pequeno início em uma possível análise estilística dos grupos, apenas um apontamento de escolhas deliberadas pelos integrantes em uma pergunta direta, podemos, através desse quadro, entender algumas opções de termos e expressões dos dirigentes, na tentativa de compor uma resposta sobre o estilo na criação de espetáculos, as quais, sem dúvida, reverberam nas criações espetaculares dos grupos.

Segue o quadro:

Estilo	Palavras Temáticas	Qty.
Social	<ul style="list-style-type: none"> ▪ uso racional de água; ▪ meio ambiente; ▪ desemprego e a violência; ▪ violência; ▪ drogas, prostituição, queimada; ▪ sexualidade na adolescência; ▪ pré-conceito. 	7
Regional	<ul style="list-style-type: none"> ▪ florestania; ▪ o homem e a floresta; ▪ teatro amazônico; ▪ imaginário amazônico; ▪ resgate de tradições. 	5
Político	<ul style="list-style-type: none"> ▪ guerra; ▪ relações de poder; ▪ empates. 	3
Religioso	<ul style="list-style-type: none"> ▪ ensinamentos de Jesus ▪ sagas cristãs 	2
Infantil	<ul style="list-style-type: none"> ▪ infante-juvenil; ▪ espetáculos infantis. 	2

Figura 21 – Quadro com estilos utilizados pelos grupos, as palavras que tencionam sua formação e a recorrência dessas palavras.

Agrupamos os estilos com características *sociais* e *políticas*, pela abordagem direcionada a questões de problemas coletivos e estruturais na sociedade e, no caso do último, a questões do Estado. Social, pois, são os problemas de violência, drogas, prostituição, o uso racional de água. Político são as guerras, relações de poder e empates. Vale ressaltar que, até bem pouco tempo, prevalecia no discurso cênico, como quase totalidade dos espetáculos criados no Acre, a discussão temática do “lugar” do próprio Acre, incluindo-se na cena teatral questões sociais e políticas do Estado, além de circular nas discussões dos grupos a questão da ocupação sócio-político-ideológica de seus fazedores.

O dirigente do Teatro Popular do Acre, perguntado, na questão 15 sobre o espetáculo mais importante para o grupo, respondeu que era o “SOS Floresta”, o qual abordava “uma aventura com a Matina Pereira, onde buscamos a valorização de elementos histórico, sociais e culturais do Acre, com o intuito de estimular a auto-estima e o conhecimento da História do Alto Acre.” Percebemos a procura de uma representação de elementos sociais e políticos na construção do espetáculo, mas com uma tomada para si, também, da impossibilidade de enrijecimento de um determinado tema a ser exclusivo do grupo.

A Cia Trupe do Banzeiro respondeu que o espetáculo “Memórias de Emília” representava um dos mais importantes trabalhos do grupo. Na sinopse, o grupo disse que o espetáculo “conta a trajetória de Emília de Monteiro Lobato, desde o nascimento até o momento que ela resolve escrever as suas tais memórias”.

O Grupo Attos afirmou que tratava, nos seus, espetáculos de questões relacionadas a “Cristo”. Perguntado sobre um dos espetáculos mais significativos, o dirigente falou que era “A Busca” que possuía a seguinte sinopse:

Um homem chamado Marco, preterido na juventude pelos amigos, encontra no amor de Vanessa o fio que o liga à felicidade, pelo menos até descobrir o adultério, quando sua vida desmorona. Essa história seria comum se não acontecesse em seu cérebro e fosse contada pelos seus próprios sentimentos. O que acontece a sentimentos como Equilíbrio e outros correspondem ao que acontece a vida de Marco.

O dirigente do El-Shadai afirmou que o espetáculo mais importante para o grupo era o “Eu Sou Negro Por isso Conquistei Minha Liberdade”, que tinha a seguinte sinopse: “Grupo de escravos lutando incansavelmente para conquistar sua liberdade, mas pelo fato de serem tratados como animais, os coronéis não aceitam nenhuma manifestação que não fosse em prol de seus interesses.” Os exemplos citados indicam a presença de discussões sobre questões sociais, políticas, religiosas e infantis na composição da cena de espetáculos produzidos no Estado do Acre.

Assim, percebemos que, no escrever sobre os espetáculos, os entrevistados criam elementos para a definição de um contínuo de elementos poéticos. Isso ocorre, especialmente, através de uma narrativa contada sobre os espetáculos que segue uma característica *realista* no escrever dos enredos. Trata-se, pois, de uma poética da cena espetacular que mantém a tentativa de representação de uma realidade como elemento condicional da cena.

Um jovem que sai do campo para estudar na cidade, chegando se depara com duas pessoas se drogavam. Uma das pessoas oferece, e ele por não ser conhecedor acaba aceitando. Então, eles o roubam e eles o deixam abandonado na rua. (Grupo Nauart, de Cruzeiro do Sul)

No caso desse grupo do interior, a narrativa segue certo tom de *moralidade* nas questões abordadas. A história passa pelos elementos formais da representação tradicional. Dessa forma, a cena espetacular deverá tencionar uma apresentação de “real” dos mundos, a representação de algo preexistente. A representação, nesse caso, significa o surgimento de uma narrativa escrita a ser contada, uma história contada que segue uma linearidade.

Deixamos por último, propositadamente, o estilo temático regional. Esse estilo agrupa respostas dos grupos que afirmavam discutir questões relacionadas ao que estamos chamando de *identidades regionais*. As identidades, no sentido em que as estamos entendendo, é a expressão de um *eu* em relação a uma dada *coletividade*. É o resultado da marcação e definição de um *ser* em contraponto a outros *seres*. Ou seja, a identidade é a constituição de uma diferenciação em relação ao outro.

A identidade nunca existe sozinha, ela necessita das outras identidades, uma vez que estará sempre em relação a outra identidade para coexistir. Por isso, dizemos que a

identidade é marcada por um atrelamento com a diferença, na medida em que para existir precisa da exclusão daquilo que não se é ou que não se pretende ser. Nesse sentido, a identidade não é a inexistência da diferença, mas a própria necessidade da diferenciação, tornando-se uma de suas faces.

As identidades regionais apresentam-se como um sentimento comum de uma coletividade, que se constitui pela idéia de pertencimento a determinado coletivo social. Trata-se, assim, não do reconhecimento de uma subjetividade específica, na qual certos indivíduos se sentirão impelidos a uma caracterização particular – diferenciação – mas, ao contrário, trata-se de uma sensação de pertencimento social em que os indivíduos serão reconhecidos, não por sua individualidade, mas por fazerem parte de um determinado grupo (identificação).

No caso dos grupos de teatro do Acre, são, pois, questões de identidades regionais, e por isso de estilo temático regional, as respostas concedidas pelos integrantes, que afirmavam representar na cena teatral elementos da coletividade de um *acreano*, tais como: a florestania, o homem e a floresta, o teatro amazônico, o imaginário amazônico, o resgate de tradições. Esses elementos pertencem a um conjunto estabelecido de relações com o espaço local do Estado não apenas enquanto determinação geográfica, mas enquanto sensação de pertencimento a princípios em comum de determinada coletividade.

Dessa forma, não elencamos no estilo temático regional apenas elementos que caracterizavam o lugar da fala do sujeito enunciador, ou seja, a *região* em que esse elemento está inserido. Mas, mais do que isso, agrupamos nesse estilo respostas que produziram uma série de discursos com e sobre *pertencimento*, o “ser” *acreano*. Os elementos que geram identificações e sensações de pertencimentos são, por exemplo, a idéia de comunidade específica, de cultura popular própria, de determinação geográfica, entre outros. Quanto às relações discursivas presentes nesse estilo, trataremos melhor nos capítulos seguintes.

O representante do Grupo Vivarte disse não ser possível descrever apenas um espetáculo como importante para o grupo, pois todos deram sua contribuição para o desenvolvimento do grupo. No entanto, exemplificou alguns espetáculos que, segundo ele, são importantes para a sua trajetória: “Manuela e o Boto”, “Brincando com Cordel” e “O

Casamento do Filho de Mapinguari”. Segundo o dirigente, esses espetáculos contribuíram decisivamente para o seu crescimento e para busca de uma *linguagem própria* para o grupo.

O entrevistado do Grupo de Olho Na Coisa afirmou que o espetáculo mais significativo do grupo é “O Clamor da Floresta”, o qual possui a seguinte sinopse: “o que será do amanhã daqui a 50 anos? Lembra da panela de ferro, do fogão a lenha, dos donos de casa que criava as panelas com lenha e procuruba?”.

Reconhecida a inserção de identidades regionais nos espetáculos criados por grupos de teatro no Acre, nos ateremos nos próximo capítulo à análise da materialização desse estilo temático na cena. Para tanto, traçaremos, no capítulo seguinte, um panorama dos princípios discursivos que compõem a inserção do tema regional no Acre e, no último capítulo, faremos a análise de um espetáculo que possui características desse estilo.

2.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO DE GRUPO NO ACRE:

As questões postas pelos grupos de teatro do Estado do Acre no ano de 2009 são, em grande parte, concomitantes com questões postas no teatro de grupo do cenário nacional. Mesmo encontrando-se distante das discussões especializadas dos centros culturais e artísticos do restante do Brasil, as respostas apresentadas ao questionário pelos grupos do Acre estão, em maior ou menor intensidade, integrando os discursos sobre “grupo de teatro”. Trata-se de uma rede de acontecimentos em que podemos revisitar tanto as estruturas que fixam um modelo de teatro de grupo no Acre quanto também as próprias estruturas que amarram o teatro de grupo no restante do país. O que significa dizer que, tanto aqui quanto lá, as relações são postas de maneira inventada, em primeira instância, na ordem do discurso. Passa-se, então, por questões de *valorização* das práticas teatrais, como bem reafirmaram alguns entrevistados, ou seja, pelo lugar de poder em que determinados procedimentos criam determinados valores a partir do discurso.

Dessa forma, percebemos que há a legitimação de um modelo de “grupo de teatro” que é aceito como representação *normal* do fazer teatral no Brasil hoje. Para serem reconhecidos, os “grupos” têm a obrigação de se organizar discursiva, jurídica e estrategicamente, para fazer da sua entidade um aparelho capaz de responder a solicitações de instâncias legitimadoras e, em muitas circunstâncias, financiadoras de práticas teatrais,

estando aptos, assim, tanto a estabelecer especificidades em suas produções quanto a garantir suas concorrências em editais públicos de incentivo à cultura.

A capacidade de se organizar estrategicamente em determinados campos de valores estabelecidos faz com que grupos com pouquíssima diferença de outros tantos coletivos que atuam da mesma maneira, sem, contudo, possuir uma organização estratégica, obtenham *valores* que lhes tornam legitimados nessas esferas de representação. Isso significa que, devido à padronização de discursos e formas, prevalecem os grupos que conseguem se articular de melhor maneira, sabendo aprisionar para si o máximo das forças desses determinados mecanismos legitimadores dos fazeres teatral.

Um grupo de teatro é, assim, uma organização que é reconhecida por interesses de seus integrantes e de instituições especializadas para esse fim, e se constitui pelo estabelecimento de uma organização e estruturação interna. Na sua realização, os grupos aceitam como natural o fato de que essa instituição diferencia-se das demais por sua especificidade em produções e composições poéticas, ou seja, pela diferenciação de seus produtos, criados em detrimento de outros produtos artísticos.

Dessa forma, o termo “grupo de teatro” aparece como um mecanismo de congregação de determinados elementos específicos na composição e organização de um grupal. Esses elementos constituem-se primeiramente pelo interesse de seus integrantes, e sua aceitação como tal, depois por uma organização ou estruturação interna do próprio grupo e, por último, por procedimentos especializados da criação espetacular (escolhas poéticas e produtos criados).

No caso das respostas apresentadas pelos grupos do Acre, percebemos que apenas o termo *companhia* teatral apresenta-se como contraponto a esse entendimento de grupo. As companhias, diferentes do *grupo de teatro* – uma instância delimitada em termos de composição de produto – são as organizações que permitem o uso de mais de uma linguagem artística no processo de criação, quebrando o elemento formal da especialização artística. Embora os componentes de coletivos auto-referenciados como *companhias* não estabeleçam de forma clara, nas respostas do questionário, quais linguagens seriam utilizadas em suas práticas, percebe-se que o termo daria uma permissão de criação que o termo “grupo de teatro” não possibilitaria.

Além disso, foi constatado também que a maioria dos grupos autodenominados grupo teatrais ou companhias de teatro organizados e consolidados no Estado do Acre estão instalados nos lugares onde ocorre a maior circulação de conhecimentos sobre o teatro, ou seja, na capital, Rio Branco, e cidades do entorno. Essas formações que, em sua maioria, possuem uma trajetória de mais de 10 anos, são os que, majoritariamente, recebem financiamento dos seus projetos em editais públicos de incentivo a cultura. Os grupos do interior, ao contrário, ainda estão, em grande parte, se constituindo, possuindo, por isso, trajetórias muito recentes.

Na composição ideal dos entrevistados, há o entendimento de que um grupo de teatro é o que não trabalha com elenco fixo, mas com uma grupalidade que é resultante do envolvimento dos integrantes no próprio grupo. O elenco aparece, nesse caso, não como a composição geral de componentes do coletivo, mas sim como a composição rotativa de atores de determinado espetáculo. Aproxima-se, dessa forma, de uma concepção de elenco bastante divulgada pelos meios de comunicação, na qual o termo é definido como um conjunto de atores que compõe uma telenovela, um filme, etc.

Nesse sentido, os dirigentes por diversas vezes afirmaram a desvinculação, hoje, de um modelo de grupo teatral que é estabelecido apenas por seus princípios ideológicos, atrelados a uma causa própria, vivendo a partir e em um coletivo que é o próprio grupo. A prática do grupal, segundo alguns entrevistados, encontra-se ameaçada pelo início de um teatro feito por elencos esporádicos, que se juntariam apenas para um trabalho específico, o qual visaria, na maioria das vezes, exclusivamente o contrato de trabalho.

Em contradição, o termo *teatro amador*, que por muito tempo garantiu a ideologia como um elemento do fazer teatral, é apresentado como uma terminologia pejorativa na prática dos grupos. Fazer parte de um grupo amador significa não dominar completamente a sua prática de criação ou fazer da arte um fim que não seja ela mesma. Ao lado do discurso de que o teatro profissional é o lugar em que o trabalho artístico mantém-se competente com a causa do teatro, o teatro amador aparece classificado como uma arte “incompetente”, elaboração artística de pessoas que não são comprometidas com a sua arte.

É interessante notar que, até pouco tempo, os grupos de teatro do Acre compunham-se inteiramente por grupos amadores, mantendo, dessa forma, uma hegemonia do termo no Estado. A diferenciação que se estabelecia entre o teatro elaborado no Acre e o teatro do restante do país era, até início da década de 1990, a do lugar da feitura dessas práticas que deveriam ser elaboradas com o intuito de uma militância social ou política. Isso fazia com que se nomeassem pejorativamente as práticas que não se mantivessem como amadoras, e, conseqüentemente, como militantes de determinadas causas, como práticas *paulistas*. A poética da cena era estabelecida no sentido de compor uma fábula que deveria apresentar as questões do próprio lugar de sua escritura, questões de ordem da representação do *acreano*. Dessa forma, percebe-se, hoje, uma inversão do valor dado ao teatro amador que passou, agora, a habitar não mais a hegemonia, e sim a periferia do cenário teatral.

Assim, aparece no cenário de grupos de teatro no Acre hoje uma nova perspectiva do papel da grupalidade, com a denegação do seu cunho social. Com exceção de um ou dois grupos que ainda insistem na função do papel social como um sentido para o seu grupal, a maioria dos coletivos articula os sentidos de criação do seu grupo com causas relacionadas à sua própria criação e com motivos que garantem a inserção das suas práticas artísticas em contextos gerais relacionados ao conhecimento em teatro.

As práticas formativas são os exemplos mais claros dessas novas relações. Há um novo olhar, que aponta para necessidade de preparação técnica dos atores e profissionais do teatro, evidenciando que a formação é um elemento em clara relevância, o que resulta, por exemplo, em necessidade de oficinas que aparecem como componentes fundamentais para preparação dos profissionais do grupo e, também, em instalação dos primeiros espaços de formação de profissionais do teatro. Essas novas instituições têm trazidos novas perspectivas para o teatro no Acre, na medida em que têm tirado do grupo a responsabilidade sobre formação de seus fazedores, relegando essa função a terceiros. Isso cria uma nova perspectiva sobre as práticas teatrais e sobre a questão de grupalidade cujas conseqüências ainda estão sendo definidas.

No que se refere aos estilos temáticos evidenciados pelos grupos, o regional aparece como elemento significativo das produções. Esse estilo tem garantido discussões ao

redor de *identidades regionais* que fazem com que se leve à cena uma série de elementos que giram ao redor do pertencimento, ou não, a uma “comunidade acreana”.

Nesse sentido, é sintomático, por exemplo, que os grupos nacionais escolhidos pela Usina de Arte para fazerem apresentações locais tenham, em sua maioria, um discurso que perpassa as questões da *cultura popular*. É igualmente sintomático que o espetáculo “Manuela e o Boto”, espetáculo de forte apelo às questões de identidade acreana, tenha sido apresentados em diversos festivais nacionais como representante de uma prática teatral acriana.

CAPÍTULO III – A IDENTIDADE REGIONAL ACREANA E O GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE

Neste capítulo, abordaremos conceitualmente as principais questões que compõem o estilo regional, a partir, especialmente, do entendimento do que sejam as identidades regionais. Exporemos o nosso entendimento sobre essa forma de identidade, que se constitui a partir da necessidade do Estado brasileiro, atualmente, de elaborar e manter tanto diferenciações baseadas em questões regionais (registrar especificidades, ou seja, o que esse grupo é que nenhum outro mais pode ser), quanto identificações (necessidade de criação de pertencimento de indivíduos a esse dado grupo social). Em seguida, trabalharemos algumas considerações teóricas relativas ao surgimento e à caracterização da identidade regional acreana, especialmente do mito da *acreatividade*, e o modo como, hoje, as artes são utilizadas para garantia dessa diferenciação e identificação no Estado do Acre.

Por fim, apresentaremos um pouco da trajetória, da composição, das bases ideológicas e estéticas do Grupo Experimental de Teatro Vivarte, criador do espetáculo teatral *Manuela e o Boto*, analisado no último capítulo. Discorreremos sobre seus processos criativos, espetáculos criados e sobre sua organização enquanto grupo.

3.2 NACIONALISMOS, IDENTIDADES NACIONAIS E A ORIENTAÇÃO REGIONAL

Segundo Benedict Anderson (2008), o Estado-nação é antes, e primordialmente, uma “comunidade imaginada”. Segundo essa perspectiva, o Estado moderno, em especial o de base étnica e linguística, criado no final do século XVIII e início do século XIX, foi inventado a partir de ideais românticos e nacionalistas que organizaram toda a comunidade política. Para tanto, concebeu-se a nação a partir de princípios historicamente determinados e facilmente identificáveis.

As “comunidades imaginadas” são, à vista disso, criações, em primeira instância, discursivas, que visam vincular todos os indivíduos de um território determinado ao redor de um ideal de identidade comum e de uma mesma organização política, em

determinada delimitação geográfica. “Imaginada”, nesse sentido, possui uma característica dupla. Em primeiro lugar, a comunidade é imaginada porque é uma reunião de discursos sobre ela mesma, sempre datada, visto que é criação de uma determinada sociedade, em determinado tempo histórico (muito embora essas nações se auto-afirmem como pertencentes a um passado remoto e indefinível). Em segundo lugar, o Estado-nação é uma comunidade imaginada na medida em que é impossível que seja vivenciada de forma efetiva e plena. Isto significa que o sentimento disseminado, plantado em forma de coletividade, é impossível de ser alcançado, posto que a nação aglomera milhões de pessoas, as quais se consideram mutuamente compatriotas, mas que, obviamente, nunca poderão se conhecer em sua totalidade. Mesmo assim, todos se sentem parte dessa organização maior, imaginando-se como irmãos, em um processo de comunhão entre si, a tal ponto que, sobre determinadas circunstâncias, deve-se defender a honra e os valores da “pátria amada” com a própria vida.

O modelo de Estado por nações difundiu-se no momento em que o Estado passou a intervir de forma mais centralizadora nas questões referentes à vida social e à integração cultural. Por isso, entende-se que a estrutura organizadora do Estado em nações é um tanto recente, já que, mesmo no século XIX, países como a França, além de outros Estados europeus, possuíam ainda centenas de dialetos e “comunidades” díspares convivendo entre si. Os Estados nacionais, tais como estabelecidos hoje, foram ganhando forma, à medida em que atingiram “equilíbrios de poderes” e se estruturaram e sustentaram através de alianças.

O ponto de partida dessas elaborações foi, sem dúvida, o surgimento do Estado moderno da “era das revoluções”, definido por um território preferencialmente contínuo, com limites e fronteiras claramente demarcados, agindo política e administrativamente sem sistemas intermediários de administração, e que precisava do consentimento prático de seus cidadãos válidos para políticas fiscais e ações militares (Chauí, 2004, p.16).

As criações de Estados nacionais fizeram-se, desde o final do século XVIII, pela criação e legitimação de identidades nacionais, que se justificam pela necessidade de implantação de uma coletividade que aglomere povos díspares e conceba-lhe uma

integralidade. Isso ocorre porque esse modelo de projeto político necessitou utilizar de uma forma de controle que substituísse o modelo absolutista de Estado e, conseqüente, a descentralização do poder. O casamento entre Estado e nação deu-se, assim, pela tentativa de suplantar a lacuna criada entre o Estado autoritário absolutista e o nascente Estado moderno (Bauman, 2005, pp. 26-27). O controle sutil do Estado sobre os seus subordinados foi garantido pela inclusão do coletivo ao redor de ideais comuns e por meio de criações de identificações e apropriações do sentido do “ser”, o que criou uma máquina de produção de identidades, diferenças, inclusões e exclusões. Lugares onde tanto se re-apropriaram o sentido do “eu” como também se projetaram os “outros” e os “de fora” dessa coletividade. Por meio de discursos, diferentes e distintos grupos foram sendo aglomerados ao redor de princípios de comum integridade, garantindo o sentido da *identidade* e da *alteridade* nacional.

O nacionalismo é um sentimento relacionado a uma pátria, uma língua, ideais, valores e tradições comuns, e também com a identificação de um grupo de símbolos (uma bandeira, uma determinada canção, peça de música ou projeto) que o definam como ‘diferente’ dos outros. A conexão com todos esses signos cria uma identidade, e o recurso a essa identidade teve, no passado, como tem ainda hoje, o poder de mobilizar as pessoas. (GUIBERNAU, 1997, p.85).

Dessa forma, a nação é composta a partir de elementos que garantem a aglomeração dos indivíduos que a compõem. Parte desses elementos são as narrativas acerca de uma história gloriosa, chamada de mito fundador⁵, os processos de invenção das tradições, os semióforos⁶ e as identidades nacionais, os quais constituem o nacionalismo de um país. Um exemplo desses mecanismos é o “verdeamarelismo” no nacionalismo

⁵ “Um mito fundador remete a um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heróico, épico, monumental, iniciado ou executado por alguma figura "providencial" inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são verdadeiros ou não; o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar à identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe dá as características de estabilidade e fixação para que possa funcionar com a necessária eficácia.” (SILVA, 2000, p. 71)

⁶ “Um semióforo é um signo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica: uma simples pedra, se for o local onde um deus apareceu, ou um simples tecido de lã, se for o abrigo usado, um dia, por um herói, possuem um valor incalculável, não como pedra ou como um pedaço de pano, mas como lugar sagrado ou relíquia heróica. Um semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação.” (CHAUI, 2004, p. 12)

brasileiro, descrito por Marilena Chauí (2004) em *Brasil: Mito Fundador e sociedade autoritária*, ou o futebol, enquanto semióforo, e as diversas tradições nacionais inventadas.

A utilização de diversos elementos representativos de uma Nação, que geram identificação na população, teve um papel fundamental entre esses nascentes Estados, como forma de garantir a subordinação incondicional de seus indivíduos. A ideia de identidade nacional e de um pertencimento óbvio a uma determinada nação, unida às representações de diversos símbolos consagrados como parte fundamental das vidas dos indivíduos que fazem parte dessa nação, tais como bandeiras, hinos e ritos diversos, não foi concebida “naturalmente”, nem fez parte da vida de diversos homens e mulheres em um processo auto-evidente. Ela foi gestada por uma série de intelectuais e letrados. Ela foi impelida, de forma ainda que disfarçada, na vida dos indivíduos modernos. Por isso, há um consenso, nos atuais estudos sobre o nacionalismo, de que não existe nada de “natural” na formação e divulgação de nações. Não há dúvidas que grupos humanos antigos existiram, desde muito tempo, e dentre eles um sentimento de coletividade. No entanto, a ideia de se reunir ao redor de um Estado, delimitado geográfica, cultural e socialmente, é uma construção bastante recente.

O nacionalismo é uma formação discursiva que dá forma ao mundo moderno. É um modo de falar, escrever e pensar sobre as unidades básicas da cultura, política e noção de seu lugar no mundo, que ajuda a constituir nações como dimensões reais e poderosas da vida social. As nações não existem “objetivamente” antes de existirem em termos discursivos. (Calhoun, 2008, p.37)

Em países como o Brasil, o processo de formação do nacionalismo ocorreu de forma díspar da de países europeus. Nesses países, foram organizados, durante a emancipação e criação de Estados livres, complicados jogos de poder entre as elites para que o nacionalismo pudesse emergir, ocorrendo, para isso, a destruição de alguns valores enraizados, manutenção de alguns outros e renovação de antigos acordos com as outras potências européias. O que as elites, que quase sempre estiveram à frente das questões políticas desses países, desejavam era um não-rompimento com a Europa, uma vez que eram espelhos diretos deles. Elas queriam uma abertura na modernidade e no capitalismo europeu. Para tanto, tiveram que negociar constantemente com os diversos movimentos de

alianças locais e regionais para modelarem o nacionalismo do seu Estado da forma que melhor conviesse a todos que detinham o poder (cf. Costa, 2008, p. 299-300).

Diferentemente de nações européias, em que a estratégia para a construção de identidade nacional envolveu a invocação de mitos e tradições de um passado remoto, no Brasil e em outras nações americanas a independência implicou um complexo equilíbrio de alianças e rupturas com metrópoles que eram fontes de identidade política e cultural. (ibid., p. 299)

O nacionalismo no Brasil só ganhou grande forma e peso após os anos 1920, quando, então, diversificou-se e fortaleceu-se enquanto corrente política e econômica. Durante toda a sua trajetória, várias vertentes emergiram no país, como é o caso do nacionalismo cívico-político, especialmente apregoado pelos militares, e o nacionalismo econômico (LIMA, 2006, p. 02). Esses nacionalismos foram se difundindo de maneiras diversas e garantiram, por suas configurações, vários entendimentos do que seja a “nação brasileira”.

Hoje, uma forma de nacionalismo que vem ganhando grande peso é o que projeta o entendimento da nação a partir da ideia de *comunidades locais*. Esse nacionalismo entende a comunidade nacional não mais como o resultado de uma identidade firmemente enraizada em uma nação centralizadora e una, mas de uma identidade centralizadora da nação que se materializa por meio de identidades díspares, provindas de etnias diferentes. Trata-se de um nacionalismo que não evoca o fim da identidade central nacional, mas de sua reconfiguração a partir do entendimento de comunidades não-centralizadas, uma vez que as suas unidades básicas de entendimento, a saber, mitos fundadores, semióforos, tradições inventadas, entre outros, continuam presentes, com maior ou menor intensidade.

Por isso, muitos dos projetos políticos e ideológicos que formam hoje o nacionalismo no Brasil desejam registrar as especificidades regionais, por meio da demarcação de elementos sociais, psicológicos e linguísticos. Buscam, por meio dessas especificidades, uma tradução de elementos culturais de dada realidade, marcando-os como específicos de determinada região geográfica do Brasil e por isso um retratado da *identidade brasileira* que é o resultado de diversas e diferentes singularidades.

Segundo Stuart Hall (cf. 2005, p. 87), enquanto o Estado-nação está perdendo o seu sentido homogeneizador, devido à globalização, que “tem o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional”, as comunidades com caráter locais vão ganhando força e vigor. Isso porque, mesmo com uma globalização que procura se totalizar em termos de entendimento e procedimentos, e, conseqüentemente, desmontando as idéias centralizadoras de identidades nacionais, o “local” vai sendo reafirmado e revisitado. Para Hall (id, p. 77), esse acontecimento ocorre, dentre outras coisas, porque há, ao lado da atitude descentralizadora, uma fascinação com a diferença e uma mercantilização da *etnia* e da *alteridade*. Produz-se, assim, uma relação estreita e de extremo interesse entre o global e o local.

No teatro, a procura de uma representação nacional do fazer artístico e, em especial, de uma representação nacional com enfoque em questões regionais, não é uma questão nova. Desde os anos 1920 já se falava de uma estilística que trouxesse elementos de uma representividade de regiões brasileiras, o que foi chamado pelos estudos sobre o assunto de “regionalismo”⁷. Esse estilo de representação artística tem como um dos princípios basilares de sua argumentação o fato do país ter sido povoado a partir de regiões distantes e diferentes entre si, criando, com isso, identidades descentralizadas, com bases em etnias diversas. Muitas das obras produzidas por esse movimento tiveram o intento de resguardar as *singularidades* de determinadas regiões brasileiras em detrimento de outras *singularidades*.

Alguns expoentes significativos desse movimento no teatro foram os pernambucanos Ariano Suassuna, com o Movimento Armorial⁸, e o poeta e escritor João Cabral de Melo Neto. Nas peças de Suassuna o nacionalismo aparece enquanto conseqüência do regionalismo. Isso ocorre porque as personagens criadas por esse dramaturgo, geralmente, estão em grande conflito com as relações de desigualdades sociais

⁷ Em nosso trabalho, o regionalismo equivale ao estilo regional.

⁸ “O Movimento Armorial surgiu sob a inspiração e direção de Ariano Suassuna, com a colaboração de um grupo de artistas e escritores da região Nordeste do Brasil e o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco [...]. Seu objetivo foi o de valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do País.” Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/>>. Acesso em 23 de abril de 2010.

estabelecidas em determinadas regiões, possuindo sempre um forte apelo às *especificidades locais*.

Dessa forma, entendemos que os movimentos artísticos que utilizam como base o regionalismo, ou estilo regional, carregam nas concepções de suas criações artísticas, em menor ou maior intensidade, os valores prévios de entendimento do Estado nacional com bases em identidades regionais. Essa relação só é possível graças à ideia de uma nação que possui elementos singulares, especificidades, e que se diferencia de outras nações de iguais dimensões. Trata-se, contudo, da revisitação do modernismo brasileiro, por meio da tentativa de re-significação e criação de uma arte nacional.

Assim, interessa-nos saber, para o entendimento da materialização de espetáculos com estilos regionais no Estado do Acre, como essa visão descentralizadora do nacionalismo brasileiro, através do uso de identidades locais, tem se mostrado no Estado. É o que veremos no tópico seguinte.

3.3 IDENTIDADES REGIONAIS ACREANAS E O MITO DA ACREANIDADE

Enquanto Estado, o Acre é, em duplo sentido, uma construção bastante recente. Primeiro na integralização e anexação como parte do Estado brasileiro, o que data de pouco mais de 40 anos. Esse processo foi chamado de “Revolução Acreana” e integrou-se aos imaginários que compõem o mito fundador do Estado. Segundo, e mais novo ainda, enquanto projeto concreto de identidade regional delineado a partir da ideia de comunidade local ou, usando um termo mais corriqueiro no Estado, de “Comunidade da Floresta”. Ambos os processos, o de anexação e o de criação de uma “tribo acreana”, foram criações políticas recentes, que passaram, em primeira instância, como em qualquer criação de Estados nacionais, por um processo de invenção discursiva de si mesmos. Isso significa que, como qualquer comunidade nacional, o Acre é, em ambos os casos, oficial ou identitário, um projeto inventivo. É discursivo porque não tem “identidade natural, essencial e imanente, pelo contrário, pode assumir várias formas de acordo com a situação e a posição ideológica de quem o emprega”. (CARNEIRO, 2008, p. 46)

O projeto de *acreanidade* foi constituído por meio de um planejamento político que teve sua concepção através do governo petista, junto com os partidos que compõem a

“Frente Popular do Acre”, os quais governam o Estado desde 1999 e têm como principal expoente o ex-governador Jorge Viana⁹. Isso não significa que antes desse Governo não tenham ocorrido tentativas de inserção de uma identidade regional no Acre. Mas foi, sem dúvida, com o Governo petista que essa tentativa se consolidou de forma plena e eficaz, aparecendo como um modelo político de grande impacto, seguido, inclusive, por muitos políticos do cenário nacional¹⁰. Em um artigo publicado, em 2006, na revista partidária “Princípios”, Viana, então governador, expôs parte dos ideais que basilarão seu governo e as bases políticas que regiram seu projeto governamental, a saber, o “Governo da Floresta”.

Há sete anos estamos governando o Acre, numa união de forças políticas que souberam deixar de lado antigas divergências e construir um projeto de consenso. A base do nosso entendimento é a realidade social e a história de nosso povo.

Como relata Viana, na citação acima, a procura por um consenso integrador foi a base das concepções políticas do PT no Acre. O discurso proferido no seu projeto de governo procurou criar uma imagem de consonância no Estado, que seria o resultado de uma retomada da aliança entre o Governo e a realidade social e histórica dos habitantes da floresta, de maneira que se visualizasse uma suposta harmonia no Estado com os interesses da população e do próprio governo.

Para tanto, o Governo da Floresta amparou-se em uma ideologia política salvaguardada em, pelo menos, duas questões. A primeira, a de que o governo continuaria o projeto já implantado por Chico Mendes, no desenvolvimento de uma preservação ambiental, de uma construção de florestania, de luta pelos seringueiros e pelos índios. A segunda é a de resgate e valorização do *pertencimento*, através da valorização da autoestima dos povos da floresta.

⁹ “Jorge Viana, 46 anos, engenheiro florestal, foi fundador e diretor da Fundação de Tecnologia do Acre; assessor do movimento dos seringueiros na época em que Chico Mendes estava na sua liderança; prefeito de Rio Branco de 1993 a 1996; e governador do Acre entre 1999 e 2002; reeleito para o mandato de 2003 a 2006.” (PRINCÍPIOS, 2005)

¹⁰ Vale lembrar a inserção, de maneira bastante ativa, de diversos políticos acreanos, vinculados ao PT, em sua maioria, que despontaram como representantes de questões políticas nacionais nos últimos anos. É o caso da ex-ministra do meio ambiente Marina Silva e do senador Tião Viana, que ocupou por algum tempo a presidência do Senado Nacional.

A valorização do pertencimento ocorreria, segundo esse projeto, pela criação de uma identidade própria para o Estado, de uma diferenciação em relação a outras localidades e por uma caracterização própria no tocante à cultura local, que garantiriam a integridade e integralidade da população. Esse processo de valorização do pertencimento teria como base um ideal de Amazônia e de floresta, que seria concretizado, entre outras coisas, pela retomada dos heróis locais do passado histórico do Estado.

Dessa forma, o “Governo da Floresta” aparece, em suma, como a tentativa do executivo estadual do Acre em retomar e re-apropriar as identidades regionais com base no *acreano* como uma *comunidade florestal*. Essa tentativa garantiu uma reinvenção e retomada dos imaginários da região, de forma a serem criados processos de identificações cujo cerne é o entendimento de um consenso sobre o Acre como uma comunidade da floresta, tendo em vista a sua inserção geográfica na Amazônia.



Figura 22 – Slogan do Governo da Floresta¹¹

A criação de uma diferenciação e de uma identificação, formadas a partir de elementos da “florestania”, serviu para o Governo petista no Estado do Acre como um mecanismo de controle dos cidadãos, seguindo os princípios do Estado-nação, vistos no tópico anterior. Por meio desses princípios, há a necessidade de vinculação do povo ao redor de um projeto identitário, que seria o reflexo da *cara* dos habitantes de determinado espaço geográfico, no nosso caso, do Acre.

Dessa forma, no Estado do Acre, os procedimentos pelos quais se criaram e/ou re-significaram o sentido do Estado foi a constituição de um ideal de floresta, abalizador de

¹¹ Slogan do Governo da Floresta utilizado como símbolo representativo desse governo. Foi a marca registrada dos dois mandatos do governo Jorge Viana e um símbolo que esteve presente em todas as construções ligadas a esse governo. Por diversas vezes, foi motivo de ações judiciais por representar a personalização de um símbolo de governo específico em projetos ligados ao governo do Estado.

todos os discursos sobre a comunidade acreana. Por meio desses procedimentos, a *comunidade acreana* se legitima, se afirmando e garantindo o reconhecimento de *seus cidadãos*.

No Acre, a partir do Governo da Floresta, percebemos muito claramente os elementos elencados por Hall (2005) na construção do discurso identitário da nação, a saber: a narrativa da nação, a invenção de tradições, a ênfase dada às origens, ao mito fundacional e a referência a um povo original. A narrativa sobre o Acre tem sido permanentemente alimentada com publicações que contam e re-contam a “saga” acreana. (Morais, 2008, p. 220)

Para garantia da construção do discurso identitário da nação, algumas expressões e identificações foram difundidas pelo Estado. São exemplos, expressões como: “povos da floresta”, “Governo da Floresta”, “economia florestal”, “florestania”, “desenvolvimento sustentável”, “sustentabilidade ambiental”, entre outras. Segundo o próprio Jorge Viana (2006), *todo bom projeto precisa de uma boa metáfora*. Para ele, *florestania e Governo da Floresta são metáforas perfeitas para o projeto de desenvolvimento sustentável que defendemos para a Amazônia*. Nessa perspectiva, essas expressões são apenas os motes de um projeto de governo, que se justifica *porque [nós acreanos] ocupamos as cabeceiras dos rios, onde a água é pura e a biodiversidade é a maior do planeta*, e porque *não há dúvida de que existe [no Estado do Acre] toda uma magia, um simbolismo especial, um forte sentimento que as ciências humanas talvez tenham dificuldade para explicar*.

Nas falas como as citadas acima, evidenciam-se todos os processos de constituição discursiva que viabilizam a formação de Estado-Nação. A apropriação das origens simbólicas, em um processo de recortes factuais e a-históricos, garante a elevação da identidade acreana (mito fundador). O Acre passa a desvincula-se de ser um “outro” para se assumir como um ser “eu”, ostentar um pertencimento que será projetado como próprio, um pertencimento que garantirá uma identidade (ainda que claramente forjada). A história passa a ser a legitimadora da existência etérea das identidades recém-criadas. As tradições (geralmente inventadas) referenciam um povo original, com suas causas e mitos próprios.

Esse modelo de sociedade é um legado de Chico Mendes, nosso líder seringueiro assassinado em dezembro de 1988. Ele nos ajudou a ser uma civilização nova, conectada ao Globo terrestre. Toda vez que entrava na floresta, procurava traduzi-la para quem o acompanhava. Depois, levava essa tradução para os empates (embargos ao desmatamento), para as escolas urbanas, para as palestras na universidade e até para os encontros com o BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento). Ele sempre falava dos valores que encontrava na floresta: uma planta que “serve pra isso”, um cipó que cura panema (má sorte), e por aí seguia com seu conhecimento e imaginação. (ibid.)

Nesse discurso, o mito fundacional e a referência a um povo original aparecem quanto se projeta a ideia de “povos da floresta” (provinda da experiência e dos procedimentos criados pelo herói local); também quando da demarcação de pertencimento (nós, da floresta, que recebemos os outros) e da exclusão (os outros que vêm em busca da floresta); além disso, há uma narrativa da história não-situada no tempo (tudo se inicia, imemoravelmente, na floresta). Esses elementos projetam uma comunidade local acreana com bases na floresta.

Assim, entendemos que os projetos de criação de identidades regionais articularam-se na macro-política institucional do governo petista no Acre de forma muito eficiente. Ao mesmo tempo em que o governo tenciona e reinventa um passado glorioso, também planeja uma modernização das estruturas físicas urbanas, utilizando esteticamente diversos recursos arquitetônicos, artísticos e dos *saberes culturais* que fazem valer a sua ideologia política.

Durante o Governo da Floresta foram definidos “espaços próprios” para se fazer e produzir a “arte oficial acreana”, nos quais são depositados altos investimentos, como é o caso da Usina de Artes que, apesar da grande contribuição para a formação de possíveis futuros fazedores de artes, mantém-se isolada das demais instâncias de formação artística. Urbanizou-se o centro da capital expulsando os antigos comerciantes que não condiziam com a nova “estética” do lugar. Criaram-se museus, parques, memoriais e biblioteca de forte apelo sentimental ufanista, além de registrarem-se, nesse período, as criações ‘oficiais’ das primeiras tradições inventadas, como é o caso do “Jabutí Bumbá” e do “Carnaval como Antigamente”.

Essas iniciativas tiveram como objetivo recuperar e difundir o patrimônio histórico e cultural do Estado do Acre, que hoje, segundo dados do ZEE, somam 106 sítios arqueológicos, 06 sítios paleontológicos, 30 sítios paisagísticos, 45 sítios ou bens históricos e 27 referências culturais (Acre, 2006). [...] No período de 1999 a 2006, a Fundação Cultural Elias Mansour realizou investimentos nos espaços destinados à memória acreana, recuperou paisagens culturais, mudou a toponímia de alguns lugares, homenageou algumas “personalidades históricas”, criou novos “lugares de memória” em conformidade com a resignificação da identidade acreana e conseguiu trazer para Rio Branco uma coordenação sub-regional do IPHAN. (Morais, 2008, p. 219)

A partir de 1999, os termos mais utilizados pela *Fundação* passam a ser “regaste, revitalização, recuperação, preservação e comemoração”. Esta passou a atuar na “recuperação de prédios, monumentos e sítios históricos, na abertura de museus e espaços de memória e na valorização da cultura indígena acreana”. Mas, também, na “retomada de antigas tradições que estavam em desuso, na publicação de várias revistas temáticas e reedição de textos para constituição da história regional” (ibid.)

Por fim, a configuração do discurso sobre a identidade acreana, em voga como *acrianidade*, foi garantida a partir de relações intrínsecas entre instituições governamentais, criadoras de imaginários, e uma rede de comercialização desses imaginários, os quais propiciaram a difusão desse discurso no Estado. São exemplos dessa rede os meios de comunicação de massa, a imprensa e, muitas vezes, os produtos artísticos. Esse casamento proveitoso viabilizou uma inserção efetiva, desde 1999, dessas identificações, no cotidiano de parte dos habitantes do Estado, especialmente no cotidiano dos municípios que compõe o Vale do Acre.

Esses elementos foram significados e/ou re-apropriados, criando identificações na população local, para que pudessem ser posteriormente projetados economicamente como produtos rentáveis. Segundo Moraes (2008, p.178), o termo “Governo da Floresta” é:

ambíguo, pois de um lado tenta associar-se ao governo os povos da floresta, inspirado no movimento social de índios e seringueiros; e, por outro lado, o que tem se concretizado é um governo que explora a floresta, um governo dos negócios sustentáveis, onde na realidade os maiores beneficiados não são os povos da floresta e sim aqueles que sempre se beneficiam das políticas públicas estaduais. (Morais, 2008, p. 178)

Dessa forma, diante do exposto até agora, entendemos que, ao tentar se afirmar, as culturas nacionais se equilibram na rememoração de passados gloriosos e heróicos e na criação de discursos sobre um futuro cada vez mais moderno. Essas culturas criam imagens representativas que legitimam a prática política com caráter nacional (exemplo é o slogan do Governo da Floresta, exposto em tudo o que se produz no Acre) e também revigoram os princípios de constituição do Estado-nação (fazem com que esses mesmos mecanismos, já tão gastos, sejam perpetuados).

Realizaremos, então, no último capítulo dessa dissertação a análise de um espetáculo que tem como foco e tema principal a representação de *singularidades* do Estado do Acre, bem como o intento de produção e conservação de identidades regionais e a invenção e validação de tradições locais.

No próximo tópico, discutiremos, brevemente, sobre o grupo idealizador dessa peça teatral.

3.1 GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE

O *Grupo Experimental de Teatro Vivarte* atua na cidade de Rio Branco desde 1998 e, durante esse período, vem dedicando suas realizações a causas que oscilam entre o teatro propriamente dito e intervenções sociais em comunidades de bairros carentes. O grupo, atualmente, é composto por pessoas que o integram desde sua organização inicial e por diversos novos membros que foram agregados durante os anos em que se encontra atuando, somando um total de oito membros. Também fazem parte do grupo alguns membros que se juntaram a partir de oficinas ministradas nas comunidades de bairros e que passaram a realizar trabalhos esporádicos com o grupo, como, por exemplo, quatro crianças de comunidade que passaram, a partir de 2009, a fazer parte de alguns espetáculos.

O formato de grupo utilizado atualmente foi resultado dos anos em que o *Vivarte* está atuando no Estado, por meio de escolhas de repertórios escolhidos de forma coletiva entre os integrantes do grupo. O objetivo traçado pelos atuais membros é o de criar um vínculo mais permanente entre os seus integrantes, de maneira a consolidar as relações e criar uma unidade nas suas composições. Dessa forma, parte-se da dicotomia de base, já mencionada em capítulo anterior, que separa grupo de teatro e elenco de espetáculo, sendo

o primeiro o resultado da união dos integrantes e, o segundo, trabalhos esporádicos feitos para fins de montagens de espetáculo. O grupo optou por um modelo de *grupo de teatro*.

Mas ai a gente acaba sentido a necessidade de fortificar o grupo. Porque, assim, sentimos necessidade de trabalhar um pouco com pessoas e não com elenco que tenha cachê e tal. Nesse tipo de contrato, a pessoa é paga pela relação. Porque eu acho que grupo tem ideologia. Para você ter um grupo tem que ter um foco. Tem que saber que ideal a gente quer como grupo. (GRUPO VIVARTE, 2009)

Por isso, os atuais membros executam diversas funções na integralização do grupo, assumindo para si as necessidades advindas de sua manutenção, de maneira a compor o coletivo como uma organização estável, fazendo parte integral de suas ações. Isso porque, segundo o dirigente entrevistado, embora na dinâmica do dia-a-dia algumas funções sejam delegadas a determinados membros, como, por exemplo, a função de coordenação e cuidado com as diversas produções, que fica, em grande parte, a cargo da integrante Rita, cada integrante é capaz de se ocupar não apenas de funções específicas, mas de toda a dinâmica de manutenção desse grupal. Trata-se de procedimentos de grupo assemelhados ao de coletivos, nos quais todos os integrantes participam de toda a organização e composição dos trabalhos.

Segundo o componente entrevistado, essa escolha de modelo de grupo, e, conseqüentemente, de modelo atualmente utilizado de montagem de espetáculo é um pouco mais recente. Anteriormente, mantinha-se uma relação apenas com as peças a serem trabalhadas (elencos esporádicos), o que não gerava uma preocupação com a integralização do grupo e com a criação de uma ideologia grupal.

A diretora, Rita, denomina o grupo como um grupo de teatro amador, justificando sua resposta porque “amamos o que fazemos” e porque “estamos nos organizando internamente, com um propósito de desenvolvermos um trabalho voltado para a comunidade”. Além disso, considera o trabalho do grupo como o de um grupo experimental. Em entrevista, os integrantes do grupo expuseram suas concepções a respeito dessa característica do grupo:

E na nossa pesquisa a gente trabalha muito, como diz o próprio nome do grupo, com experimentações, ou seja, como um grupo experimental. Nós

pegamos a ideia... hoje, nós trabalhamos com uma ideia também de direção coletiva, onde nós estudamos a temática e, a partir dali, nós vamos experimentando e vamos pegando as ideias que funcionam. Essa experimentação, a princípio, é diretamente na rua. É pegar as ideias, mesmo que sejam pedaços, e levar para a rua e experimentar para ver o que funciona dela. Ai, depois, a gente trás para cá [espaço do grupo] de novo e faz uma avaliação e, ai, vai encaixando ou vai melhorando. (GRUPO VIVARTE, 2009)

Então, é sobre o trabalho experimental e de pesquisa, com elementos do popular (no sentido estilístico e de alcance de espetáculo), que o Vivarte vai erguendo o seu caminho. Seu repertório de espetáculos é constituído a partir, especialmente, de intervenções urbanas e rurais (com enfoque em questões locais) e de experimentações na rua, as quais geram, posteriormente, espetáculos do grupo. A rua é, para o grupo, um caminho para a preparação dos seus intérpretes, na medida em que é lá que eles vão se experimentando e buscando ferramentas para sua criação, e também o objetivo final de suas experiências, sendo, pois, o *teatro de rua* o gênero teatral elegido para os seus espetáculos.

Nesse processo, já foram montados dez espetáculos que são: *As Lorotas e os Mitos da Floresta*; *Contato Amazônico de III Grau*; *A Casa do Brasil*; *Artes dos Imortais*; *Brincando com Cordel*; *Manuela e o Boto*; *O casamento do Filho do Mapinguari*; *História de Encantos*; *Arte pra quê?* e *Os Sofrimentos da Mãe da Mata*. Além desses há também constantes intervenções cênicas, urbanas e rurais, realizadas na cidade de Rio Branco e no interior do Estado do Acre

A principal forma de montagem de espetáculos baseia-se em pesquisas de *temas* que surgem a partir das diversas intervenções realizadas pelo grupo. As escolhas temáticas são realizadas com base em estilos que tenham como base o *popular* e a *cultura local*. Segundo o grupo, o estudo parte de um processo que se baseia no estilo teatral do grupo colombiano *La Candelária*¹². Seguindo o estilo de produções desse grupo, o Vivarte

¹² O grupo La Candelaria foi fundado em 1966 por um grupo de artistas e intelectuais independentes provenientes do nascente teatro experimental. Desde o início do grupo se teve como preocupação fundamental trabalhar o acesso do público popular ao teatro e a aproximação desses com a dramaturgia nacional. Ao final da década de 60, o grupo La Candelaria empreendeu sistematicamente a criação de obras originais de dramaturgia nacional com o método de criação coletiva. A incursão em temas míticos e a aprovação consciente de situações e personagens nacionais produziram um fenômeno massivo de mobilização do público que permitiu, em pouco tempo, a inserção do La Candelaria no cenário internacional. Fonte: website oficial do Grupo La Candelaria

elege algumas temáticas específicas e, com base nessas temáticas, faz experimentações que resultarão em espetáculos de criações coletivas, que geralmente partem da rua.

As primeiras intervenções feitas pelo Vivarte, nesse sentido, ocorreram como conseqüências de oficinas em comunidades de bairros carentes, que trouxeram, entre outras coisas, elementos de sua vivência para os espetáculos criados posteriormente. Entre essas oficinas inclui-se um curso realizado no Bairro 06 de Agosto, do qual participou uma senhora chamada Dona Guajarina, que estudava o *pastoril*. Segundo o grupo, nessa oficina eles puderam ter acesso a uma forma de manifestação popular específica e também aliá-la com estudos que já mantinham entre si. Amparados nos elementos da cultura popular, o grupo parte para um novo tipo de montagem, oficializando a experimentação com base em estilos temáticos e a criação coletiva.

O grupo, em certa época, foi, em um projeto da caravana Funarte, viajando pelo Jordão. Daí surgiu pesquisa das histórias que fomos encontrando nos caminhos, histórias indígenas. E isso é uma fonte para gente também, porque isso acaba enriquecendo o grupo, dentro da sua proposta. Então, quando a gente conhece essas histórias, conhece essas realidades, a gente traz isso pra dentro de um processo de criação de uma montagem de grupo. Hoje em dia tem a História da Bota. (GRUPO VIVARTE, 2009)

Hoje, uma das questões basilares para as criações do grupo, além das já expostas, é a que os mesmos vêm chamando de “imaginário amazônico”. Trata-se da relação direta entre a cultura popular (entendida aqui enquanto elemento de uma poética específica da cena) e a procura de um *resgate* histórico e de culturas tradicionais da *realidade amazônica*, ou seja, de um estilo regional. Por meio de viagens pelos muitos lugares da Amazônia, o grupo pesquisa contos e mitos de comunidades locais (ribeirinhos, seringueiros, tribos indígenas, etc.) para depois produzir espetáculos que tenham como cerne essas histórias, utilizando-as como parte do estilo temático de sua criação. Dessa forma, é importante ressaltar que o trabalho realizado pelo Grupo Vivarte é de um marcante valor social e cultural tanto para as comunidades nas quais se propõe a, deliberadamente, intervir, quanto para o teatro de grupo no Estado do Acre.

CAPÍTULO IV – A INSERÇÃO DE IDENTIDADES REGIONAIS NO ESPETÁCULO TEATRAL “MANUELA E O BOTO”

Renova-te.
Renasce em ti mesmo.
Multiplica os teus olhos, para verem mais.
Multiplica os teus braços para semeares tudo.
Cecília Meireles

Este capítulo, enfim, será dedicado à análise do espetáculo *Manuela e o Boto*. A análise será realizada por meio do estudo do conjunto de elementos que compõe o espetáculo teatral, com enfoque nos discursivos, visando o entendimento da inserção de identidade regional e nacionalismo nesse espetáculo. Os componentes que garantem essa inserção são parte dos princípios constituintes do que aqui estamos chamando de estilo regional. Não usaremos apenas a narrativa textual como objeto de análise, mas procuraremos analisar o espetáculo em seus diversos elementos constitutivos levados à cena, ou seja, o conjunto orquestrado da semiologia espetacular, tentando entender o espetáculo em seu conjunto e a construção que, nesse conjunto, gera discursos.

Para tanto, utilizaremos como método alguns princípios e algumas formas de organização e sistematização dos dados coletados a partir do espetáculo, provindos da análise do espetáculo proposta por Patrice Pavis. Esses dados serão analisados tendo como eixo e princípio norteador a inserção de questões relacionadas à identidade regional no espetáculo.

O espetáculo teatral é uma arte efêmera que, por isso, deixa poucos resquícios de sua passagem. Os meios materiais de análise do espetáculo que foram possíveis até bem pouco tempo eram o próprio texto dramático e críticas das encenações dessas obras. Hoje, um dos elementos que vem somando no sentido de possibilitar uma análise do espetáculo, e que comumente é utilizado para análise desse tipo de obra artística, são as filmagens do espetáculo. Essas filmagens consistem em um processo documental, geralmente amador, que serve para registrar a apresentação espetacular.

O vídeo analisado nessa dissertação é uma filmagem amadora, que tem por objetivo criar um registro historiográfico da montagem, uma filmagem que segue apenas o

desenrolar da cena, sem uma edição final. Quanto à utilização de filmagem como elemento para análise da encenação, Patrice Pavis afirma que:

O vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo. Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som.

Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao espectador captar o estilo da representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é frequentemente usado pelo encenador para retornar um espetáculo, para garantir a sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar seu registro. (PAVIS, 2008, p. 37-38)

O vídeo do espetáculo analisado nessa dissertação faz parte de uma filmagem do espetáculo realizada durante uma apresentação no 13º Festival Nacional de Teatro de Rua, em Angra dos Reis, no ano de 2008. A câmera é manejada por um manipulador que segue, quando preciso, a ação. A filmadora está localizada no ponto central inferior (na platéia) em relação ao espaço cênico. O vídeo analisado possui aproximadamente 42 minutos de duração. Toda a referência espacial a que nos referimos nesse capítulo estará em relação ao ponto de visão da filmagem, que pode ser arquitetado da seguinte forma:

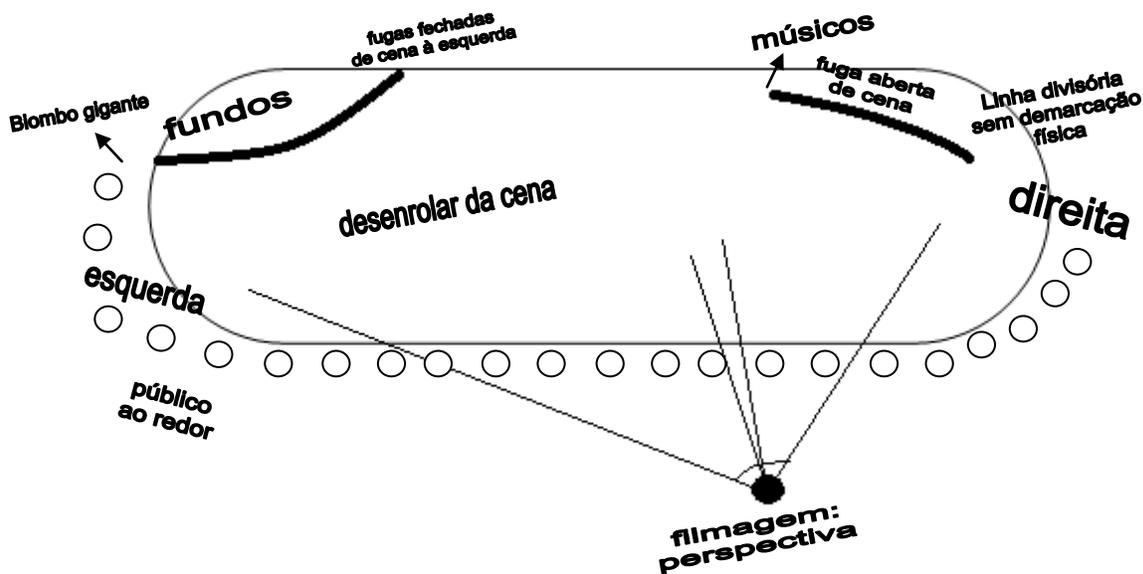


Figura 23 – Desenho da perspectiva de filmagem do espetáculo analisado.

O espaço cênico é delimitado sem uma linha divisória entre espaço da representação e espaço do público. No entanto, toda a divisão organizacional do espaço ajuda na divisão entre esses espaços. O biombo gigante e a localização dos músicos ajudam na construção dos cantos de fugas dos personagens. A utilização do prédio, na praça que fica atrás do espaço cênico, delimita uma parede no semicírculo no ponto inferior da área de representação. As pessoas localizam-se ao redor do espaço a partir do biombo gigante até o espaço em que se encontram os músicos.

As categorias de análise dos elementos discursivos do espetáculo foram pré-estabelecidas, tendo como base elementos constitutivos do estilo regional, a saber: o Acre como comunidade local, identidades e alteridades regionais, cultura popular e escrita pedagógica da encenação. Tal escolha deu-se a partir dos estudos realizados sobre o assunto e tendo como base as análises preliminares do espetáculo teatral.

4.1 O ESPETÁCULO E SUA FÁBULA

O espetáculo *Manuela e o Boto* é uma adaptação de um texto literário da poetisa acreana Francis Mary, conhecida no Estado como Bruxinha. O texto original, que foi adaptado para linguagem teatral, era um poema e se chamava *História de Boto* e foi ‘transcriado’ para o formato dramático pelo próprio Grupo Vivarte, que após a adaptação passou a utilizar o texto adaptado como suporte para criação do espetáculo, não utilizando mais o texto literário original. Segundo o GRUPO VIVARTE (2009):

Na realidade, o texto original é de Francis Mary, a Bruxinha. O nome não era *Manuela e o Boto*, o texto chamava-se *Uma História de Boto*. E aí, ela [Bruxinha] entregou esse texto para nós. Ela disse que já tinha entregado para várias pessoas e nunca ninguém tinha conseguido montar. Então eu disse: “a gente vai mexer no texto”. E ela disse: “fique à vontade”. E aí a gente montou, fez a nossa adaptação do texto. Mas foi um processo também não de curto prazo. Porque a gente apresentou um projeto, foi até na lei municipal, na época, e eu sei que a grana não deu para cobrir todas as despesas do projeto. E nesse período a gente tava lá no Barracão, no Teatro Barracão. A gente tava sem sede nessa época e a gente ensaiava lá no Barracão.

Embora, segundo o grupo, já houvesse ocorrido apresentações experimentais anteriores, o espetáculo estreou oficialmente em 2004, no FESTAC-CENA, Festival de Teatro do Estado do Acre, e fez parte de um projeto aprovado por uma lei de incentivo local. Desde então o espetáculo manteve-se como parte do repertório do grupo, fazendo constantes apresentações em diversos espaços da cidade de Rio Branco. Durante os seus seis anos de existência, o espetáculo já foi apresentado também em outras cidades do Acre e do restante do país. O espetáculo ganhou o Prêmio Caravana Funarte Petrobrás de circulação nacional, no ano de 2006, com o qual pôde apresentar-se em cidades do interior do Estado, como Jordão, Cruzeiro do Sul, Brasiléia, e também em cidades do restante do país, como Porto Velho, Belo Horizonte e Angra dos Reis.

O espetáculo já participou do TEIA, encontro de representantes dos Pontos de Cultura, por meio de uma iniciativa da Federação de Teatro Amador do Acre, que organizou a ida do grupo para esse evento, no qual a peça teve a responsabilidade de representar a linguagem teatral do Estado do Acre. Foi também nesse evento que o grupo recebeu o convite do Encontro Nacional de Teatro de Rua para ser o espetáculo de representação da região norte. Além disso, o espetáculo foi premiado em editais municipais, estaduais e federais, que garantiram a manutenção do espetáculo e também possibilitaram um amplo processo de circulação.

A adaptação do poema para texto dramático foi realizada pelos próprios integrantes do grupo durante ensaios no Teatro Barracão. A montagem ocorreu de forma coletiva, envolvendo todos os membros. Tal montagem não dispôs de um diretor no processo inicial, possuindo, contudo, momentos, durante a trajetória do espetáculo, em que foram convidados diretores locais para exercer uma direção geral da encenação, visando apenas um olhar externo para a representação.



Figura 24: Ensaio do espetáculo *Manuela e o Boto* no Teatro Barracão. Na fotografia à esquerda, temos Ivan de Castela e Daniele Ferreira. À direita, Daniela/Ivan/Sol (que interpretam os personagens Manuela, Vendedor e Sebastião – pai de Manuela).

Fonte: Acervo do Grupo Vivarte

No processo de constituição e temporadas do *Manuela e o Boto*, ocorreram diversas mudanças no elenco de atores e na dramaturgia que o compõe. Algumas alterações no texto e em personagens já foram realizadas durante as primeiras temporadas de apresentações, tal como a saída de um personagem, nas primeiras apresentações da peça, devido à desistência de uma atriz, o que gerou a mudança geral no enredo com a transformação do conflito e a entrada de mais um personagem, Sebastião, o pai de Manuela.

A gente sofreu um processo de adaptação do texto por que o texto não tinha o personagem do Vendedor. Na verdade, tínhamos o Vendedor e tínhamos o Apresentador, que era um cara de circo que pegava os bichos todos da mata e deixava preso. Ele era o vilão. Mas aconteceu que uma menina que fazia o apresentador deixou a gente na mão. Ela foi para uma aldeia indígena e ficou por lá. Ai, a gente teve que matar o personagem dela. Matamos o personagem dela. A adaptação ficou muito boa porque quem virou esse ser terrível foi o pai da Manuela. Era o apresentador que pegava o Boto e vendia para o circo. (GRUPO VIVARTE, 2009)

O espetáculo segue a linguagem do teatro de rua, com estilo realista de representação. O gênero teatral utilizado é a comédia com contornos do popular (entendido aqui como parte do estilo), possuindo características da *farsa*. A fábula é apresentada de

maneira linear e contínua, isso porque não há estranhamento e nem quebras significativas com a história contada, que segue um início, um conflito e um final.

O espaço utilizado para encenação é a rua. No caso do vídeo em análise, temos uma praça, na cidade de Angra dos Reis no Estado do Rio de Janeiro, localizada em frente a um prédio. Utilizou-se um espaço oval, com meio círculo ocupado por espectadores ao redor do espaço cênico e uma parte delimitada pelo prédio, atrás da área de representação. O espaço cênico foi delimitado sem uma demarcação física, porém alguns objetos ajudaram a manter essa delimitação, como um grande biombo instalado no lado esquerdo do palco e a localização estratégica dos músicos no lado direito.

O espaço no espetáculo ocupa uma função de marcação de passagens, de mudanças de atos, ações, ritmos ou contextos. Os atores locomovem-se pelo espaço cênico constantemente (há um excesso de movimentação), ocupando-o tanto para significar mudanças e variações de diferentes naturezas na passagem da dramaturgia (entradas e saídas de personagens, mudanças de espaços dramáticos, passagens temporais e espaciais da dramaturgia, resolução de conflitos, etc.) como para registrar ritmos e intensidades diferenciadas (mudanças nas gestualidades, nos ritmos dramáticos, na elevação ou desfalecimento do conflito cênico, etc.). Na medida em que toda a ocupação espacial do espaço utilizado está a cargo, especialmente, da dramaturgia, não é exagero dizer que o espaço tem no espetáculo um papel secundário de disposição (instalação) para o texto dramático encenado, sendo a materialização espacial de sua ficção.

Não há um cenário criado para o espetáculo, em termos de instalação material, que ajude na ambientação da sua fábula. A construção cenográfica é sutil e marcada pela introdução de alguns elementos que ajudam na construção dessa cenografia, ou seja, que auxiliam na criação de sentido, no âmbito da encenação, entre o intercâmbio de espaço e texto. São exemplos desses elementos cenográficos as marcações espaciais dos atores (que auxiliam na caracterização do ambiente), a utilização de pequenos objetos materiais pelos personagens (objetos reais ou objetos simbólicos) e as próprias enunciações do texto dramático.

A principal linha de sustentação do espetáculo é a temática abordada, ou seja, todos os elementos que se congregam para criação espetacular estão em consonância e

servindo para a valorização do estilo regional. Grande parte dos caminhos e descaminhos da cena fundamenta-se nesse eixo norteador, auxiliando nas escolhas do conjunto de elementos cênicos. Alguns outros elementos ajudam na construção de elementos poéticos individuais, mas com um peso muito menor, caso, por exemplo, da arquetipização dos personagens e da utilização constante de objetos simbólicos. Segundo o próprio GRUPO VIVARTE (2009):

A gente trabalha a questão do imaginário amazônico mesmo. Nós resgatamos a história do Boto, a questão da sedução é uma de coisas interessantes que eu gosto muito no espetáculo. [...] A vida dos ribeirinhos, que a Manuela é uma sonhadora e vive sonhando como seria a vida dela em outros lugares. Ela pede até ao rio que mude a vida dela. Ela fala até: "oh rio barrento que lava os meus sonhos, banharás os pés do meu príncipe encantado que cavalga nas histórias que minha mãe me contava em noite de luar. Matrichãs, tambaquis e puraques."

A história é toda organizada a partir da personagem Manuela, o que já é introduzido no título do espetáculo e nas primeiras músicas cantadas pelos músicos e atores antes de iniciar o desenrolar da cena, prosseguindo até a última cena da encenação. Na segunda fala do Vendedor, é também anunciada a saga que percorrerá Manuela.

2 – (10min06s) Vendedor: Se você tem filha donzela, precisa deste olho de boto ou deste alho especial. Modo de usar: Esfregar no peito, na altura do coração. Serve para livrar moças de uma certa paixão. Sabe qual? Sabe qual? Sabe qual? Paixão de gente por boto! Como essa não tem igual. Foi o que aconteceu com Manuela, uma moça faceira e bela, filha única de um pai rabugento. O rio enchia e vazava, vazava e enchia, banhando o seringal. Até que um dia...

A fábula reprocessa o mito do boto, enunciando a relação desse animal com a personagem Manuela. Segundo esse mito, o boto é um animal encantado que nas primeiras horas da noite se transforma em gente. Em festas, aparece vestindo roupa branca e devido ao orifício que mantém do animal na cabeça está sempre de chapéu. Durante as festas, o boto procura dançar com as moças mais jovens e bonitas, levando-as para passear. As moças encantadas pelo animal acabam ficando grávidas, razão pela qual se conta que

muitas mulheres na Amazônia aparecem com crianças com paternidade desconhecidas. Antes da madrugada, o animal pula na água e volta a sua forma primitiva.

No início do espetáculo, o conflito do enredo já é apresentado pelo personagem Vendedor. Manuela é apresentada em seu Mundo Comum¹³, onde se encontra aflita e angustiada pela vontade de aventurar-se para lugares longe de seu próprio universo, e nos quais possa experimentar outras relações e também encontrar alguém de quem possa enamorar-se.

Todo o mundo comum de Manuela é então estilhaçado ao aproximar-se dela o Vendedor, que vai a sua direção para oferecer-lhe tralhas, e também com o intuito de seduzi-la, já que assim que a avista acha-a formosa e bela. Com a chegada do Vendedor, durante os primeiros momentos do espetáculo, Manuela recebe então um chamado à aventura, na medida em que o seu mundo comum é posto em conflito, e o seu maior desejo é colocado em tentação. O Vendedor oferece para Manuela aquilo que ela deseja, inserindo no espetáculo o elemento da sedução. Faz, assim, o papel de mensageiro do conflito que seguirá. Como lembra o GRUPO VIVARTE (2009):

E ai ela vai sonhando e tals, e começa... E vem o vendedor que anda por tudo que é lugar, é um vendedor que sempre trás novidades e coisa e tal. E ai ele chega ao barco falando, mostrando as novidades. Desencadeia conflitos. Ele é o narrador e ele que movimenta a história.

¹³ Estamos utilizando, em alguns momentos, elementos de análise da trajetória do herói definida por Vloger (2006), escrito com bases nos estudos de Joseph Campbell. Segundo ele, o seu estudo tem por objetivo evidenciar a relação entre os mitos e a narrativa moderna, através do entendimento e do estabelecimento de bases arquetípicas para leitura de histórias, filmes e diversos materiais ficcionais utilizados atualmente.



Figura 25: Apresentação do espetáculo *Manuela e o Boto* em praça pública na cidade de Rio Branco/AC.
Fonte: Acervo do Grupo Vivarte

A seguir, processaremos os resultados da análise realizada (a análise completa do espetáculo, réplica a réplica, encontra-se em anexo) a partir de grandes eixos de reflexão que ajudam a formular hipóteses de sentidos aos elementos aqui evidenciados para análise.

4.2 Elementos do popular: personagens e figurinos

Um dos primeiros indícios que nos remetem a uma composição estética *popular* no espetáculo *Manuela e o Boto*, os quais ajudam na construção de um estilo regional, é a utilização de elementos característicos da farsa¹⁴ nos personagens e na construção do enredo da história. Isso pode ser verificado em uma série de princípios utilizados no espetáculo: falta de preocupação com uma mensagem moral (pelo menos na construção do conflito central); busca de um humor que se vale de todos os recursos que dispõe: assuntos introduzidos rapidamente, evitando-se interrupções nas ações; ações exageradas e situações inverossímeis; além da recorrência constante de estereótipos (o pai feroz, a filha do patrão, o amante).

¹⁴ A farsa é uma modalidade burlesca de obra teatral, que tem como um dos princípios característico a utilização de personagens e situações caricatas. Ela difere-se de outros tipos como a alta comédia e a sátira por não ter uma preocupação com o questionamento de valores. Vários elementos da farsa foram comumente utilizados pelo Movimento Armonial na construção dos espetáculos regionalistas.

A principal intriga da história serve-se da narrativa de um pai que protege a filha e de uma filha do interior sedenta por novidades e por um namorado. É um enredo comum também em espetáculos de cunhos populares, com características farsescas. Trata-se do trato com as coisas pequenas, coisas do dia-a-dia, brincadeiras com micro-forças. Outro elemento é o jogo de duplas, também comum nas comédias, que induz sempre a um embate em que o maior tentará superar o menor, o Branco desafiará o Augusto. Trata-se, pois, da individualização a partir de características específicas do caráter e da posição social de determinados personagens.

Também podemos enumerar nesses elementos a alusão ao forró como o espaço da realização da sedução, que une a questão do popular ao entendimento de uma localização geográfica determinada. A utilização dessa forma musical caminha também em consonância com a proposta temática de re-atualização da historiografia acreana e de alusão a uma dança comumente tida como popular. O forró, nesse caso, serve tanto para a fábula contada (o mito conta que o boto torna-se homem nesses eventos) quanto aparece dentro do conteúdo temático da representação.

Além disso, todos os objetos utilizados (incluindo figurinos) possuem uma grande variação de cores, característica comumente utilizada em teatro de rua e, também, atribuída a estéticas que se definem como populares. Os materiais de construção desses objetos são geralmente de uma qualidade rústica, com a utilização de fibras e bastantes tecidos em chita, matérias que são usualmente utilizados em espetáculos para retratarem elementos de pobreza e que geram, igualmente, certo sentido estético do popular no teatro. A construção do signo de deslumbramento de Manuela, por exemplo, com os produtos trazidos pelo Vendedor até as colocações no seringal são marcadas pela utilização de uma saia em seda que contrasta com o restante do material até ali utilizado. Da mesma forma a indumentária do Boto é marcada em contraste com as demais a partir do uso de um figurino predominantemente branco, em tecidos de materiais diferentes dos demais.

Com base no entendimento farsesco de representação, percebemos em cada ator-personagem um gestual característico, que induz, por sua vez, a um tipo físico-social que poderia ser descrito da seguinte forma:

Manuela: jovem, forte, bonita, decidida, sonhadora (filha do patrão)

Vendedor: pequeno, magro, seco, agitado e instável (caixeiro-viajante)

Sebastião: grande, gordo, lento, seguro de si (coronel de barranco)

Boto: pequeno, seco, apático e belo (animus de Manuela)

Assim, a construção de personagens a partir de tipos específicos e de elementos gerais de representação, unida à construção visual (especialmente de figurinos) com elementos do rústico, do pobre, ajudam na constituição dos elementos do popular. A seguir faremos uma análise individual dos personagens presentes no espetáculo e seus figurinos, tentando entender com mais detalhes como esses estão caracterizados e sua relação com elementos do popular.

VENDEDOR:



Figura 27 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Na fotografia, encontra-se o ator Marques interpretando o personagem Vendedor.

O personagem está caracterizado com um paletó creme xadrez, camisa azul, gravata colorida, calça social marrom escura. Tons coloridos que condizem com a proposta da linguagem do teatro de rua.

O Vendedor assume dois papéis no espetáculo. No primeiro momento, é o narrador, e vai fazendo as costuras da encenação, entrando e saindo das cenas. Com essa característica fará, durante diversos momentos do espetáculo, uma ponte entre os acontecimentos, interligando-os ou anunciando-os. Em segundo lugar, passa em dado momento a ser personagem, sendo um dos personagens de maior geração de conflito da peça. Suas ações, já desde o início, contribuem para que os acontecimentos cênicos ocorram.

Na fábula, em alguns momentos, o personagem representa o arquétipo do *viajante*, o que se encontra eternamente de passagem e que, por isso, é tanto misterioso quanto carregado de novidades. Em uma análise de sua atuação realista-historiográfica do espetáculo, representa um tipo histórico comum no período de “colocações” nos seringais amazônicos: os vendedores-andarilhos, regatões, com características parecidas com as de caixeiros-viajantes. Esses indivíduos possuíam embarcações que levavam as mercadorias para serem trocadas nos seringais mais distantes por borracha, castanha, copaíba (cujo bálsamo era, na época, o remédio utilizado para combater doenças venéreas na Europa), peles e couros de animais silvestres.

Segundo Veltman (2010), um dos primeiros povos a migrarem para Amazônia e que fizeram dessa o seu local para comercialização, trabalhando na região como caixeiros-viajantes, foram jovens judeus que migraram, no século XIX, da África e que chegaram à região com a promessa de liberdade de culto e enriquecimento com a borracha.

No início, o jovem judeu vivia sozinho, regateando. Depois, formada a família, ia comercializar no interior mais afastado, comprando e vendendo mercadorias. Quando sua situação se consolidava, tratava de transferir esposa e filhos para cidades maiores, onde a criançada nascia a cada dois anos.

Além disso, o Vendedor assume em diversos momentos o arquétipo do *pícaro*, uma figura comum nos textos literários brasileiros. Essa figura é herdada da literatura

espanhola, na qual ganhou bastante peso. O pícaro é o personagem que vive de expedientes, transitando entre diversas classes sociais por meio dos quais extraía seu sustento, enganando a todos por meio de estratagemas. Em algumas histórias, adquire também o papel de bufão. O pícaro tem a função dramática de alívio cômico, do alívio da tensão. Sua importância é, sem dúvida, enorme, uma vez que todo suspense e conflito podem ser cansativos emocionalmente, e requerem, mesmo em dramas mais fortes, que a atenção da platéia se reavive.

O pícaro tornou-se bastante comum no teatro, no cinema e na literatura brasileira especialmente após o movimento modernista no qual se trouxe para as obras artísticas a figura de um “malandro” que poderia ser o herói, o anti-herói ou mesmo apenas um personagem que corta o espetáculo apresentando-o. Também na estética regional, especialmente suassuniana, esse arquétipo aparece com grande força.

Enquanto indutor das confusões do espetáculo, o Vendedor tem ações parecidas com a do clown Augusto (uma das caras do pícaro) que tende a receber as reações do acontecimento que ele próprio induziu. Está sempre a par de jogos rápidos de palavras que completam a brincadeira de um submisso e de um forte.

MANUELA:



Figura 28 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Na fotografia, encontra-se a atriz Daniela interpretando a personagem Manuela.

A personagem Manuela possui um figurino composto por um vestido azul muito simples, faixa azul na cabeça e pés descalços. A cor de sua roupa é de um azul fraco que ajuda na caracterização de sua personagem como a de uma menina. No entanto, sua construção gestual difere dessa caracterização, na medida em que, a partir dos seus gestos, percebemos uma natureza forte e decidida. Também se mostra uma personagem firme em suas vontades, enfrentando todos os seus medos com grande destreza, não sendo também alheia aos acontecimentos longe de sua localização. Manuela é a heroína da história, possuindo uma *hybris* muito forte, o que a leva a ter atitudes extremamente esnobes e firmes.

Manuela é uma menina que, durante o desenrolar da história, mostra-se sonhadora e desejosa de realização de seus desejos. É uma menina vivendo no interior dos seringais acreanos, sedenta por novidades e pelo encontro de um grande amor.

10 – (14m17s) Vendedor: Linda dama. Vamos ao que interessa. Sinta o sabor deste perfume que embriaga a tristeza e eleva sua beleza acima das castanheiras e até faz cantar até o uirapuru. E veja também esta linda saia!

Manuela é bonita e inocente, sem, contudo, ser ingênua. Embora encantada com tudo o que é de fora, não se deixa seduzir por qualquer um. Quando é seduzida pelo Vendedor, rompe o ritmo do encantamento ao constatar que proposta não lhe agrada. Seu destino é a linha de sustentação do espetáculo. Toda a sua força de vontade está sempre sendo alimentada para o desfecho de seu próprio desejo.

G: Vendedor vai até sua mala pega um frasco de perfume, sorri e começa a borrar no público, do canto esquerdo até o canto direito. Manuela arregala os olhos e deixa a boca um pouco aberta, dando impressão de estar interessadíssima. Manuela o segue até o canto direito do público. Seu andar é pontilhado. Caminha com alguns pequenos saltos, seguidos de algumas pausas, dando a impressão de que novamente deixou-se encantar, até ele entregar-lhe o perfume. Ela pega o perfume. Sua expressão facial é novamente de encantamento. O Vendedor vai até a mala, pega uma saia azul de tecido resplandecente. Manuela coloca o perfume no cesto e ele a veste com a saia. Ela balança a saia com os dois braços. Ele volta para pegar algo na mala.

Como uma criança, Manuela desmonta continuamente sua postura séria quando se encontra em frente aos objetos desejados trazidos pelo Vendedor. Deixa-se encantar pela diferenciação que marca o momento e joga com tudo o que lhe é apresentado. O pai aparece enquanto um dos obstáculos a serem suplantados por Manuela, sendo os outros dois o isolamento geográfico e a falta de homem.

BOTO:



Figura 29 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Na fotografia, encontra-se o ator interpretando o personagem Boto.

O Boto surge caracterizado como um galanteador e sedutor, características, aliás, atribuídas ao mito amazônico desse animal. No entanto, sua presença na história é extremamente apagada e apática. Veste um terno branco, sapato branco, chapéu branco, camisa branca e uma grava bordô. Tem cabelos longos que estão presos por uma trança. Tem uma postura formal e movimentos leves e delicados, criando uma gestualidade que representa certo ideal romântico.

Segundo a tipologia de Campbell, tem na escrita dramaturgica a função do arquétipo do *Camaleão*. Trata-se da representação do animus da heroína, a parte masculina de seu feminino. Um indivíduo que tanto representa a destruição de Manuela (a sua perda de inocência) como também a realização de seu desejo. O Boto é, na encenação, o próprio desejo de Manuela materializado.

A construção espetacular, da forma que é apresentada, coloca em questão a história do boto, deslocando o sentido que corriqueiramente apresenta-se ao mito. O Boto, diferente do que se conta, aparece igualmente hipnotizado pela moça que está seduzindo. A cumplicidade de ambos coloca em cheque, sempre, a relação de sedução e vítima, um grande deslocamento no mito original.

O Boto é para Manuela a representação de seu lado masculino, seu *animus*. Manuela é para o Boto o seu lado fêmeo, *sua anima*. Um é dependente do outro, as qualidades opostas que se encontram, a força interna de opostos que coabitam em nós e que se manifesta um no outro.

SEBASTIÃO:



Figura 30 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Na fotografia, encontra-se o ator Lenine interpretando o personagem Sebastião.

O personagem veste camisa branca, com um colete quadriculado, calça social bege, sapato e cinta marrom, com um facão na cintura. No meio do espetáculo ganha uma

bengala e um chapéu do Vendedor, os quais ajudam na sua caracterização como a de um homem velho, bravo e seguro de si.

Na história, em um primeiro momento, representa o entrave, o não deixar passar, o que rompe e impede. Seu arquétipo é, segundo a tipologia de Campbell, o do Guardião de Limiar. Esse arquétipo é o que está sempre exibindo ao herói um tom ameaçador, mas que, ao ser compreendido, é facilmente ultrapassado, superado e até transformado em aliado. Sua postura não é totalmente a de um vilão, ameaça incondicional, mas de um secundário que está à mercê do vilão.

Nesse sentido, a trajetória de Manuela é, logo no início da sua saga, atravessada pelo pai, que ameaça a sua trajetória. No entanto, logo se percebe que o mesmo é desmontado facilmente pelo entendimento de sua postura e a partir de uma tomada de atitude firme da heroína. Manuela poucas vezes se mostra admirada com as atitudes do pai. Ao contrário, mostra-se acostumada a sua forma de atuação, assim, a solução dos conflitos com o pai são sempre rápidas.

Apenas no final, em um segundo momento, já terminando o espetáculo, Sebastião simbolizará o Vilão, ameaça incondicional da história. É a figura que coloca em prova o destino de Manuela e quem ela deverá enfrentar para poder conseguir realizar o desfecho da sua provação.

Em uma característica típica do popular, Sebastião assume em diversos momentos do espetáculo a relação de senhor sobre o Vendedor, que passa a ser seu subordinado e seu antagonista, uma relação que se assemelha a de capitão em relação ao seu soldado ou, em nosso caso, de coronel de barranco perante os empregados.

MÚSICOS:



Figura 31 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Na fotografia, encontram-se os personagens caracterizados como Músicos.

Os músicos estão vestidos com roupas quadriculadas, feitas a partir de retalhos de panos. Usam uma espécie de macacão que visualmente chama a atenção. A diferença de sua caracterização em relação aos atores é logo notada também por uma maquiagem de rosto branca. Alguns estão com toucas. Os seus figurinos assemelham-se aos de Pierrôs da Comédia Del'arte.

Diversas vezes os músicos adentram no espaço cênico compondo a cena espetacular.

4.3 O Espaço na Construção da Encenação: o Acre como “comunidade local”

Logo na abertura do espetáculo, em frente à platéia, músicos e atores cantam algumas canções. Todos se encontram em pé espalhados pelo espaço cênico. Cantam para o público que se envolve plenamente nesse jogo. Ao final da primeira música, dão alguns gritos:

Viva ao Curupira!
Viva ao Mapingurari!
Viva a Chico Mendes!
Viva à Natureza!

Os atores e os músicos estão já caracterizados. Há palmas da platéia que acompanham a música. A música anima. Há um crescente. As pessoas se envolvem. Os integrantes caminham de um lado para o outro. A abertura anuncia o início do espetáculo e convida a platéia a mergulhar nele. Depois disso, o grupo começa a cantar a música de Gonzaguinha, Sabiá, e em seguida a música de Luiz Gonzaga, Xote das Meninas:

A todo mundo eu dou psiu (Psiu, Psiu, Psiu)
Perguntando por meu bem (Psiu, Psiu, Psiu) [...]

De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando, sonhando acordada [...]

Há uma construção lógica, que surge das escolhas dessas músicas. Alguma coisa corta essa opção. Não são despropositadas. Elas servem tanto para introduzir o enredo da encenação que virá (*Ela só quer só pensa em namorar, Ela só quer só pensa em namorar*), como para evidenciar os primeiros elementos da construção estética da encenação (*Mandacaru quando fulora na seca, É um sinal que a chuva chega no sertão*). No final da última música, há uma pausa. Todos caminham para trás (recuam) olham uns para os outros. Conversam algo. Em frente, apenas ouvem-se as palmas da plateia, seguida de um barulho de microfonia. O violão volta dando o tom e o compasso, os quais são muito parecidos com o que fora entoado até então. E inicia-se uma nova música:

Olha o Boto, olha o Boto, olha o boto...
Ele vem todo faceiro (2x)
Encantando as menininhas
Da terra dos ribeirinhos

Tem Iara e tem também
Caboclinho da mata
Curucu, curupú, curupira.
Mapinguari, mãe d'água. (2x)

Enquanto a música vai cessando, um ator se aproxima do público e os demais se recolhem para trás.

Ator: Respeitável público, o Grupo Experimental de Teatro Vivarte, lá dos confins do Acre (pausa), onde não se mata a cobra mas mostra-se o pau... tem o prazer de trazer para o 13º Encontro de Teatro de Rua, o espetáculo (prolongamento)...

Todos os atores e músicos: Manuela e o Boto.

Ator: Simbora!

Enquanto fala, o ator recolhe e estende o braço. Pontua o final desse movimento. Enfatiza algumas palavras. Atores e músicos iniciam então uma grande movimentação e ocupação do espaço cênico, até que se lançam em uma nova música:

*Oh Manuela, oh Manue-lá,
Menina faceira, faceira e bela,
Teus sonhos vão navegar nas águas barrentas do rio de cá,
O teu amor vai encontrar...
Manuela, Manuela, Manuela!
Manuela, oh Manuela, Menina faceira, faceira e Bela...*

Enquanto cantam essa música, os atores entram novamente, ocupando o espaço. Há deslocamentos dos atores no espaço cênico e não dos músicos. Uma atriz leva um estandarte da peça que possui em sua composição o nome e uma imagem do espetáculo. Segura com a mão direita abaixo e a esquerda acima, deixando o estandarte a sua direita. No momento em que todos entram, há certa confusão que tumultua o espaço, até que todos se recolhem para o canto direito do palco, ficando apenas o Vendedor, que se posiciona em frente à mala, e inicia o espetáculo, aproximando-se para frente do público.

Toda a intriga da fábula começou a ser apresentada durante essa abertura. A construção iniciara-se com o tocar das primeiras músicas no início do espetáculo e continua, em seguida, com esse primeiro personagem que abre a encenação. Até o momento, não ocorre estranhamento com o que fora anteriormente apresentado. Tudo segue uma construção lógica que estava sendo preparada. Quando o Vendedor começa a sua primeira fala, logo após as músicas, seus gestos vêm no sentido de preencher o que

estava, até então, sendo simplesmente cantado ou dito. Eles reiteram, completam, fazem prender. A primeira fala do Vendedor é significativa:

1 – (09min30s) Vendedor: Venham, Venham, podem se aproximar. Nessa mala velha tem coisas de encantar. Magnetismo de Cobra Grande, tabaco para curupira, cantos de uirapuru e casca de mulateiro que faz remoçar! São coisas mágicas, Que eu trouxe da mata e vocês vão adorar. Ah! Também tem uma história fantástica que agora eu vou contar.

Enquanto caminha, em forma de grande zigzague, o Vendedor pontua alguns elementos do que está falando, tais como “Mapinguari, Mãe D’água, Cobra Grande, Curupira”. É reiterado nesse discurso o que antes fora apresentado (preparado) pelas músicas iniciais: há a retificação de um universo que é *da mata, da floresta*, ou seja, um universo da ordem do *acreano*, já pregoado após a primeira música quando os artistas anunciavam, energicamente, sobre do que se trataria o espetáculo: “Viva ao Chico Mendes!”, “Viva a Natureza!”. As falas constroem um ambiente e um lugar muito específico. Até o final da fala desse personagem, nenhum objeto, adereço e adorno, além das músicas e de falas, foram apresentados. No entanto, o espaço dramático da encenação, sua localização geográfica já está definida.

Quando termina sua primeira fala, o ator abre a mala. Dentro dela, os objetos são coloridos. Há um tecido verde brilhante que prende a atenção. Ele faz que se dê cor ao que antes era apenas fábula descolorida, ou seja, o universo da floresta. A música possui uma cadência de passagem. Ela serve para dizer que a ação está caminhando, que há uma estabilidade em tudo. A cena não apresenta grandes oscilações. A pausa antes de falar “paixão do boto” precipita, novamente, a inserção da palavra que virá.

O espaço dramático criado ao redor da *floresta* foi instituído, em partes, pela repetição de palavras já ditas desde o início do espetáculo, as quais auxiliam, igualmente, na apresentação das primeiras impressões sobre o que a fábula tratará: boto – rio – cobra grande – seringal – paixão. Há uma música cadente, que segue o ritmo dos movimentos e gestos dos atores. Em frente, vê-se a atriz com um tecido marrom, o que dá a lembrança de um rio barrento (comum na Amazônia). Atrás, o Vendedor utiliza a mala como barco.

Esses movimentos seguem o ritmo da música e a música acompanha os movimentos. Embora não haja cenários, a construção do ambiente da fábula é criada a partir do desenrolar da narrativa desses personagens. Tudo segue devagar. A combinação de objetos simbólicos ajuda na construção do ambiente.

Toda essa construção lógica está em consonância com uma construção de ambientação na ordem do *acreano*, uma caracterização de elementos relacionados ao *amazônico*, uma situação do sentido e significados do espaço na construção do espetáculo que insiste em localizar-se na ordem do *local*, de um espaço geográfico específico, delimitado. O espaço aparece como um elemento importantíssimo para construção de toda encenação. Mas qual é afinal a função do espaço na construção do estilo do espetáculo?

O uso do espaço serve para que se caracterize o espetáculo (e o Acre) como Comunidade Local. Continuamente os personagens falarão sobre questões que situam o espaço na ordem do *acreano*, do *amazônico* e da *floresta* como um fator que influenciará em suas decisões, na maneira como encaram a vida, nos seus medos, virtudes e na própria realização de seu destino. É sobre o espaço que a intriga da história se desenrolará. É sobre o espaço que a condição de Manuela será posta à prova. É sobre as propriedades ou “desvirtudes” do espaço que se traçará o destino dos personagens, positivamente ou negativamente.

No decorrer do espetáculo, serão muitas as vezes em que aparecerão elementos que delimitam a temática do *acreano* a partir, notadamente, da delimitação da ordem espacial. Trata-se de um componente da semiologia espetacular que influenciará na realização da fábula (localização do enredo dramático), na construção dos personagens (tipificação dos personagens a partir de um local determinado), no desenrolar dos conflitos cênicos (influenciando nos conflitos de antagonistas) e na ficção (toda a história desenrola-se a partir desse ponto referencial).

Até o final do espetáculo serão utilizadas variadas palavras que caracterizam o espaço no enredo. Dessas palavras, muitas caracterizam o lugar da fábula como o lugar do *local*, situando o Acre como uma *comunidade da floresta*, a partir do entendimento de localizações e singularidades geográficas, de tradições locais ou mesmo dos heróis locais. São elas:

Geográfico	Tradição	Heróis Locais
Placas acreanas	Cobra Grande (5x)	Galvez
Mata	Curupira	Plácido de Castro
Floresta (4X)	Princesa da Mata	Chico Mendes
Lábios de açai	Iara do Rio (2x)	
Açai	Mulateiro	
Castanheiras	Seres mágicos	
Seringal (4X)		
Colocação (4X)		
Barrancos		
Uirapuru (2X)		
Amigos peixes (2X)		

Figura 32 – Quadro contendo a recorrência de palavras que ajudam na caracterização do espaço na dramaturgia do espetáculo *Manuela e o Boto*.

Dessa forma, um dos mecanismos que caracteriza o espetáculo teatral *Manuela e o Boto*, a partir de princípios da *acreatividade*, é sua necessidade de falar da Amazônia, de distinguir-se geográfico-social e culturalmente de outras localidades com o mesmo perfil. Embora, como dito a princípio, não haja cenários e um espaço materialmente definido por uma cenografia, ou seja, que o espaço pareça estar *vazio*, ele é fundamental na construção da fábula e do estilo a que o espetáculo está vinculado. Como vimos, essas características fazem parte da composição do mito da comunidade local, de um nacionalismo regional. Aglomera, dessa forma, a construção de mitos fundadores (pontuado na cena espetacular a partir dos folclores locais: cobra grande, iara do rio, etc.), de heróis locais (Chico Mendes, Plácido de Castro, Galvez) e da diferenciação de um povo em detrimento de outros povos, de um local em detrimento de outros locais.

4.4 Identidades e Alteridades na cena espetacular

O principal conflito da história está voltado para a transformação de Manuela, não apenas para uma mudança de localidade, de habitat, mudança de ordem geográfica, mas para uma mudança psicológica, social e cultural. Manuela é a menina tornando-se mulher, libertando-se de seu pai e transformando-se naquilo tudo que tanto deseja e, ao mesmo tempo, tem medo. Manuela é o seringueiro preso em suas colocações. Manuela é a

identidade acreana (que quer fixar-se) em luta contra a sedução do outro (que, a seus olhos, insiste em mover-se e seduzi-la).

Manuela, na sua trajetória como heroína, deseja aventurar-se em outros espaços, atrair-se por outras relações. Seu maior pecado e maior virtude é o desejo de retirar-se do *local* em que se encontra. Isso porque o seu desejo irá movimentá-la, conduzindo-a para o seu destino. O *lugar* é para ela sua maior limitação e também a única coisa de que dispõe materialmente. Ela quer libertar-se, o que pode ser entendido como um superar o seu isolamento, isolamento geográfico e isolamento social. Mas, ao mesmo tempo, mostra-se apegada em demasia ao seu lugar, apegada a sua incapacidade de livrar-se de si mesma, de abandonar sua identidade. Sua necessidade é a de conhecer coisas que lhe são interditas devido a sua condição. Precisa partir, precisa seguir, precisa conhecer o outro, mas para isso precisa antes travar uma luta contra sua própria identidade (pessoal e regional), uma luta de uma adolescente contra a natureza que a torna mulher, do seringueiro seduzido pela diferença. Mas nessa sua luta, nessa jornada de heroína, nesse encontro com o outro, ela não consegue se superar, não consegue abandonar seu próprio *eu* e acaba por entregar-se, no final, ao extremo de sua condição. Torna-se ela também a Natureza que acredita ser sua, vira Boto, entregando-se a identidade regional.

Por isso, entendemos que a caminhada que Manuela precisa trilhar – a sua saga enquanto heroína – está vinculada a um conflito entre identidade e alteridade. Ela luta contra si própria e contra o seu desejo. Um desejo que percebe logo não ser plenamente seu. Um desejo que também vem de fora, o desejo do outro, o desejo implantado nela. Uma luta travada entre o *meu* contra o *seu*, de uma *cultura* contra uma *aculturação* (ambos demasiadamente duros, demasiadamente inflexíveis). Ela está à procura de transformar-se (transformar-se em mulher, transformar-se em suas relações), ao mesmo tempo em que se sente incapaz. Na descrição dos gestos da sexta fala do texto, temos um indício do conflito enfrentado por Manuela:

G6: Ela vai até a frente esquerda com uma expressão facial fechada, criando a sensação de que está brava. Ele a segue. Na sua mão direita possui um batom que usa para seduzi-la. Enquanto visualiza o batom, e caminha, a expressão de Manuela muda e inicia uma perseguição ao objeto desejado. Ela estica o braço esquerdo para pegar o batom e segue-

o. Eles dão a volta pelo espaço passando da frente esquerda para frente direita e seguindo até o fundo direito. Finalizam o deslocamento no fundo central com ele entregando o batom para ela. Manuela se agacha, com o semblante aberto, sorridente, deixa o cesto no chão e passa o batom nos lábios com a mão direita, com bastante alegria.

Nesse momento, Manuela entrega-se plenamente ao que deseja, deixa que sua vontade sobressaia. Está totalmente envolvida com os objetos materiais e com a incapacidade de reduzir-se a um ambiente de limites tão evidentes (a Amazônia), fixar-se em uma única identidade. Sua saga desde já é demarcada pela luta contra a impossibilidade de se aventurar no novo, e também pela sua *hybris* que lhe leva a não aceitar esse fato. A esse momento de ação segue-se um segundo momento, em que Manuela se desencantará com a possibilidade de conseguir o seu objeto desejado. Ela se desiludirá e terá como única alternativa para a impossibilidade de realizar seu desejo a segurança de segurar-se em sua própria identidade, acreditará que, guardando-se no *seu*, poderá escapar do olhar do *outro*. Ela recorrerá, continuamente, ao que acredita valer-se como sua salvaguarda: a própria condição de *ser amazônica*.

Nesse sentido, podemos identificar o conflito vivenciado por Manuela nas palavras de SILVA (2001), ao analisar a questão identidade e alteridade:

Mas não parece absurdo determinar o EU pelo que o OUTRO pensa dele? De fato, nossas ações são determinadas na relação com os outros. Desempenhamos papéis diferenciados de acordo com a influência daqueles com os quais nos relacionamos. Nossa auto-identidade é fortemente influenciada pelo que pensamos sobre o que o outro pensa sobre nós. É só na relação com o outro que pode ocorrer a complementaridade. Porém, esta complementaridade nem sempre é genuína. Ela pode ser negativa, no sentido da anulação do EU em função do OUTRO. Como escreve Laing, “o OUTRO, por intermédio de suas ações, pode impor ao self uma identidade indesejada.”

Dessa forma percebemos como é, em grande medida, a partir da afirmação e demarcação de um EU que Manuela conduzirá as suas ações. Não um EU qualquer, mas um EU vinculado a determinações geográficas, inventado a partir do pertencimento a uma COMUNIDADE LOCAL. No entanto, esse EU só existe em contraponto com o OUTRO (o de fora), a partir do que imagino que o OUTRO almeja de mim e do que EU almejo do

OUTRO (amor, troca, objetos materiais, conhecimento). Por afirmação ou por negação, a identidade de Manuela vai se construindo com os outros, simbolizados expressivamente em seus desejos; o outro que é tudo aquilo que ela almeja, é tudo aquilo que ela não dispõe e que projeta para fora de si, tudo o que acredita estar no não-pertencimento. Através desse jogo, meu e não-meu, Manuela vai estabelecendo o que acredita ser ela mesma, ou melhor, estabelecendo as suas escolhas a partir daquilo com que se identifica. Por isso, o conflito de Manuela está vinculado à troca gerada entre *acreano* e *de fora*, identidade e alteridade levada à cena, uma luta na qual participamos de tal modo que, muitas vezes, somos moldamos também por meio dela.

G7: Vendedor tira um espelho da mala e mostra para Manuela. Enquanto prolonga a palavra “nossa”, Manuela levanta e o segue do fundo central até a frente esquerda. Seus membros superiores estão levemente inclinados para frente, seguindo antes dos membros inferiores. Seu olhar está fito no espelho e os braços, durante a caminhada, estão caídos para frente e vão se aproximando das laterais do corpo. Seu gestual induz a uma sensação de que está hipnotizada com o que vê no espelho. Toda essa movimentação ocorre durante o prolongamento da explosão da palavra “nossa”. Em seguida, fala de frente para o público com um tom de quem está encantada com a descoberta de um novo universo. Depois de falar as palavras “lábios de açaí”, faz um grunhido e as mãos vão até a cintura, expressando a grandeza de quem ficou elevada com a experiência. Vendedor guarda o espelho. Ela termina de falar olhando para o público e desloca-se da frente esquerda até a frente direita.

Por meio desse jogo de ação e reação, causa e efeito, marcado pela dinâmica de *meu e seu*, o “de fora” que seduz o “de dentro”, delimitam-se os que são da comunidade e os que não são, ou os que apenas estão de passagem. Com tais jogos, segue-se a montagem das diferenciações, com as criações das identidades e das alteridades acreanas.

No caso de Manuela, o maior indício de sua *diferenciação* (marcação de identidade) está no trato com a linguagem. Dos personagens, ela é a única em que se demonstra mais expressivamente uma diferença na fala. Enquanto fala, claramente evidencia o seu sotaque, distinguindo-se. A entoação demarca um lugar de diferenciação, completa a composição da personagem e a singulariza. Essa entonação da fala aparece enquanto signo representativo em todo o transcorrer do espetáculo, ajudando na

significação da personagem e caracterizando, também, o vetor do estilo. E em que sentido o sotaque de Manuela está atrelados a identidades regionais?

O sotaque, de um modo geral, é a eminência da diferenciação. Ele é a máxima da impossibilidade de convivermos de forma convencional com as diferenças. Isso porque estamos acostumados com as similitudes e os padrões, o que faz com que, a cada nova experiência, que se coloca em um registro incomum de padrões, sejam gerados estranhamentos de sua recepção. Enquanto falamos, estamos utilizando constantemente elementos micro-perceptivos na ordem das convenções lingüístico-fonéticas¹⁵. Esses elementos fazem parte da convenção da linguagem e de sua construção, de modos específicos de sua organização, o que é sempre um resultado da articulação, emissão acústica e recepção auditiva.

Na cadeia sonora da fala, os segmentos consonantais e vocálicos afetam segmentos adjacentes, isto é, sendo a fala um contínuo, observa-se que um segmento pode ser alterado por outro que o precede ou que o sucede. Isto ocorre em razão dos segmentos em questão compartilharem certas propriedades fonéticas que podem ser evidenciadas tanto na fala de indivíduos sem alteração, como nas alterações, como é o caso das consoantes plosivas produzidas por deficientes auditivos. (LIMA et. al., 2007)

Os elementos sonoros que convencionamos como parte de determinadas línguas faladas e ouvidas acabam por gerar uma identidade particular entre grupos particulares de falantes e ouvintes. Ocorre uma padronização do falar, que é tanto o reflexo de uma emissão acústica quanto o de uma recepção auditiva específica, o qual gera em determinado grupo a sensação de coletivização a partir de um padrão e uma diferenciação em relação a outros padrões. Com isso, o sotaque surge, muitas vezes, no português brasileiro, como

¹⁵ A fonética é um campo de estudo que, embora próximo, é distinto da anatomia, psicologia e acústica. Isso porque sua intenção é a de estudar os mecanismos de transmissão sonoros que permitem ao homem articular a linguagem, cuidando também do modo como essa linguagem é percebida e assimilada, fazendo com que se reúnam em seus estudos os conhecimentos dessas três áreas distintas, além das formas de emissão e recepção sonora. Por isso, a fonética enquanto campo de estudo organizado interpreta as convenções da língua e as formas com que o homem utiliza a linguagem ainda no campo mais primitivo de sua organização, antes de seu arranjo discursivo. Em escalas gerais, interpreta a percepção que o homem faz da linguagem, ou seja, as imagens que criamos a partir de atributos que, vistos um pouco mais de longe, nada mais são do que puras sonoridades.

articulação de identidades particulares, muitas vezes regionais, que são geradas a partir de projeções sonoras e escritas particulares de determinada região brasileira, que tende a se fixar e se legitimar como *particular*, criando, assim, identidades regionais.

Como o projeto do nacionalismo regional preza pela singularidade nacional a partir do entendimento de uma nação dividida por blocos regionais, a questão do sotaque é de suma importância para sua constituição, já que é um elemento capaz de singularizar particularidades. Dessa forma o sotaque integra-se aos elementos de constituição de uma identidade regional, fazendo-se como um elemento de extremo valor para trabalhos que tenham como base esse princípio.

O sotaque é abordado na literatura como conjunto dos hábitos articulatórios (realização de fonemas, entoação) que conferem uma coloração particular, social, dialetal ou estrangeira à fala de um indivíduo (sotaque ou pronúncia caipira, nordestina, alemã, entre outras). (ibid.)

No caso do espetáculo *Manuela e o Boto*, o sotaque aparece como um dos elementos utilizados por Manuela (na voz da heroína) para que se estabeleça uma diferenciação de quem está falando, para que seja singularizada a voz do espetáculo que quer ser ouvida. Ao criar a personagem, a atriz utiliza um sotaque que faz uso de muitos elementos padronizados pela mídia nacional (novelas, essencialmente) como um *sotaque da diferença*. Um sotaque que padronizou, aos ouvidos de quem ouve, um trato específico com a linguagem do *outro* (especialmente, a linguagem do *povo nordestino*). Por isso, embora fale distinguindo-se, a fala de Manuela contém um sotaque da ordem dos mais elementares, sem uma pesquisa específica com as singularidades a partir da comunidade local acreana. Nesse caso, o importante é registrar a voz como um elemento de diferenciação, valendo-se, se necessário, das ferramentas mais básicas de que se dispõe.

Assim o modo de falar de Manuela, além dos outros elementos já mencionados acima, ajuda na caracterização do estilo do espetáculo e na criação de identidades e alteridades particularizadas (acreanas).

4.5 Ensinando a Acreanidade: a forma pedagógica da cena espetacular

Como vimos até agora, o espetáculo teatral “Manuela e o Boto” reprocessa, entre outras coisas, o mito do boto amazônico. O enredo anunciado apresenta o envolvimento de Manuela com essa figura mitológica. No entanto, a maior parte da narrativa se baseia na encenação da saga de Manuela, de sua trajetória enquanto heroína. Em toda a construção inicial do espetáculo, percorre-se a trajetória de Manuela ao redor do desconhecido, de sua procura pelo encontro com o outro, de sua relação com identidades e alteridades. O Boto, enquanto personagem, tem uma presença fraca e apática, representa todo o lado do desejo de Manuela, o seu arquétipo masculino, seu *animus*.

O espetáculo é construído com bases no estilo regional, a partir de uma construção que trás para a cena elementos da identidade regionais acreanos atrelados à estética *popular*. Muitas vezes, a utilização dessa forma de identidade aparece como característica da condição acreana a ser preservada e em outras como a própria tragédia da vida da heroína e dos personagens. A tensão da história passa então pela questão da sedução, que é apresentada nos primeiros momentos do espetáculo e segue durante toda a saga da heroína. Toda a intriga inicial se prende ao redor, especialmente, de uma duplicidade: identidades (singularização) e alteridades (objetos desejados).

Nenhuma mensagem extremamente moralista compõe o espetáculo *Manuela e o Boto*. Ao contrário, há no desenrolar das cenas de sedução momentos muito fortes de contatos entre os atores. A única questão evidente de ordem moral, que aparece no espetáculo, é a valorização de tradições, a qual se registra de forma mais explícita, notadamente, no final do espetáculo, quando a heroína deve enfrentar seu último desafio.

Dessa forma, outra característica que agrega sentido para o espetáculo é a sua forma de falar, sempre pedagógica, direcionando uma narrativa com contornos didáticos, organizando as falas de personagens também de formas didáticas. Esse modelo teve, muitas vezes, durante o espetáculo, o propósito de legitimar/validar o discurso da identidade acreana, a já denominada *acreatividade*. Por essas características, o conteúdo da encenação é executado, na maioria das vezes, com fins claros de homogeneização de um pensamento, ‘ensinamento’ ou verdade, do qual pouco se pode inferir além do estabelecido.

Um dos principais elementos da escrita pedagógica do espetáculo é notado pela maneira com que os atores direcionam suas falas. Isso porque os atores falam expansivamente para o público, sublinhando cada gesto como se quisessem registrar o que estão dizendo. Em alguns momentos assumem um tom professoral de quem está ensinando algo para alguém, utilizando os gestos não apenas para reiterar a fala, mas também querendo deixar todos os movimentos explicativos, gravados, sem dúvidas. Nesse sentido, sempre que necessário, os atores valem-se de uma relação com a platéia que tem a função de sublinhar, reiterar, registrar. Em muitos momentos, há sérios problemas de interação entre os atores, que parecem interessar-se muito mais por uma tomada externa, um dizer para a platéia, do que por um envolvimento com a própria cena.

G52: Entra Sebastião da fuga fechada à direita seguido pelo Boto. O Boto, que agora está caracterizado como o animal que representa, é um boneco de vestir cor de rosa que veste apenas a parte superior do ator, sendo a parte inferior feita de tecido cor de prata brilhante, o que se subtende que ele está na água. Enquanto Sebastião fala, o ator vestido com o boneco circula pelo espaço cênico, da direita para esquerda, exibindo-se. Há um acúmulo de signos que não convergem entre si. O Boto circula apresentando-se e Sebastião fala para platéia.

Dessa forma os atores utilizam, em muitos momentos, procedimentos cênicos que não servem necessariamente para a articulação da peça, mas para a explicitação de significados do que desejam dizer, para a amarração de uma maneira padronizada e dura de leitura do espetáculo, para a tentativa de tirar da cena qualquer indício de dúvidas e de vazios. No caso acima, novamente as falas do personagem e a caracterização de boto serviram para criar uma “legenda” para a narrativa acerca do mito. As ações do personagem que interpreta Sebastião são fracas, sua voz é extremamente tronuante, a espingarda que impunha na mão não se apresenta significativa para a encenação, mas tudo é dito pra platéia, diretamente, externalizando-se. Enquanto isso, a relação entre os dois atores em cena quase não acontece. O Boto concentra-se demasiadamente em exhibir-se, caminha de um lado para o outro sem motivos aparentes, Sebastião prende sua atenção na fala direcionada ao público.



Figura 33 – Espetáculo *Manuela e o Boto*. Quadro com quatro imagens dos momentos finais da encenação.

Igualmente, a utilização dos bonecos é construída a partir do mesmo entendimento de cena. Os bonecos, da forma que são utilizados, não aparecem necessariamente como continuação de uma linha estética traçada pelo espetáculo. Isso porque sua aparição, no final do espetáculo, é marcada apenas pela necessidade de inserção dos animais na cena, não tendo uma construção armada desde o início até o final do espetáculo. Servem, novamente, muito mais para contextualizar os acontecimentos do que para realizá-los efetivamente.

Dessa forma, o modo de falar da cena espetacular parece valer-se, em muitos casos, e dentre outras coisas, da tentativa de explicitar e validar discursos específicos que desejam ser tratados de maneira destacada, incluindo, especialmente, a valorização e preservação de tradições. Na finalização da cena espetacular, que ocorre de maneira

extremamente rápida, o vetor da tradição aparece expressivamente através da demarcação da necessidade de salvaguardar o mito do Boto. Grande parte do que fora construído até as últimas réplicas é negado na finalização. O que se processa, nesse momento, é uma mensagem moralista da necessidade de preservar as tradições acreanas, necessidade de preservação do mito, do animal e de uma *acreatividade*, sem uma construção mais elaborada. Nesse momento, aparece a seguinte situação:

G53: Uma série de movimentação, gesticulação e construção estereotipadas acompanham a finalização do espetáculo. O clímax retardado acontece apenas agora, em alguns segundos. A cena é rápida e de desfecho ligeiro. Quando Manuela finaliza as palavras de evocação aos “seres encantados” da Amazônia, aparece um boneco gigante que é manipulado por várias pessoas, contendo uma cabeça e um corpo que simbolizam uma cobra de cor verde. O boneco circula pela frente do espaço cênico e enrola-se no corpo do Sebastião, que se adere ao boneco, dando a impressão de que o mesmo foi “engolido” pela cobra. Em seguida, aparece o ator que representa o Boto manipulando o boneco que simboliza esse animal, o qual já foi utilizado anteriormente, e a atriz que representa Manuela também com um boneco que representa uma parte do Boto, mas de cor azul e apenas representando a calda do animal.

Quando Manuela se entrega ao mundo especial, tornando-se um animal mitológico, está assumindo também a necessidade de *preservação da tradição*. Isso porque por meio dessa resolução dramática constrói-se o entendimento de que são necessários os ensinamentos acerca dos valores das tradições acreanas, de que sejam resgatados os mitos locais, de que as tradições sejam preservadas.

Nesse sentido, podemos observar, nessa parte da encenação, elementos próximos ao que Hobsbawn e Ranger (2008) chamam de *tradições inventadas*. Para esses autores, as tradições, incluindo as inventadas, aspiram à invariabilidade, pois remetem a um passado de práticas fixas e formalizadas através da repetição. São diferentes, por exemplo, do costume que, por sua vez, “não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim mesmo nas sociedades tradicionais” (2008, p. 10).

O termo ‘tradição inventada’ é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais

difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (id., p.9)

Segundo Hobsbawm e Ranger (ibid.), muitas das tradições consideradas antigas são na verdade bastante recentes, ou mesmo até inventadas. E no processo de invenção, a legitimação das tradições é validada através das repetições ritualísticas de histórias sobre suas origens. Isso porque as tradições só existem depois de liberadas de sua utilização prática, de sua utilização corriqueira no dia-a-dia. Apenas após essa passagem os objetos adquirem a plena utilização simbólica ou ritual e são considerados tradicionais.

Consideramos que a invenção das tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. (idem)

Ainda de acordo com esses autores, a tradição inventada é um conjunto de práticas que normalmente são reguladas por “regras tácitas ou abertamente aceitas”; tais práticas, de natureza ritualística ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento, através da repetição ou sistematização de determinados procedimentos tidos como tradicionais que implicam, automaticamente, uma preservação em relação ao passado.

Dessa forma, compreende-se que, no espetáculo *Manuela e o Boto*, o que se pretende é um *resgate de tradição*, uma imposição da necessidade de salvaguardar um *mito local*, por meio de procedimentos inteiramente enrijecidos. Isso porque, da maneira que é apresentada, a preservação da tradição não é nada mais do que um olhar de hoje sobre um suposto passado (repetição de mitos das origens). Na tentativa de preservação utilizam-se, inevitavelmente, questões que são peculiares a quem está tentando preservar. Resta então saber: Por que pretendo preservar? Qual a função dessa ação? Para quem serve o preservar? Para os que as criaram, no passado, ou para quem tenta preservá-la hoje? A resposta à última pergunta é simples: se quero preservá-la é a partir de anseios que são de hoje.

Quando o espetáculo teatral se propõe a registrar o passado, não como um momento com características carregadas de duplicidades, cruzamentos e fendas, mas como uma memória que se fixa, e que deve ser mantida fixada, cai-se na inevitável contemplação de um algo que não passa. Recria-se um passado suposto, belo e imemorável, que olhado mais de perto é mera invenção do presente. Nesse caso, passado e presente perdem, pois se deixa escapar as interrupções do que se foi e não se reprocessa sequer o que me leva a questionar.

Dessa forma, a linguagem pedagógica do espetáculo teatral *Manuela e o Boto* serve, entre outras coisas, para se valorizar uma tradição acreana (quer seja inventada ou não), para que seja ensinado e perpetuado um dos mitos amazônicos. Em nome da linha temática tratada pelo espetáculo, regional, a da preservação da tradição, toda a lógica da encenação foi, no final do espetáculo, desmoronada e apagada. O clímax, nesse sentido, não foi necessariamente da fábula, mas sim da máxima moralista do espetáculo (nunca sentida tão fortemente até o final da apresentação espetacular): a necessidade de preservar tradições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve dois propósitos políticos explícitos. Em primeiro lugar quisemos registrar e difundir modelos de trabalhos e modelos de grupalidades que vêm sendo organizados por grupos de teatro no Estado do Acre. Isso inclui evidenciar discursos provenientes diretamente dos principais fazedores de teatros dos mais diferentes lugares do Estado. Por isso, a escrita dessa dissertação direcionou-se, em partes, ao registro da produção teatral criada no Acre que é, consideravelmente, isolada, por questões geográficas, de outros centros culturais do restante do país (não desprovidas de relações com essas, apenas, em muitos casos, distanciada das discussões que cercam esses centros). Isso visa reafirmar a dificuldade a que se submetem pessoas que se propõem a fazer teatro em circunstâncias tão peculiares e que, mesmo assim, conseguem consolidar essa linguagem artística no Estado, que possui uma longa trajetória, desde os anos em que o movimento de teatro de grupo encontra-se organizado.

Igualmente, quisemos discutir o modo como, atualmente, prevalece em parte dos discursos e práticas espetaculares desses mesmos grupos uma luta pela hegemonia de oficialização de um discurso sobre identidades acreanas. Essa luta reverbera nos discursos de muitos fazedores de teatros e em muitos espetáculos criados por esses, os quais, em muitos casos, utilizam essa forma de manifestação de maneira cooptada por projetos políticos específicos.

Por meio da análise apresentada no último capítulo, registramos como se estabelece, hoje, uma poética da cena espetacular realizada em alguns dos espetáculos apresentados por grupos de teatro instalados no Estado, que possui uma “singularização”, atrelada à procura de identidades acreanas, o que gesta o estilo regional. Trata-se do estabelecimento, na cena, de elementos que tencionam um discurso a respeito do *acreano*, *da floresta* e do *amazônico*, do qual tentamos, através de uma análise particular, descrever parte de suas faces e contornos. Uma poética que se relaciona com questões de ordem de discurso que são engessadas e inflexíveis. Questões de uma tradição que não querem ser revisitadas, mas antes congeladas na sua única formatação.

Não quisemos, através dessa análise, negar a importância de movimentos de minorias ou da expressão da diversidade da qual as identidades regionais também se valem. Ao contrário, na tentativa de garanti-la é que apontamos para a hegemonia de um discurso massificador, que se diz passivo e totalmente prestimoso a um resgate de “tradições” acreanas ou amazônicas, mas que se apresenta, ao ser olhado mais de perto, como uma imersão total nos projeto de determinados partidos políticos.

Com relação às questões de poder imbricadas nos processos culturais, podemos perceber, nas afirmações de Michel Foucault, uma característica de seu estabelecimento:

[...] suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2006, p.08-09)

Ou seja, os discursos são estruturados de forma a manter relações muito claras de poder — de um lado os dominadores e de outro os dominados — sob o controle de grupos sociais e políticos restritos, entre eles, os que compõem discursos sobre a *acrianidade*. Por isso, ao utilizar o discurso de identidades regionais, que se atrela a um projeto político particular, muitos dos grupos de teatro estão igualmente legitimando esse discurso, e, muitas vezes, tentando promover-se nessa relação de poder. Afinal, ainda nas palavras de Foucault (id, p. 10), “(...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”.

Assim, percebemos que é na luta de poder pela homogeneização e hegemonia de um discurso acerca de identidades regionais que muitos espetáculos produzidos no Estado do Acre se embasam hoje, garantindo que a questão da *acrianidade* (identidade acreana) seja posta na construção de muitas cenas espetaculares no Estado. Trata-se de uma luta pela hegemonia, travada através do discurso, que é abalizada pela tentativa de aglomeração de um local a partir de um entendimento a-histórico das características de formação do Estado do Acre. É a criação de um referencial poético cujo valor é inteiramente pernicioso e impreciso, uma vez que, se lembrarmos do processo de

colonização do Estado, notaremos que, em nenhum sentido, a apropriação das terras acreanas foi algo unísono ou íntegro que resultasse, dessa maneira, em uma comunidade unificada.

Em um primeiro momento, o Estado foi habitado por meio de intensos processos migratórios e diaspóricos de levas de cearenses que vinham fazer parte da mão-de-obra nas colocações de seringais. Posteriormente, em meados da década de 1970, por sulistas incentivados pelo governo federal e local, que vinham ocupar e lotear os falidos seringais. Nesse último período, ocorreram, novamente, grandes transformações sociais, desencadeadas pela falência dos seringais e pela entrada, na Amazônia, de empresas e investidoras oriundas de diversas localidades brasileiras. Assim, o que se viu no Estado, até hoje, foram longos processo de constante colonização, recolonização e diáspora, migração intensiva de pessoas de diversas localidades do país e, posteriormente, dos seringais para cidade. A miscigenação de índios, a indigenização do Estado, a seringalização do urbano não passam de uma invenção política muito recente, que tem por causa a tentativa de forjar “um” Acre a partir de princípios político-governamentais muito específicos.

Dessa forma, segundo Homi Bhabha (cf. 1998), apenas conseguiremos um novo olhar para as extremidades culturais quando olharmos para além dos padrões (identidades) que teimam em fixar-nos, quando passarmos a olhar os “interstícios” que validam essas durezas, a passagem que lhes polariza, o dinamismo que lhes desenha, entendendo as relações culturais como processos dinâmicos de confrontos, jogos, intercâmbios e negociações. *Subvertendo e complicando a identidade com hibridismo, cruzamento de fronteiras, travestismo, diáspora, nomadismo...* (cf. SILVA, 2000). “Essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”. (BHABHA, 1998, p. 22).

Enfim, para finalizar, citamos Guatarri (1986, p. 79), para o qual *identificar* as pessoas pelas características que as diferenciam é como colocá-las em oposição aos demais. Ao agirmos dessa forma, terminaremos, inevitavelmente, por construir dualidades que se excluem. Por isso, definir os indivíduos através de identidades fixas, como cor, opção sexual, etnia etc., significa afirmar identidades não necessariamente *complementares*

(Laing) ou *singulares* (Guattari). E, segundo esse mesmo autor, “toda vez que uma problemática da identidade ou do reconhecimento aparece em determinado lugar, no mínimo estamos diante de uma ameaça de bloqueio e de paralisação do processo.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AGASSIZ, Jean Louis Rodolph. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Tradução e notas de Edgar Sússekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, 2000.

ALVES, Lourdes Kaminski. **Os Narradores das Vidas Secas: da construção do texto à constituição do sujeito**. São Paulo: Scorecci, 2007.

ALVIM, Valeska Ribeiro; LOBO, Andréa Favila. Um olhar sobre a quadrilha no Acre: transfiguração de uma festa. In: VI Colóquio Internacional de Etnocologia, 2009, Belo Horizonte. **Anais do Colóquio Internacional de Etnocologia: a voz do corpo**. Belo Horizonte, 2009. v. 1. p. 391-396.

ARRABAL, José e LIMA, Mariângela Alves. **Teatro – O seu demônio é beato**. Ed. Brasiliense, SP, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Mal Estar na Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERTHOLD, Margot. **Historia Mundial Do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEZERRA, Maria José et. al. **Cidade de Rio Branco – a marca de um tempo: história, povo e cultura**. Rio Branco: Globo, 1993.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAGA, Claudia (org). **Barbara Heliodora: Escritos sobre o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CALHOUN, Craig. O Nacionalismo Importa. In: PAMPLONA, Marco A. e DOYLE, Don H. (Org.) **Nacionalismo no Novo Mundo: a formação de estados-nação no século XIX**. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 37-70.

CALIXTO MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. 8ª Ed. II vols. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CARREIRA, André. **Teatro de grupo: reconstruindo o teatro?** DA Pesquisa, v. 1, p. 1-7, 2008

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. **Cultura e democracia – o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Moderna, 1982.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobrânsky. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CONDOMINE, Charles-Marie de La. **Viagem pelo Amazonas**. São Paulo: Edusp, 1992.

COSTA, Wilma Peres. Viajantes Europeus e o Escrever da Nação Brasileira. : PAMPLONA, Marco A. e DOYLE, Don H. (Org.) **Nacionalismo no Novo Mundo: a formação de estados-nação no século XIX**. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 299-328.

EAGLETON, Tery. **A Idéia de Cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 13ª Ed. Edições Loyola: São Paulo, 2006.

GEARY, Patrick. **O Mito da Nações: a invenção do nacionalismo**. Trad. Fábio Pinto. São Paulo: Conrad, 2005.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIBERNAU, Montserrat. Identidade nacional. In: GUIBERNAU, Montserrat. **Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 74-94.

GUINSBURG, J. (Org.) et al. **Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GRUPO VIVARTE. 2009. **Entrevista coletiva concedida por diversos integrantes do grupo à Valeska Ribeiro**. Rio Branco, 5 jul. 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro, DP&A, 2005.

HOBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence (org.) **A Invenção das Tradições**. Trad. Celina C. Cavalcante. 5ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.

KANAU, Abel. O Adsabá e a Cultura Kulina. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocnologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 135-138.

MARTINELLO, Pedro. **A Batalha da Borracha na Segunda Guerra Mundial**. Rio Branco: EDUFAC, 2004.

MOREIRA, Elena. **Gestión cultural: herramienta para la democratización de los consumos naturales**. Buenos Aires: Longseller, 2003.

NASCIMENTO, Alberto Freire. Política Cultural e Financiamento do Setor Cultural. In: Encontro De Estudos Multidisciplinares Em Cultura, IV, 2008, Salvador. **Anais do IV ENECULT**. Slavador: UFBA, 2008. p. 1-14.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectivas, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRY, Marvin. **Civilização Ocidental: uma história concisa**. Trad. Walensir Dutra. Silvana Vieira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e Apresentação: Yan Michalski. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, E. W. **Cultura e Imperialismo**. Trad. D. Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

SARCOVAS, Yacoff. **O incentivo fiscal no Brasil**. In: Teoria e Debate, São Paulo, n.62, abr/maio de 2005, p. 58-62.

SILVA, Laélia Maria Rodrigues da. **Acre: Prosa e Poesia (1900-1990)**. Rio Branco: UFAC, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 73-102.

SMITH, A. **Os Conquistadores do Amazonas: quatro séculos de exploração e aventura no maior rio do mundo**. Trad. Maria Therezinha M. Cavallari. São Paulo: Best Seller, 1990.

TÁVORA, Franklin. **O Cabeleira**. São Paulo: Ática, 2002.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores**. Trad. Ana Maria Machado. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MONOGRAFIAS, TESES E DISSERTAÇÕES

BOMFIM, Marília; OLIVEIRA, Lusiane. **Grupo do Palhaço Tenorino: uma década de teatro no Acre**. Monografia de curso de especialização – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 1999.

BRITO, Antônio de Prado de Lima. **Ariano Suassuna e o Movimento Armonial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981**. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2005.

CARNEIRO, Eduardo de Araújo. O Discurso Fundador do Acre: heroísmo e patriotismo no último Oeste. Dissertação (Mestrado em Letras). Centro de Letras, Educação e Artes, UFAC, Rio Branco, 2008.

CARVALHO, João Carlos de. Tese (Doutorado em Letras). **Amazônia Revisitada: de Carvajal a Márcio Souza**. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, São José do Rio Preto, 2001.

GUADAGNIN, Marcelo Frizon. **O regionalismo na Literatura Brasileira: o diagnóstico de Antônio Cândido**. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

MORAIS, Maria de Jesus. **“Acreanidade”: invenção e reinvenção da identidade acreana**. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós Graduação em Geografia, UFF, Niterói, 2008.

ROCHA, Airton Chaves da. **A reinvenção e representação do seringueiro na cidade de Rio Branco – Acre (1971-1996)**. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História, PUC, São Paulo, 2006. Disponível em:
<http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/7281040.html>. Acesso em: 06 de Mar. 2009.

SANTIAGO, Gabriel Lomba. **As CEBS frente ao Estado e a Igreja**. Dissertação (Mestrado em Educação). Departamento de Educação, UNICAMP, Campinas, 1989.

MATÉRIAS EM MEIO ELETRÔNICO

BLOG Matias de Olho na Coisa. Desenvolvido por Saulo De Sousa. 2009. Matias, Artista das Ruas e do Povo. Disponível em: <<http://matiasacre.blogspot.com/2009/02/matias-artista-das-ruas.html>>. Acesso em: 27 Mar. 2009.

CHIAPPINI, Ligia. Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Revista Estudos Históricos**, São Paulo, Março de 1995. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>>. Acesso em: 25 Mai. 2009.

GONÇALVES, Maria Teresa. **Estilo**. E-dicionário de termos literários Carlos Ceia, 2005. Disponível em <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/E/estilo.htm>>. Acesso em: 21 de mar. 2010, 8:44.

LIMA et. al. Qualidade vocal e formantes das vogais de falantes adultos da cidade de João Pessoa. **Revista CEFAC**, vol. 9, nº. 1. São Paulo, Jan./Mar. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-18462007000100013>. Acesso em 07 Ago. 2010.

MANIFESTO: por uma Política Cultural no Estado do Acre. FETAC. Jun. 1985. Panfleto.

MANIFESTO: histórico do movimento teatral do acre. FETAC. Rio Branco, Nov. 1980. Panfleto.

MINC. Discurso do ministro Gilberto Gil no Seminário Cultura. **Site do Ministério da Cultura**. Brasil, 20 Mar. 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2003/03/19/discurso-do-ministro-gilberto-gil-no-seminario-cultura-xxi/>>. Acesso em: 20 Fev. 2010.

NOTÍCIAS 24 horas. Usina de arte João Donato oferece oficinas de teatro e música em Rio Branco. **Jornal Amazônia.com**. Rio Branco, 25 mai. 2007. Disponível em: <<http://portalamazonia.globo.com/noticias.php?idN=52992&idLingua=1>>. Acessado em: 25 Mai. 2009.

REVISTA N'ATIVA, uma revista de Idéias. Rio Branco, Acre. Prefeitura de Rio Branco, nº 0, julho, 1995.

SILVA, Antonio Ozaí. Maurício Tragtenberg: Identidade e alteridade. **Revista Urutagua**, Maringá, Maio de 2001. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br//ru18_mtrag.htm>. Acesso em 07 Ago. 2010.

VELTAM, Henrique. Sinagogas na floresta: judeus na Amazônia. **Revista Aventuras na História**. Brasil, 07 Ago. 2010. Disponível em: <<http://historia.abril.com.br/comportamento/sinagogas-floresta-judeus-amazonia-435860.shtml>>. Acesso em 07 Ago. 2010.

VERAS, João. A Insustentabilidade do Movimento Cultural do Acre. **Blog da Fundação Garibaldi Brasil**. Rio Branco, 07 Mai. 2009. Disponível em: <<http://culturarb.blogspot.com/2009/05/insustentabilidade-do-movimento.html>>. Acesso em: 23 Mai. 2009.

VIANA, Jorge. O Governo da Florestania: o jeito acreano de viver e cuidar da floresta. **Revista Princípios**, ed. n° 83, São Paulo, Fevereiro de 2006. Disponível em: <http://grabois.org.br/portal/cdm/revista.php?id_sessao=50&id_publicacao=192>. Acesso em 07 Ago. 2010.

ZÍLIO, Andréa. Uma Fábrica de Sonhos Abandonada. **Jornal Página 20**. Rio Branco, 30 Jan. 2004. Disponível em: <http://www.pagina20.com.br/30012004/c_0530012004.htm>. Acesso em: 25 Mar. 2009.

ANEXO 01

ANÁLISE DO ESPETÁCULO RÉPLICA A RÉPLICA

G = GESTOS

T = TEORIA

MANUELA E O BOTO

1 – (09min30s) Vendedor: Venham, Venham, podem se aproximar. Nessa mala velha tem coisas de encantar. Magnetismo de Cobra Grande, tabaco para curupira, cantos de uirapuru e casca de mulateiro que faz remoçar! São coisas mágicas, Que eu trouxe da mata e vocês vão adorar. Ah! Também tem uma história fantástica que agora eu vou contar.

G1: Enquanto pronuncia suas falas, o ator abre os braços de dentro para fora. No final das frases, inclina suas costas para trás, com gestos extremamente expansivos e amplos. Caminha com os cotovelos flexionados, mão fechada e com os braços acompanhando a perna. Quando pára, estende as mãos e abre-as, pontilhando as suas palavras finais. Durante o texto ele caminha da esquerda para a direita cinco vezes. Trata-se de um conjunto de gesticulação que também contribui para a proposta poética de um espetáculo de rua. No fundo, há uma mala preta fechada. No final desse primeiro momento, o ator posiciona-se ao lado da mala e abre-a, retirando dela dois objetos: um alho e um olho.

T1: Nesse momento, o ator apresenta o espetáculo. Enquanto caminha pontua alguns elementos que fala: “Mapinguari, Mãe D’água”. É reiterado nesse discurso o que antes fora apresentado (preparado) pelas músicas iniciais: há a retificação de um universo que é *da mata, da floresta*, ou seja, um universo da ordem do *acreano*.

2 – (10min06s) Vendedor: Se você tem filha donzela, precisa deste olho de boto ou deste alho especial. Modo de usar: Esfregar no peito, na altura do coração. Serve para livrar moças de uma certa paixão. Sabe qual? Sabe qual? Sabe qual? Paixão de gente por boto!

Como essa não tem igual. Foi o que aconteceu com Manuela, uma moça faceira e bela, filha única de um pai rabugento. O rio enchia e vazava, vazava e enchia, banhando o seringal. Até que um dia...

G2: Ele a abre a mala que tem muitos objetos coloridos e tira um olho de um tamanho de uma bola de futebol e uma cabeça de alho do mesmo tamanho. Fala com os objetos nas mãos, com o mesmo ciclo de movimentação anterior, o ciclo da caminhada. Enquanto fala a frase “o rio enchia e vazava, vazava e enchia”, ele movimenta-se com os joelhos semi-flexionados, braços direito e esquerdo abaixado que seguem juntos para os lados dando a impressão de um rio. Os gestos novamente servem para completar as palavras, dando-lhes movimentos.

T2: Vendedor, nesse momento, representa o arquétipo do pícaro. As palavras finais, que são postas em reticências, anunciam um corte, uma passagem no espetáculo. A música muda de ritmo e acompanha os gestos, que por ora já estão acompanhando o texto. Dois conflitos iniciais durante essa fala são apresentados (paixão por Boto e a história de uma menina e seu pai rabugento) e três personagens são introduzidos (Manuela, o Boto e o seu pai), iniciando o desenrolar da história. Há o início da apresentação do Mundo Comum, o lugar no qual a história irá se desenrolar, sendo o mundo da heroína antes da chamada à aventura.

Música: Corre o rio lentamente. Olha a vida dessa gente, nas estradas desse chão. Corre o rio lentamente. Lava a vida dessa gente, nas estradas desse chão.

3 – (11min09s) Manuela: Rio barrento! Que lava meus sonhos! Banharás os pés do meu príncipe encantado, que cavalga as histórias que minha mãe contava nas noites de luar? Matrinchãs, tambaquis e puraquês, o que vêem seus olhos de rios e igarapés? Ah, como eu queria saber das histórias de beira de rio que vocês vêem passar, tragam o amor que eu desejo, um amor de encantar!

G3: Caminha com um cesto na cabeça. Uma mão segura o cesto, a outra está solta. Pára bruscamente no meio do espaço cênico, na ponta dos dedos dos pés. Depois, passa o cesto de um lado para outro do corpo, com as duas mãos, seguindo o movimento até o chão. Tira

um pano vermelho do cesto e, agachada, balança o pano para frente com os dois braços, como se estivesse lavando roupa em um rio. Ela fica alguns segundos com essa movimentação. Atrás, o Vendedor tira de dentro da mala um pequenino remo. Posiciona-se atrás da mala, que se encontra no fundo inferior central, deixando-a arrumada de forma retangular no chão, e faz da sua mala um barco simbólico. Quando começa a falar, Manuela dá alguns giros e gira o pano envolto de si mesma. Em seguida, volta para a posição que estava quando tirou o pano do cesto.

T3: Os gestos da personagem são precisos e firmes. Ao balançar o tecido e ao enunciar as palavras que contribuem, novamente, para localização e a criação do conflito inicial (a jovem que procura enamorar-se) tem no rosto uma leve preocupação. “Rio Barrento! Banharás os pés do meu príncipe... matrinchás, tabaquis e puraqués... rios e igarapés...”.

4 – (12m26s) Vendedor: Ei moça bonita! Será uma princesa da mata ou uma iara do rio? Vou atracar minha canoa perto da sua formosura. Coisas lindas quero te mostrar. Batons para avermelhar teus lábios, roupas alegres e festeiras e aromas gostosos para teus sonhos perfumar!

G4: Ao iniciar a fala, encontra-se atrás da mala, no fundo central do espaço cênico. Utiliza a mala como um objeto simbólico, transformando o objeto real em um objeto de outro valor e significado, no caso, um barco. Com as duas mãos, segura um pequeno remo e movimentando-o de um lado para outro do seu corpo, para frente e para trás da mala, como se estivesse remando. Leva a mão direita até a cabeça com a palma para baixo, criando um movimento de “procura”. Após essa ação, realiza o movimento de remar de maneira mais rápida, dando a impressão de que quer chegar mais perto. Desce da suposta canoa e vai até o lado esquerdo do espaço cênico. Manuela levanta, joga o pano vermelho no cesto, franze a sobrancelha e encara o Vendedor. Segue para o lado direito da cena e pega o cesto. Os dois movimentam-se de um lado para o outro, ocupando o espaço cênico.

T4: O Vendedor agora assume outra posição em relação ao espetáculo. No primeiro momento, era o Narrador e agora passa para personagem do conflito. Suas ações já de início contribuem para que o conflito ocorra. Fará, durante o restante do espetáculo, uma ponte entre os acontecimentos.

5 – (12m47s) Manuela: Olha, Seu Moço, eu não estou gostando muito desse seu alvoroço, não. Se o senhor soubesse o pai que tenho, num chegaria nem perto de mim. Pois se ele descobre, ele fica bravo e do senhor não vai sobrar nem o caroço.

G5: Vai até a frente direita da platéia e fala olhando para o público. Com a mão direita segura o cesto e com a outra gesticula, levantando-a e apontando o dedo indicador. Vai até o meio do espaço cênico. Há um leve momento de medo do Vendedor ao ouvir o que Manuela falava sobre seu pai, mas ele logo se repõe. Vendedor segue na direção de Manuela que se encontra ao lado esquerdo do espaço cênico.

T5: Cada palavra falada por Manuela é dita de maneira a evidenciar o seu sotaque, distinguindo-se. Essa entonação da fala aparece enquanto signo representativo da construção da personagem, seguindo o vetor da linha temática.

6 – (13m02s) Vendedor: Não se preocupe linda donzela, quero apenas umas coisas lhe mostrar. Quem sabe você gosta, quem sabe irá comprar? Experimente, são coisas para fazer você ainda mais bela!

G6: Ela vai até a frente esquerda com uma expressão facial fechada, criando a sensação de que está brava. Ele a segue. Na sua mão direita possui um batom que usa para seduzi-la. Enquanto visualiza o batom, e caminha, a expressão de Manuela muda e inicia uma perseguição ao objeto desejado. Ela estica o braço esquerdo para pegar o batom e segue-o. Eles dão a volta pelo espaço passando da frente esquerda para frente direita e seguindo até o fundo direito. Finalizam o deslocamento no fundo central com ele entregando o batom para ela. Manuela se agacha, com o semblante aberto, sorridente, deixa o cesto no chão e passa o batom nos lábios com a mão direita, com bastante alegria.

T6: Pela primeira vez é introduzido o elemento da sedução. O “de fora” que se aproxima e seduz o “de dentro”. Trata-se, pois, da inserção de um novo vetor que seguirá durante toda a fábula.

7 – (13m23s) Manuela: Nossa... será eu mesma, com estes lábios de açaí? Até que ficou bem pra mim. Ah! De que adianta usar? Se aqui nesta colocação não existem lábios gostosos, desejando os meus beijar?

G7: Vendedor tira um espelho da mala e mostra para Manuela. Enquanto prolonga a palavra “nossa”, Manuela levanta e o segue do fundo central até a frente esquerda. Seus membros superiores estão levemente inclinados para frente, seguindo antes dos membros inferiores. Seu olhar está fito no espelho e os braços, durante a caminhada, estão caídos para frente e vão se aproximando das laterais do corpo. Seu gestual induz a uma sensação de que está hipnotizada com o que vê no espelho. Toda essa movimentação ocorre durante o prolongamento da explosão da palavra “nossa”. Em seguida, fala de frente para o público com um tom de quem está encantada com a descoberta de um novo universo. Depois de falar as palavras “lábios de açaí”, faz um grunhido e as mãos vão até a cintura, expressando a grandeza de quem ficou elevada com a experiência. Vendedor guarda o espelho. Ela termina de falar olhando para o público e desloca-se da frente esquerda até a frente direita.

T7: Aparece a exaltação da heroína, sua maior virtude e seu maior pecado. A soberba e a vontade de sair de seu lugar parecem cegá-la perante as suas ações. Está totalmente envolvida com os objetos materiais e com a incapacidade de reduzir-se a um ambiente de limites tão claros e pequenos.

8 – (13m47s) Vendedor: Não seja por isso. Pelo beijo eu não cobro nada.

G8: Depois de guardar o espelho, o Vendedor vai até o fundo esquerdo, enquanto Manuela, no lado direito, pega o cesto. Ele corre até ela, com o tronco superior inclinado para frente, braços abertos para trás, cabeça inclinada para frente, com os lábios fazendo bico como se quisesse beijá-la. Ela levanta o cesto na altura da cabeça dele e ele dá com a cara no cesto. No final, após a reação da moça, o Vendedor fica com a boca aberta e os braços levantados com as mãos espalmadas, mostrando que está assustado.

T8: O Vendedor continua sua trajetória de personagem transeunte, arquétipo do pícaro, que está sempre gerando o conflito.

9 – (13m57s) Manuela: Fique quietinho aí, não venha agora querer se apresentar. Falo de lábios que um dia sonho beijar, de um homem fino, de um homem cheiroso. Que eu não gosto desse cheiro de sovaco seboso, não.

G9: Manuela olha para o vendedor com as mãos na cintura e com os braços abertos. Caminha, em seguida, até o lado esquerdo e fala olhando para o público, fazendo movimentos abertos com os braços. Possui a coluna inclinada para frente como se argumentasse para o público. Enquanto fala as palavras finais, a atriz carrega o sotaque e deixa a voz mais grave, dando uma quebra no ritmo da argumentação e criando uma ação cômica. Segue até o cesto que está ao lado direito e começa a arrumar as coisas como se quisesse ir embora.

T9: A heroína também segue sua trajetória esnobe e, ao mesmo tempo, firme. Embora encantada com tudo o que é de fora, não se deixa seduzir por qualquer um. Quebra o ritmo do encantamento ao aparecer à proposta que não lhe agrada. Seu destino começa a ser traçado. Toda a sua força de vontade está sendo alimentada para o desfecho de seu próprio desejo.

10 – (14m17s) Vendedor: Linda dama. Vamos ao que interessa. Sinta o sabor deste perfume que embriaga a tristeza e eleva sua beleza acima das castanheiras e até faz cantar até o uirapuru. E veja também esta linda saia!

G10: Vendedor vai até sua mala pega um frasco de perfume, sorri e começa a borrifar no público, do canto esquerdo até o canto direito. Manuela arregala os olhos e deixa a boca entreaberta, dando impressão de estar interessadíssima. Manuela o segue até o canto direito do público. Seu andar é pontilhado. Caminha com alguns pequenos saltos, seguidos de algumas pausas, dando a impressão de que novamente se deixou encantar. Essa movimentação segue até ele entregar-lhe o perfume. Ela pega o perfume. Sua expressão facial é novamente de encantamento. O Vendedor vai até a mala, pega uma saia azul de tecido resplandecente, feita de cetim. Manuela coloca o perfume no cesto e ele lhe veste a saia. Ela balança a saia com os dois braços. Ele volta para pegar algo na mala.

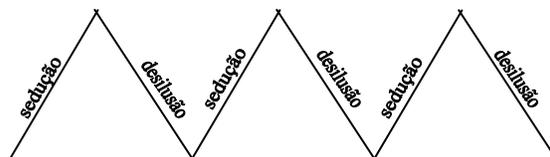
T10: Como uma criança, Manuela desmonta novamente sua postura séria. Deixa-se encantar pela diferenciação que marca o momento e joga com tudo o que lhe é apresentado.

11 – (14m52s) Manuela: Nossa, Seu Vendedor, é tudo tão lindo, é tudo tão belo. Mas onde vou usar tudo isso? E como vou lhe pagar? Nunca fui a uma festa. Só sei chorar e sonhar.

12 – (15m19s) Vendedor: Veja Manuela! Os peixes até vieram lhe admirar. Fique bonita para você mesma! O amor vem há seu tempo. Tome, este perfume é um presente para lhe alegrar.

G11: A atriz gira pelo espaço cênico, do meio até o fundo direito, com um semblante de pura alegria, segurando o vestido com uma das mãos e a outra segurando o perfume. Quando percebe que nada daquilo faz sentido, joga o perfume para o Vendedor, vai até o centro da cena, onde está o cesto, e pega o pano vermelho que está dentro e começa a balançá-lo com as duas mãos como se estivesse novamente em frente ao rio. Uma voz de tristeza, com prolongamento e desfalecimento das palavras finas, marca que novamente a heroína se desiluiu. **G12:** O Vendedor vai até ela e joga sobre o pano pedacinhos de papéis coloridos, que completam suas palavras acerca dos peixes. Manuela guarda o pano vermelho dentro do cesto. Vendedor tem em suas mãos uma bolsa vermelha e verde, mostra a ela o perfume que estava na bolsa e entrega a bolsa com os objetos para ela. Manuela coloca os objetos dentro da bolsa e a bolsa no cesto.

T11: Termina, com o início da música, um vetor que fora iniciado no primeiro diálogo entre esses dois antagonistas. O deslocamento dos acontecimentos, através da fábula, seguia um zigzague linear que pode ser desenhada da seguinte forma:



A entrega de Manuela as proposições do Vendedor, e seu encantamento, seguem um crescente, demarcando sua evolução até certo clímax, quando ela descobre que não pode ter os objetos desejados, segue então uma decadência com o seu desapontamento e desilusão. São momentos de chamada à aventura e de recusa ao chamado, nos quais o Vendedor aparece como mensageiro ou arauto, o qual anuncia o desafio e o destino que a heroína terá

que percorrer. Sua função é propor o desafio inicial para heroína, colocando-a em cheque quanto a sua própria crença nela mesma. Enquanto isso, a heroína recusa o chamado negando seu desejo e seu destino. No final, o Vendedor assume a posição de Mentor da heroína, ajudando-a a aceitar sua jornada. A música, durante toda essa trajetória, serve para ambientar esse cenário, demarcando os crescentes e os descendentes. Todo esse vetor termina com o início de uma dança entre os antes antagonistas, que demarca a transição para um novo acontecimento.

Música: “Manuela”

G-M: Os dois se levantam e dançam juntos com passos de dança de salão. Dois passos para direita e dois passos para a esquerda. Eles dão algumas voltas na cena dançando e então o Vendedor gira a moça algumas vezes. A música dá o tom do momento e algumas palmas da platéia seguem os acontecimentos.

13 – (16m17s) Sebastião: Alto lá seu moço! Que enxerimento é esse aí? Pára já de se abufelar com minha filha, ela ainda é moça donzela, e não me venha bancar o esperto, pois meu terçado já está olhando para você!

14 – (16m25s) Vendedor: Valha-me Jesus Cristinho. O que é isso? Não me mate não! Sou um simples vendedor, tenho coisas que podem agradar até o senhor. Abaixei logo esse terçado. Olhe! Também tenho um presente para vossa excelência. Por favor, vamos conversar como gente.

15 – (16m 40s) Sebastião: Deixe de enrolação, rapaz, eu vou varar suas costelas suas tripas e seu coração! Ou não me chamo: Sebastião da Silva Leão!

G13: Entra o pai pelo fundo esquerdo, pela fuga fechada. Os dois param de dançar. Manuela corre para o público e o Vendedor vai para o lado direito. Sebastião segue para o centro da cena. Têm os joelhos flexionados, coluna curvada para frente e as nádegas empinadas, em uma postura que constrói um senhor de idade avançada e também dá um tom autoritário a sua representação. Ele franze as sobrancelhas e gritando vai até o Vendedor, tira o facão e aponta para o seu antagonista que curva as costas para trás, formando um arco corporal de ambos. **G14:** O Vendedor então pega na mão de Sebastião e

abaixa o facão, segue até a mala no fundo central. **G15:** Sebastião vai atrás do Vendedor e tenta acertá-lo com o facão. O vendedor desvia, indo para o lado oposto do facão, e eles ficam nessa seção de golpes até que o Vendedor se joga no chão, com as pernas para cima, e Sebastião prepara-se para enfiar o facão no Vendedor.

T13: Ocorre o primeiro vetor seccionante, uma vez a aparição de Sebastião rompe com tudo o que linearmente havia sido construído até aqui. A entrada do pai demarca o fim do primeiro tempo da fábula e da apresentação do conflito. A sua presença já havia sido anunciada desde o começo, sua aparição, no meio de uma cumplicidade entre protagonistas, representa exatamente o que se anunciara sobre ele. Irrompe o acontecimento e trás um novo para a fábula. Ocorre o primeiro conflito mais claro entre antagonistas, o jogo entre os opostos permanece. Inicia-se o jogo do submisso e do opressor, do que manda e do que é mandado. Os lados opostos de uma discussão desigual. Jogos de clown Branco e Augusto.

16 – (16m 49s) Manuela: Meu pai, que é isso? Que falta de educação é essa? Não estava vendo que eu só estava dividindo um pouco dos meus sonhos com este rapaz? É tão difícil aparecer alguém para conversar aqui neste seringal. Ele me mostrou tanta coisa bonita que eu até esqueci-me da tristeza de ser sua filha.

G16: Vai até seu pai, pega-o pelo colarinho e o traz até a frente central, de maneira firme e decidida. Vai até o rapaz e o ajuda a se levantar. Em seguida, vai até a frente esquerda, cruza os braços olhando para o público.

T16: Nesse primeiro momento, Sebastião representa o entrave, o não deixar passar, o que rompe e impede.

17 – (17m12s) Vendedor: Tá vendo? Tá vendo? Nada de mais aconteceu. Eu vim remando quando vi essa moça bela. Então cheguei com todo o respeito e mostrei minhas mercadorias. Mas jamais pensei em avançar o sinal. Pois acredito no ditado: Toda moça bela tem um pai que é uma fera.

18 – (17m30s) Sebastião: O que foi que você disse?

19 – (17m33s) Vendedor: Toda moça bela tem um bom pai que cuida dela.

G17: Vendedor vai até a frente central e uma música de fundo, que demarca a passagem para uma ação mais descontraída, começa a tocar. Tem em seu gestual um andar balançado e descontraído, com um ar cínico, como se aproveitasse os momentos em que pode posicionar-se superior ao seu antagonista. Esse movimento segue até o Vendedor vacilar novamente. **G18:** O pai, ao ouvir as palavras que lhe incomodam, vai correndo até a frente central e o Vendedor vai até o lado direito. **G19:** O pai levanta o braço direito com a mão espalmada e vai até o vendedor querendo agredi-lo. Vendedor vai para o lado esquerdo. Moça vai para frente central. Sebastião segue balançando as mãos em frente ao peito, os dedos abertos e vai até o Vendedor.

T17: O Vendedor assume novamente a função de indutor das confusões. Sua representação é como a do clown Augusto que tende a receber as reações do acontecimento que ele próprio induziu.

20 – (17m37s) Sebastião: Deixe arrumação rapaz? Ta pensando que eu sou cobra grande? Se eu fosse ela, dava lhe uma laçada e esmigalhava todinho até seus ossos virarem farofa!

G20: Sebastião posicionasse em frente ao Vendedor, acuando-o. Faz gesto com a mão como se quisesse aprisionar o moço. Em um lance rápido, Sebastião gira e o Vendedor foge para junto da moça.

T20: Novamente a aparição de elementos do folclore amazônico serve para demarcar o ambiente da fala do personagem.

21 – (17m49s) Vendedor: Calma, seu Sebastião, aqui do alto da minha experiência estou a analisar sua respeitável presença. Um homem da sua estirpe, com essa postura elegante, essa educação de lorde, cabe direitinho numas mercadorias que eu trouxe da capital.

G21: Vendedor arruma paletó com as duas mãos ganhando ares de uma pessoa inteligente e corajosa, vai até o meio e começa a fazer movimentos grandes com os braços querendo convencer Sebastião de sua argumentação. Sebastião também vai até o meio central, seguindo-o. Vendedor bate no peito do Pai e depois nas costas, como se fossem camaradas. O pai tem as duas mãos no colete que usa e faz um bico com a boca, como se estivesse desconfiado.

T21: Mas um jogo típico de clowns.

22 – (18m05s) Vendedor: Veja só esta bengala, estava com Galvez quando pela primeira vez pisou nestas placas acreanas, e aqui sonhou em construir o seu império. Esta bengala o amparou em muitos porres homéricos. E veja ainda este chapéu, ele tem histórias lindas para contar, era ele que cobria a cabeça de Plácido de Castro. Pois sim, foi com esta linda peça que ele acenou o adeus definitivo a esta terra. Você pode levar os dois por apenas...

G22: Vai até a mala e pega uma bengala marrom e dourada. Vai, então, até o centro do espaço cênico. Sebastião está com a boca levemente aberta, como se estivesse impressionado. Vendedor põe a bengala na mão de Sebastião que a observa. Vendedor vai até a mala e pega um chapéu marrom, estilo cowboy, e volta. Apresenta o acessório com movimentos grandes com os braços abertos e com o chapéu em uma das mãos, Sebastião sempre acompanha com a cabeça. Ele encosta o chapéu na cabeça de Sebastião, coloca a mão na bengala que ele está segurando, gira o chapéu e a bengala, girando Sebastião junto.

T22: Mais um momento de trocas entre os antagonistas. O Vendedor age desastrosamente procurando agradar e procurando solucionar os seus conflitos, mas acaba por gerar nova situação conflituosa e cômica. O tempo nesses jogos é circular, uma vez que se caminha e volta-se sempre ao mesmo ponto.

23 – (18m44s) Sebastião: Olhe, eu não me lembro de ter conhecido esses homens aí não, mas gostei do chapéu, ele me deixa bem bonito, e essa bengala também.

G23: Vendedor vai para a direita com a bengala e o chapéu e Sebastião vai para a esquerda. Sebastião vai até onde está o Vendedor e pega o chapéu de sua mão, volta para o lado esquerdo. Coloca o chapéu na cabeça e interage com a platéia, perguntando se está elegante. Vai de novo até o Vendedor e pega a bengala. Volta para o lado esquerdo. A cada ação de ida e vinda dá pequenos momentos de pausas.

T23: A experiência da pausa trás um novo elemento até então não experimentado, leves silêncios. A posição de autoridade perante o outro se impõe ainda mais com o uso desse elemento. Claramente assume a relação de senhor sobre o seu subordinado, de capitão em relação ao seu soldado ou, em nosso caso, de coronel de barranco perante os empregados.

24 – (19m08s) Vendedor: Pois lhe dou de todo coração. Para provar que sou um sujeito bom e desinteressado. Que tenho amor a minha pele e que para ficar inteiro, agrado qualquer pai brabo.

G24: Manuela está olhando a mala. Vendedor vai até Sebastião que, por sua vez, vai até a frente direita. A música acompanha os momentos de falas, dando a entonação do que a rítmica da fábula pede.

T24: Novamente a posição de subordinação. Os desinteresses pelos próprios produtos vendidos demonstram a que posição ele se coloca.

25 – (19m21s) Sebastião: Estes presentes vieram bem a calhar. Por que depois de muito tempo, vai ter um forró nesse seringal. Um forró daqueles. Vou até levar Manuela, pra ver se essa menina deixa de reclamar. Você sabe né? Eu tenho medo de ela se enrabichar com qualquer um e me abandonar.

G25: Sebastião vai até o centro da cena. Desloca-se, em seguida, até o Vendedor, inclina a cabeça para o lado esquerdo, bem próximo do Vendedor, dando a impressão de estar cochichando. Demonstra, com isso, um primeiro momento de intimidade entre os dois. Manuela permanece olhando a mala, pelas condições gestuais estabelecidas, mais lentas e mais centradas, ela recoloca-se novamente em cena.

T25: Há um retorno à fábula e a demarcação de um novo momento na história. O fim do conflito é firmemente marcado por um novo gestual assumido entre antagonistas. A concentração volta-se para o diálogo mais do que para os movimentos e gestos. Aparece um novo elemento na fábula: o forró.

26 – (19m48s) Vendedor: Entendo meu senhor. Mas uma moça tão linda não pode ficar prisioneira da sua solidão, ela tem que cumprir a sua sina, que é ser feliz. É o que está traçado aqui nas linhas da sua mão.

G26: Durante a fala do Vendedor, o pai vai até o meio da cena. Manuela vai até o Vendedor que pega em sua mão quando fala sobre suas linhas da mão.

T26: Novamente assumindo a posição de Mentor, o Vendedor aparece como o aliado.

27 – (20m07s) Sebastião: Mas chega de conversa fiada. Pode levar seus troços. Ainda tem muitas colocações nessa floresta para o senhor visitar. Minha filha! Vamos embora que à noite nós vamos dançar!

G27: Sebastião encaixa a bengala no pescoço do Vendedor e dá um giro nele com esse objeto, fazendo-o circular por todo o espaço cênico, irrompendo novamente o clima de cumplicidade. Manuela vai até o meio do espaço cênico e pega o cesto. Vendedor fecha a mala que estava aberta e sai pela fuga aberta à direita. Sebastião coloca a mão na cintura para que Manuela encaixe em seu braço. Manuela entrelaça-se no braço do pai e os dois saem pelo lado esquerdo.

T27: A alusão ao forró como elemento da realização da sedução caminha em consonância com a proposta temática de re-atualização de historiografia acreana.

(Música: forró)

28 – Músico: Anoiteceu vai começar o forró!

G28: No canto direito inferior o músico grita. A filmagem não acompanha seu gesto, apenas ouve-se sua voz.

T28: Nova música induz a uma nova passagem. Ocorre um vetor embreador, que faz com que se passe para outro espaço, outro tempo e outro momento da fábula. Transição rápida que confunde a quem assiste.

G-Mu (20m28s): Todos os atores, inclusive alguns músicos, entram em cena e pegam alguém da platéia para dançar, com exceção de Manuela e Sebastião que mexem com o público. Sebastião faz piadas e Manuela dança. Sua dança é com as duas mãos balançando o vestido. Ao final da música, os atores e músicos devolvem as pessoas ao público e saem de cena. Ficam apenas "Manuela e o Boto" que dançam sozinhos até se encontrarem.

T-Mu: A intenção da cena é representar uma festa de forró. O enredo é o do tempo das colocações de seringais, nos quais essa festa se mantinha quase exclusivamente como único elemento de diversão para os moradores das colocações. A cena transcorre de maneira animada e com bastante interação do público.

29 – (22m05s) Boto - Encantadora donzela, dá-me a honra desta dança. Encoste aqui perto do meu coração, que está danado a saltar. Nossa, que vestido mais lindo, compraste aqui em Angra dos Reis? E que perfume mais cheiroso. Venha, vamos forrozear, que a floresta já está mais linda e o rio mais alegre só por eu te encontrar!

G29: Tira o chapéu da cabeça para cumprimentar a sua parceira. Boto ajoelha uma das pernas, estendendo a mão para moça, reproduzindo um ideal romântico. Enquanto fala aproxima-se e abraça-a pela cintura, colando os seus corpos. Afastam-se segurando as duas mãos. Giram de mãos dadas e depois soltam uma das mãos, iniciando uma dança coreografada. Manuela com a mão solta segura o vestido. Ele a gira e lhe dá um abraço. Cola o corpo no dela enquanto fala em seu ouvido, com ela estando de costas para ele. Ainda abraçado, ele pega em sua mão e a leva para frente da cena.

T29: Primeira cena de sedução entre amantes. Ocorre a retomada aos elementos do início do espetáculo quando se apresentou pela primeira vez o jogo de sedução. O Boto surge caracterizando-se como um galanteador e sedutor, características, aliás, atribuída ao mito amazônico desse animal. Segundo a tipologia de Campbell, tem na escrita dramática a função do arquétipo do Camaleão. Trata-se da representação da alma da heroína, a parte masculina de seu feminino. Um indivíduo que tanto representa a destruição da heroína (a sua perda de inocência) como também a realização de seu desejo.

30 – (22m41s) Manuela: Seu moço, por favor, não fale assim. Meu pai é brabo e pode ouvir. Aí, o senhor pode ficar sem suas tripas e coração. Meu pai morre de ciúmes de mim. Mas eu já não aguento. Eu quero é sumir daqui.

G30: Manuela larga seu parceiro e desloca-se, falando de forma cochichada como se não quisesse ser escutada. O Boto então vai para frente direita como se embarcasse no medo de Manuela. Em seguida, vai até Manuela e Manuela vai para o outro lado. Enquanto fala as palavras "tripas" e "coração", quebra com o cochichado e anuncia de maneira clara o conflito em que se encontra.

T30: Apresenta-se, novamente, a provação de Manuela. O maior medo e entrave a realização de seu desejo (sair de casa) é o seu pai. Nesse momento, a heroína é posta em

provação, verificando sua capacidade de enfrentar o seu destino. Ela encara o seu maior desafio e seu maior adversário: o medo de seu pai. Trata-se da hora em que ela deverá prosseguir sozinha e confrontar sua provação, a sua chance de ganhar ou perder.

31 – (23m) Boto: Mas que maldade, Manuela! Essa sua beleza não pode ser prisioneira, tem que sair por aí, navegando neste rio, alegrando os barrancos. É uma lindeza que encanta. Eu já estou perdidamente apaixonado. Desculpe a ousadia, mas não pude resistir, queria sentir esse gosto de açai.

G31: Ele vai até ela e pega em suas mãos. Ele a gira para o lado esquerdo, solta uma das mãos e vai até a frente do público. Ele a gira de novo pega na mão que havia soltado e pára. Estão um de frente para o outro. Soltam as mãos e beijam-se. Beijando-a, ele a joga em seu joelho esquerdo, ao lado direito do espaço cênico. O Boto pára e olha para o público, franze a sobancelha e continua a beijá-la. Ele a levanta, ela fica estática. Ele vai andando para frente direita, em câmera lenta, e com movimentos ponteados. Os dois agem como se estivessem hipnotizados. O Boto dá uma volta na cena, da direita para a esquerda, parando na frente central com uma postura inclinada para o público. Manuela anda lentamente para o fundo.

T31: Novamente, o mito amazônico do Boto é reprocessado. O Boto diferente do que se conta aparece igualmente hipnotizado por sua presa. A cumplicidade de ambos coloca em cheque, novamente, a relação de sedução e vítima, um grande deslocamento na fábula original. Manuela atravessou a Caverna Oculta e agora saboreia a sua recompensa, criando coragem e enfrentando os seus medos. Esse momento é celebrado pelo beijo que marca a saída definitiva da caverna.

32 – (24m06s)Manuela: Nossa! Que sensação estranha, que comichão! E este coração batendo forte, querendo saltar boca a fora. Nossa senhora, nunca senti coisa igual. Será que é meu príncipe encantado que chegou afinal?

33 – (24m22s) Boto: Linda moça. Sou o seu destino feliz que veio pelo rio.

34 – (24m28s) André: Vejam! O Sol já vai raiar, o dia está amanhecendo, já estão se despedindo os últimos rastros de luar.

35 – (24m32s) Boto: Meu Deus, o dia está chegando. Minha bela, o batelão que me trouxe já vai partir. Vou levar esse teu olhar sereno, que devassa minha alma e me faz balançar. Mais, por favor, amanhã quero te ver. Olhe, Quando a lua aparecer, estarei embaixo daquela árvore perto do rio, ansioso e lhe esperar.

G32: Ela vai para o lado esquerdo e fala curvada para o público. Ele vai para frente direita. Ela segue muito sorridente até a frente central. **G33:** Ela segura o vestido com as duas mãos e gira até o centro, ele vai até o centro e pega as duas mãos da moça e os dois giram. **G34:** Os dois se beijam, mas são surpreendidos por uma voz. Ela olha para o horizonte e ele vira para o lado oposto dela (esquerdo) e olha para o chão. Soltam uma das mãos. **G35:** Os dois vão até a frente central e pegam de novo as duas mãos. Dão uma volta parando no meio, soltam uma das mãos e seguem, novamente, para frente central do espaço cênico. Ele aponta para além do público, os dois tem o olhar fixo no “além”. A platéia também acompanha o olhar deles.

T32: O encontro dos dois segue, até que o anúncio de outro acontecimento fatídico os obriga a separar. Tendo passado pela crise da Provação, a heroína agora experimenta as conseqüências de ter enfrentado o seu pai. Embora claramente esse momento ainda seja tenso, cheio de possibilidades de reviravoltas, a heroína se entrega as palavras que tanto almeja. O Triunfo pode ser enganador, mas nesse momento o casal saboreia seus prazeres.

Musica

G-Mus: Os dois caminham para o meio e iniciam uma dança com paços de tango. Depois de terem dançando alguns segundos, ele a solto e ele sai girando até parar no lado esquerdo do palco. Ele vai de cena pelo lado direito com passos de balé.

T-Mus: Nova celebração, Manuela parece adquirir confiança em seu destino e em seu caminho. Após ter claramente feito a passagem e atravessado o seu sacrifício, a heroína parece ter finalmente entendido e alcançado o que procurava. A dança simboliza a Recompensa de Manuela em ter sobrevivido as Provações impostas por seu pai e a Recompensa em ter encarado também os seus próprios medos.

36 – (26m44s) Sebastião: Minha filha, minha filha? MENINA! Quem era aquele sujeito todo maneiroso? Cheio de nove horas, perfumado feito uma moça que estava aí fungando no seu cangote? Se ele falou alguma besteira pode logo me avisar, pois ele vai ser o próximo que eu vou capar!

G36: De frente para o público, Manuela abraça o próprio corpo como se estivesse enfeitiçada. O pai chega do fundo direito e vai até ela. Assusta-a com um grito no ouvido. Ela de susto agachasse e abre os braços vai até o fundo central com um andar rápido. O pai vai até a frente central e ela vai até o lado esquerdo, em uma marcação que dá a impressão de que Manuela está fugindo de seu pai. Ele vai até o lado direito tira o facão e segue até Manuela.

T36: Ainda em transe, Manuela não percebe a aparição do pai. O grito do pai no ouvido de Manuela marca o início da volta ao mundo comum.

37 – (27m17s) Manuela: Meu pai, não se aperreie. Aquele moço educado aqueceu meu coração. Falou coisas tão bonitas que o senhor nem pode imaginar. Falou histórias de rios e de florestas. Eu acho que, com ele, eu vou mergulhar numa louca paixão.

G37: Fala um pouco com o pai, um pouco com o público. Seu gestual é grande, sempre cortando o ar com os braços. Segue até parar na frente direita do espaço cênico. O pai guarda o facão.

38 – (27m34s) Sebastião: Ta desatinando menina? Começando a delirar? Esqueça essa ilusão. Seu destino é cuidar deste pai que a velhice começa a rondar. Deixe de bestagem e vamos logo para casa que o sol já vai raiar. Amanhã tem feijão para colher e muita roupa para lavar.

G38: Ele se abana com a própria mão, o pai pega uma cinta que está usando. Ela se afasta para o lado direito. Ele vai até a frente esquerda e então vai até ela para dar-lhe uma surra. Ela corre saltitando e sai da cena pelo lado esquerdo com o pai atrás.

T38: Passado o choque inicial, o Pai que foi desafiado em sua autoridade parece agora decidido a recuperar a sua autoridade perdida e vai ao extremo de uma retaliação

devastadora. A cena final em que Sebastião persegue a filha demonstra o novo momento de crise, criando uma tensão dramática.

39 – (28m17s) Vendedor: Senhoras e senhores! Vejam de perto estes raros materiais. Infelizmente o pai daquela moça não conhecia estes milagrosos produtos. Senão os esfregaria com força no peito arfante da moça. Ah! Mas o destino dela com aquele moço já tinha sido traçado. Tanto que só depois do acontecido, já em outro seringal uma velha me mostrou estes amuletos que protegem donzelas de amores fluviais.

G39: Vendedor entra em cena pelo fundo direito e tem em nas mãos os dois objetos utilizados no início do espetáculo: o olho e o alho. O olho tem a volta branca com uma íris verde, desenhada na parte central da frente. Na parte central de trás, tem um tipo de carne que lembra a parte de trás do olho. E o alho tem formato de alho na cor rosa. Ele caminha por todo o espaço cênico cortando o ar com os dois objetos. Sai de cena pelo fundo direito.

T39: Há a aparição, novamente, do arquétipo do mensageiro. O Vendedor apresenta o desfecho da ação da heroína e indica para o público a condução do seu destino. *Manuela e o Boto* estão destinados a se entregarem um ao outro. A entrada do Vendedor na cena faz com que o ritmo volte a acelerar.

40 – (28m49s) Manuela: Ei, Dona Lua, mãe dos amantes, meu corpo está quente, meu coração palpitante. Minha boca querendo aquela outra beijar.

G40: Manuela abre os braços olhando para cima. Cai ajoelhada, levanta-se leva os dedos até a boca e leva a mão para frente, dando o sentido de que está lembrando-se de um beijo. Dá uma volta na frente da cena da esquerda para a direita, vai até o meio e lentamente cai ajoelhada.

Coreografia da Manuela e o boto

G-Co: O boto aparece do fundo esquerdo. Ele vai andando lentamente com uma grande pose, ares de galã, até o fundo central e com passos pontilhados, pé na frente de pé. Tira o paletó branco e o chapéu. Caminha até Manuela que está ajoelhada e não o vê chegar. Ele inclina suas costas até alcançá-la e lhe dá um beijo na testa do lado direito. Tem as duas

mãos segurando a cabeça dela. Inclina a cabeça de Manuela para o lado direito e agora dá um beijo em sua bochecha do lado esquerdo. Levanta-a com as mãos por baixo de suas axilas, ela fica de costa para ele. Pega nas mãos da moça e dançam um pouco com ela de costa. Ele a gira em volta de si, parando-a de frente para ele. Deita-a em seu joelho esquerdo. Beija-a e levanta-a. Dança sozinho por alguns instantes. Ele a pega no colo, ela segura em seu pescoço e fica com os pés esticados no formato de balé. Dança um pouco com ela nos braços e joga as pernas dela que estavam no seu lado esquerdo, para o seu lado direito, inclina o corpo dela para baixo deixando a cabeça dela na parte inferior e os pés na parte superior. Beija-a. Ela joga uma das pernas para o lado esquerdo dele. Está em seu colo e agora tem as duas pernas abertas uma em cada lado do corpo do Boto. Desce o quadril uma vez e sobe, desce novamente indo até o chão. É uma cena bem erótica, cena de acasalamento. Ele abaixa as pernas da moça, deixa-a deitada no chão. Pega seu casaco, seu chapéu e sai com o mesmo caminhar que entrou.

T-Co: Outra cena de sedução. A cena toda é feita como se fosse uma dança. Ocorre um clímax na história. O silêncio dos espectadores que segue a essa cena mostra o quanto o público envolve-se na encenação.

41 – (32m14s) Vendedor: Os dias naquela colocação começaram a mudar. Manuela cada dia mais linda, cada dia mais bela, envolta em seu segredo, flutuava em orgasmos, enchendo aquela colocação de suspiros. Bastava a primeira estrela surgir e a lua cantar, que ela corria para a beira do rio. Ah! Mas o pai começou a desconfiar.

G41: Manuela está deitada no meio do espaço cênico com os braços abertos e esticados. O Vendedor entra pelo fundo direito, enquanto o Boto ainda encontra-se no ponto central inferior do espaço cênico. Quando o Vendedor começa a falar, o Boto se retira pela fuga de cena esquerda. O Vendedor vai até o lado esquerdo e depois até Manuela que ao ouvir falar a palavra “flutuava” tira o seu tronco do chão como se tivesse um fio que puxasse seu peito. Fica sentada de costas para o público e se vira de frente, coloca uma das mãos no queixo como se estivesse encantada com as estrelas e o luar que o Vendedor se referia. Vendedor anda pela cena e sai pelo fundo direito.

42 – (32m38s) Sebastião: O que está acontecendo com você minha filha? Agora vive suspirando, cantarolando e se alisando no espelho com esse olhar esquisito... Vamos logo venha me contar.

G42: Entra Sebastião do fundo esquerdo com um tom de voz calmo. Vai até Manuela, que ainda encontra-se sentada no chão, e utiliza um tom de voz mais agressivo para induzi-la a falar.

43 – (32m55s) Manuela: Nada não! Tô sonhando com um rio cheio de peixes amigos, onde mora uma iara e uma cobra grande, que sabem os segredos do meu amor. Estou sonhando descendo e subindo este rio.

G43: Levanta-se e vai do ponto central do espaço cênico até o lado esquerdo, sempre articulando expansivamente com as mãos. Ao falar “descendo e subindo este rio”, utiliza uma ampla gesticulação, com os braços esticados, também subindo e descendo os braços, de maneira a completar o sentido do que está falando. Enquanto fala, o pai acompanha a movimentação com a cabeça. Em seguida, Manuela senta novamente com todo o corpo inclinado para esquerda.

T43: Nessa cena, há elementos que ajudam na criação da linha temática. A gesticulação ajuda na criação do lugar.

44 – (33m15s) Sebastião: Acho que essa menina tá tresvariando. Nunca se interessou por nem um dos homens desta colocação. Mas agora vive sonhando com uma paixão navegante. Isso deve ser bem coisa daquele boto safado!

G44: O pai segue do meio para frente esquerda. Dá uma parada, e fala olhando para o público e para Manuela. Sai de cena falando repetida vez que pegará o Boto, frisando um caráter agressivo.

T44: Nesse momento, o pai assume o arquétipo do vilão. Demonstra sua mudança por uma mudança gestual e vocal.

(Musica)

45 – (33m43s) Manuela (Manuela conversa com a lua): Seja bem vinda dona lua radiante! Passo o dia esperando esse instante. Sabe? A senhora e meus amigos peixes são as únicas testemunhas destes felizes momentos.

G45: Ela levanta-se, segura com as duas mãos a frente do vestido e levanta-o também, deixando aparecer o forro. Tem o olhar voltado para o céu, o que completa o sentido de estar falando para lua. Todo o seu corpo está erguido para cima. Vai até a frente central. Há um longo momento de pausa. Cai ajoelhada.

T45: A música segue a passagem novamente. Serve para conduzir a direção da fábula. Anuncia o que Manuela irá falar.

46 – (35m23s) Boto: Minha amada. Hoje quero lhe contar uma história muito especial. Há muito tempo atrás, numa noite de lua como essa, uma gaiola navegava neste rio, transportando famílias que vinham morar nesta floresta. De repente, a correnteza enlouqueceu, a embarcação bateu num tronco e começou a afundar. As águas barrentas começaram a engolir homens, mulheres e crianças. Nessa gaiola, vinha uma família com um filho muito lindo. Toda a família dessa criança morreu, mas ele conseguiu escapar. Como? Os seres mágicos do rio encantaram ele em boto. Em noite de luar, ele vara um bonito moço e vai para terra firme, dançar e namorar. Esse moço sou eu, um boto que acaba de se apaixonar. Essa é a minha história, se você estiver com medo pode me abandonar.

G46: Boto aparece da fuga aberta à direita. Nos fundos, olha devagar para cima e para baixo, em uma gesticulação que demonstra certa indecisão em seguir ou não até Manuela, que se encontra sentada no chão. Segue até Manuela com passos leves, cadenciados. Pega-a, novamente, pelos braços e levanta-a. Ele gira-a ao seu redor e faz-la sentar no canto direito do espaço cênico, oferecendo-lhe o seu chapéu, com a mesma sequência de movimentos já utilizados durante a dança do acasalamento, coreografada anteriormente. Caminha para a esquerda e começa a falar direcionando sua voz para o público. Ao falar “noite de lua como essa” ajoelha-se, gesticulando para o alto, como se quisesse descrever o que é a lua. Caminha para frente e para traz, para direita e para esquerda, seguindo falas e movimentações rápidas. Para simbolizar que foi “encantado por Boto”, gira o corpo.

T46: Essa é uma cena muito demorada, que repete pela terceira vez o envolvimento dos protagonistas. Torna-se um momento extremamente enfadonho, pela contínua representação da mesma sequência de movimentos, gestos e enredo. A contação da história do Boto não condiz com o que fora até agora apresentado sobre esse personagem. Aqui começa o declínio do espetáculo. Há uma tentativa de “beatificação” do Boto.

47 – (36m38s) Manuela: Meu querido, como posso te deixar? Se estes anos todos, eu pedi ao rio para você chegar? Meus pedidos foram ouvidos. Eu não tenho medo não! Já ouvi muitas histórias de boto, e sempre desejei ceder a essa paixão. Se pudesse, mergulharia neste rio e me encantaria em algum ser. Que para sempre navegaria.

48 – (37m8s) Boto: Então você não tem medo de eu lhe seduzir, lhe engravidar e depois lhe abandonar?

G47: Manuela vai até o Boto, caminhando da esquerda até a direita do espaço cênico. Em seguida, anda pelo espaço falando para platéia com gesticulação expansiva. Encontram-se no centro do espaço cênico. **G48:** No centro, ele se aproxima dela. Aos poucos vai ficando mais próximo até que, quando fala “paixão de Boto”, encosta-a contra seu corpo.

T: Em suas falas, Manuela anuncia um novo destino para si: tornar-se Bota.

49 – (37m20s) Manuela: Não, pois sei que você me ama, que sempre vai me amar. Ah! E se você partir, eu vou atrás. Por que aqui eu não quero ficar.

50 – (37m30s) Boto: Que bom minha querida. Mas veja! O dia está chegando. Agora tenho que ir. Amanhã à noite estarei aqui.

G49: Os dois atores continuam com um gestual expansivo, que abre e fecha, de dentro pra fora, e de fora pra dentro, falando em alguns momentos um para o outro e outro para o público. Há pouco entrosamento entre os protagonistas. Isso ocorre, especialmente, porque já não definem qual a intenção de suas falas, que ora aparecem como um grande entrosamento e ora como uma exteriorização que procura induzir a platéia. Terminam dançando, da mesma forma que já fizeram outras vezes.

T49: Outra vez o caráter pedagógico do espetáculo é reiterado. Os atores falam expansivamente para o público sublinhando cada gesto como se quisessem registrar o que

estão dizendo. Em alguns momentos assumem um tom professoral de quem está ensinando algo para alguém, utilizando os gestos não apenas para reiterar a fala, mas também querendo deixar todos os movimentos explicativos, gravados, sem dúvidas.

51 – (39m42s) Vendedor: Estava linda e romântica aquela paixão fluvial. Mas tem sempre um espírito de porco de plantão. Pois sim, o apaixonado boto nadava alegremente, mas, acabou por ser capturado repentinamente.

G51: Retomada do Vendedor enquanto mensageiro.

T51: Há uma retomada no pico dramático para o instante de início, sem a demarcação de uma possível finalização. Volta-se, em termos dramáticos, a uma tensão parecida com a do nível inicial do espetáculo. A música ajuda grandemente nessa elaboração.

52 – (40m10s) Sebastião: Venham! Venham, venham! Podem se aproximar, por que hoje eu vou mostrar para vocês um ser encantado. É o boto que povoa as fantasias das moças da região. E quem quiser comprar já pode ir puxando o dinheiro, pois eu vou vender cada pedacinho. O olho, as nadadeiras e até o rabo!

G52: Entra Sebastião da fuga fechada à direita seguido pelo Boto. O Boto, que agora está caracterizado como o animal que representa, é um boneco de vestir cor de rosa que veste apenas a parte superior do ator, sendo a parte inferior feita de tecido cor de prata brilhante, o que se subtende que ele está na água. Enquanto Sebastião fala, o ator vestido com o boneco circula pelo espaço cênico, da direita para esquerda, exibindo-se. Há um acúmulo de signos que não convergem entre si. O Boto circula apresentando-se e Sebastião fala para platéia.

T52: Novamente as falas do personagem servem para explicar e exemplificar a história do Boto. As ações de Sebastião são fracas, sua voz é onipotente, a espingarda que impunha na mão não se apresenta de forma significativa para a encenação.

53 – (40m32s) Manuela: Alto lá meu pai, ta pensando que vai humilhar meu amor desse jeito? Matá-lo e vender os pedacinhos? O senhor está muito enganado!

54 – (40m57s) Sebastião: O que é isso menina? Que intromissão é essa? Volte já para casa!

55 – (41m06s) Boto: Manuela, minha amada, você veio! Estava sofrendo tanto neste aperreio.

56 – (41m15s) Sebastião: Que coisa mais melosa! Onde já se viu boto se apaixonar? Vamos menina desinfeta!

57 – (41m25s) Boto: Vamos Manuela, está na hora de chamar a cobra grande. Rápido, grite as palavras mágicas!

58 – (41m30s) Manuela: Encantado soldado que morreu apaixonado. Que vive na água do rio, no coração da Cobra Grande, vem correndo me ajudar, que eu também sou uma amante. Amor, Rio, Liberdade, Sonhar.

G53: Uma série de movimentação, gesticulação e construção estereotipadas acompanham a finalização do espetáculo. O clímax retardado acontece apenas agora, em alguns segundos. A cena é rápida e de desfecho ligeiro. Quando Manuela finaliza as palavras de evocação aos “seres encantados” da Amazônia, aparece um boneco gigante que é manipulado por várias pessoas, contendo uma cabeça e um corpo que simbolizam uma cobra de cor verde. O boneco circula pela frente do espaço cênico e enrola-se no corpo do Sebastião, que se adere ao boneco, dando a impressão de que o mesmo foi “engolido” pela cobra. Em seguida, aparece o ator que representa o Boto manipulando o boneco que simboliza esse animal, o qual já foi utilizado anteriormente, e a atriz que representa Manuela também com um boneco que representa uma parte do Boto, mas de cor azul e apenas representando a calda do animal.

T1-53: A finalização do espetáculo ocorre de maneira muito rápida. Não há tempo e pausas para que toda a conclusão do conflito possa ser apresentada. O excesso de elementos, informações e do uso de signos díspares fazem com que o espetáculo aparente ter uma má conclusão. O clímax ocorre quando o boneco da Cobra Grande aparece, sendo uma resolução dramática Deus ex machina, ou seja, uma resolução do conflito que é feita por uma solução externa ao universo por ela abordado.

T2-53: Todo o excesso segue a característica pedagógica da peça, tentando dar o máximo de sentido as informações do texto, servindo, novamente, de “legenda” para os mesmos. Os

bonecos não aparecem como uma continuidade estética de uma linha traçada pelo espetáculo, mas como uma maneira de resolver a necessidade de aparição de um Boto.

T3-53: O final conclui-se negando grande parte das características e das diversas possibilidades de conflitos psicossociais que enunciamos até aqui, especialmente da questão da filha em relação ao pai.

ANEXO 02

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS / UNICAMP INSTITUTO DE ARTES / IA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

QUESTIONÁRIO

Querido(a) entrevistado(a).

Com a aplicação desse questionário, pretendemos identificar como atualmente se encontram os grupos teatrais consolidados no Acre. Por grupo de teatro consolidado, entenderemos os grupos com pelo menos dois anos de formação, com pelo menos um espetáculo em temporada no último ano e que possua ainda um dos seus fundadores atuando no grupo. Caso você se enquadre nessa característica, gostaríamos muito de saber mais sobre a sua prática teatral.

Essa pesquisa tem como objetivo analisar as atuais circunstâncias de produção de espetáculos teatrais no Acre, tentando entender como os grupos de teatro estão atualmente se mantendo, como produzem seus espetáculos e como se relacionam com as políticas públicas de incentivo à cultura.

Antecipadamente agradecemos sua colaboração e nos colocamos à disposição para quaisquer outros esclarecimentos.

Atenciosamente,

Elderson Melo (Mestrando),
Prof^ª. Dra. Claudia Braga (Orientadora)

Grupo de Teatro: _____

Nome do Entrevistado: _____

Função no Grupo de Teatro: _____

Telefone para contato: (____) _____

Responda às perguntas abaixo:

- 1) O grupo funciona há quanto tempo? _____
- 2) Qual a situação do seu Grupo de Teatro?
- O grupo possui um estatuto e/ou regimento interno e é pessoa jurídica.
 - O grupo possui um estatuto e/ou regimento interno, mas não é pessoa jurídica.
 - O grupo não possui um estatuto e/ou regimento interno.

- 3) Como o grupo se caracteriza?
- Trupe
 - Coletivo
 - Companhia
 - Grupo de Teatro
 - Empresa

Por quê?

- 4) Como o grupo considera o trabalho desenvolvido?
- Amador
 - Profissional

Por quê?

- 5) Quais desses profissionais fazem parte do grupo?
- Ator
 - Diretor
 - Músico/Sonoplasta
 - Figurinista
 - Maquiador

- Cenógrafo
- Produtor
- Outros, especifique:

6) Quantos desses profissionais fazem parte do grupo?

Atores: _____

Diretores: _____

7) Os profissionais do grupo são fixos?

Sim

Não

8) Atualmente, o grupo está vinculado a Federação de Teatro Amador do Acre – FETAC?

Sim

Não

9) Existe algum processo de preparação para os profissionais?

Sim

Não

Se sim, você poderia descrever, resumidamente, como ocorre este processo?

10) E para os atores, existe algum método específico de preparação?

Sim

Não

Se sim, como ocorre?

11) Você poderia descrever, resumidamente, como ocorrem os ensaios durante a preparação de um espetáculo?

12) Quantos espetáculos já foram criados e apresentados pelo grupo e que estiveram em temporada? _____

Quais são eles?

13) Como ocorre a seleção de temas para montagem de espetáculos?

14) Quais as principais questões abordadas nos espetáculos criados pelo grupo nos últimos dez anos?

15) Você poderia fazer uma pequena sinopse do espetáculo que você considera que foi a produção mais importante do grupo?

16) Atualmente, quais as principais dificuldades enfrentadas pelo Grupo?

17) O que você acha que falta no Acre para os espetáculos serem melhores?

18) O grupo concorre a editais de incentivo público à cultura?

- Sim
- Não

Se sim, há alguém responsável por acompanhar esses editais?

- Sim
- Não

Se sim, quem e qual sua função no grupo? _____

19) Como são elaboradas as inscrições de espetáculos nesses editais?

20) Como é a relação do grupo com as Fundações de Incentivo à Cultura de Rio Branco e do Estado?

- Fraca
- Regular
- Boa

- () Ótima
- () Excelente

Por quê?

21) Na opinião do grupo, qual a importância dos editais de incentivo público à cultura?

22) Em quantos incentivos públicos os espetáculos do grupo já foram contemplados?

22.1 Quais foram os espetáculos e em que lei de incentivo ele foi contemplado?

<i>Espectáculo</i>	<i>Incentivo</i>

23) Em relação ao teatro de grupo no Acre, descreva alguns pontos positivos e negativos.

Positivos: _____

Negativos: _____

24) Quais suas expectativas quanto ao futuro do Teatro de Grupo no Acre?

25) Se há algo mais relacionado aos Grupos de Teatro no Acre ou ao seu grupo, em particular, que não tenhamos perguntado e que você queira nos falar, utilize essas linhas.

ANEXO 03



HISTÓRICO



O Grupo Experimental de Teatro Vivarte foi criado em Rio Branco, Acre, no ano de 1998. Desde então, sua atuação está voltada para a valorização e difusão da cultura popular amazônica, com foco nas histórias, na mitologia, no cotidiano e no imaginário do homem popular da região. Nessa trajetória, o grupo montou dez espetáculos, desenvolveu pesquisas e diversos trabalhos artísticos junto à comunidade, e constituiu sede própria, batizada de Casa de Cultura Vivarte.

A vivência artística do grupo o levou a optar pelo "teatro de rua" como forma de alcançar as camadas populares e garantir aos excluídos o acesso à arte e à cultura. Essa opção, levada a cabo a partir do ano de 2002, com o espetáculo "Brincando com o Cordel", é coerente com a realidade da região norte e mais especificamente com o Acre, que de acordo com as pesquisas nacionais, é um dos estados que apresenta uma das mais escassas ofertas de bens e equipamentos culturais no país devido ao contexto sócio-econômico de desigualdade e exclusão. Nesse sentido, as apresentações são realizadas gratuitamente nas ruas e espaços

públicos como praças, coretos e parques, garantindo a todas as camadas sociais a oportunidade de participar e ter acesso a manifestações artísticas e culturais.

Com o apoio do Banco da Amazônia, através do Edital de Patrocínio Cultural 2010, o Grupo Vivarte está realizando uma temporada do espetáculo "O Casamento da Filha de Mapiquari". O espetáculo é uma adaptação do texto do compositor e diretor musical Roberto Bürguel para o teatro de rua. O personagem principal é a lendária figura do Mapiquari, habitante e guardião encantado da Floresta Amazônica. Na intenção de casar sua única filha, chamada Lua Nova, o Mapiquari convida alguns habitantes da floresta para uma grande festa, a ser realizada em sua maloca, com o intuito de eleger um pretendente. O elenco de personagens é composto por bichos da fauna amazônica e alguns seres mitológicos. Macacos, tamanduás, jacarés e tucanos são apenas alguns dos participantes, que possuem um importante dever de propor, através dessa divertida história, uma reflexão sobre a preservação de nossa grande riqueza: a Floresta Amazônica.



AGENDA

Sempre às 18 horas

05/06/2010 - Praça Povos da Floresta

12/06/2010 - Restaurante Popular

19/06/2010 - Terminal Urbano

27/06/2010 - Mercado Velho

03/07/2010 - Escola Estadual Pedro Martinello

ELENCO



Direção Musical e Arranjo: Marilua Azevedo

Daniel: Macaco e Tamanduá

Rodolfo: Tucano (ator convidado)

Juliano: Mapiquari

Vanessa Oliveira/ Clariana: Lua Nova (atriz convidada)

Marilua: Bicho Folharal

Miguel: Jaraguá (ator convidado)



FICHA TÉCNICA

Reescrito por Edmilson Santini

Costura: Francisca Chaguinha

Produção Geral: Maria Rita

Fotografia: Kurunandana (Elenilson)

Direção: Coletiva

Assessoria de Imprensa: Giselle Lucena

Figurino: Claudiney Alves

Arte Gráfica: Ulisses Lima

Concepção do Figurino: Gabriela Rodrigues

Consultoria Técnica: Flávia Burlamaqui

Pesquisa de Figurino: Daniele Rodrigues

