

# **MANOELA E O BOTO: IDENTIDADE E ALTERIDADE ACREANA NO ESPETÁCULO TEATRAL DO GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE**

**MANOELA E O BOTO: ACREAN IDENTITY AND ALTERITY IN THE THEATRICAL PERFORMANCE OF THE GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE**

**Elderson Melo de Miranda**

**UFAC**

**Helder Carlos de Miranda**

**UFAC**

## **Resumo**

O artigo discute as questões de identidade e alteridade acreana no espetáculo teatral *Manoela e o Boto* (2004) do Grupo Experimental de Teatro Vivarte. O coletivo teatral é conhecido por suas produções que abordam temáticas amazônicas e utilizam elementos da cultura popular, refletindo sobre a construção da identidade acreana (Melo, 2016). O estudo adota uma abordagem de estudo de caso (Yin, 2001) e análise do espetáculo (Pavis, 2008) e tem como fonte de dados a dramaturgia e a filmografia do espetáculo. Como resultado, concluímos que a peça representa a Amazônia acreana através da personagem Manoela e aborda a relação entre identidade, influenciadas por seu senso pertencimento, e a alteridade, moldada pelas expectativas dos outros. As conclusões indicam que a obra produz uma reflexão profunda sobre a identidade regional, as transformações pessoais e coletivas, e os desafios de lidar com a alteridade.

## *Abstract*

*The article discusses the issues of Acrean identity and alterity in the theatrical performance *Manoela e o Boto* (2004) by the Grupo Experimental de Teatro Vivarte. The theatrical collective is known for its productions that address Amazonian themes and use elements of popular culture, reflecting on the construction of Acrean identity (Melo, 2016). The study adopts a case study approach (Yin, 2001) and performance analysis (Pavis, 2008) and uses the dramaturgy and filmography of the performance as data sources. As a result, it was shown that the performance represents the Acrean Amazon through the character Manoela and addresses the relationship between identity, influenced by her sense of belonging, and alterity, shaped by the expectations of others. The conclusions indicate that the work is a profound reflection on regional identity, personal and collective transformations, and the challenges of dealing with alterity.*

## **Palavras-chave:**

Teatro; Amazônia; identidade.

## *Keywords:*

*Theater; Amazon; identity.*

## APRESENTAÇÃO

Este artigo aborda a representação da Amazônia acreana, no contexto dramatúrgico e espetacular da peça teatral *Manoela e o Boto*, apresentada em 2004. O objetivo principal do artigo é refletir sobre como o espetáculo, produzido pelo Grupo Experimental de Teatro Vivarte, aborda questões de identidade e alteridade através da sua personagem central. Isso é feito a partir da análise de seu enredo e contexto de criação, que representa a relação entre o povo amazônico e o outro, o de fora.

A peça *Manoela e o Boto* é uma adaptação de um texto literário da poetisa acreana Francis Mary, conhecida como Bruxinha, e foi apresentada em diversos locais do Acre e do Brasil entre 2004 e 2009. O espetáculo aborda a relação da personagem Manoela com o personagem Boto, um ser encantado que se transforma em humano e seduz mulheres. A personagem principal, Manoela, busca sua identidade em meio a influências externas e internas, em meio ao envolvimento com personagens como o Vendedor, o Pai e o Boto, representando a luta entre identidade e alteridade acreana.

*Manoela e o Boto* recebeu o Prêmio Caravana Funarte Petrobrás de circulação nacional em 2006, o que possibilitou sua apresentação em cidades do interior do Estado e em outras regiões do Brasil. Além disso, o espetáculo participou do encontro TEIA, representando a linguagem teatral do Estado do Acre, e recebeu o convite para ser a peça de representação da região norte no Encontro Nacional de Teatro de Rua. O espetáculo também foi premiado em editais municipais, estaduais e federais, o que contribuiu para sua circulação.

A pesquisa é parte do resultado da investigação de mestrado realizada por Melo (2010), bem como da experiência empírica dos demais autores do artigo que integram o coletivo responsável pela criação do espetáculo. Essa combinação de investigação acadêmica e vivência prática dos autores enriquece o estudo e oferece uma visão abrangente sobre o processo criativo e as temáticas exploradas na peça.

A metodologia utilizada é o estudo de caso, segundo a definição de Robert K. Yin:

Como esforço de pesquisa, o estudo de caso contribui, de forma inigualável, para a compreensão que temos dos fenômenos individuais, organizacionais, sociais e políticos. [...] a clara necessidade pelos estudos de caso surge do desejo de se compreender fenômenos sociais complexos. Em resumo, o estudo de caso permite uma investigação para se preservar as características holísticas e significativas dos eventos da vida real - tais como ciclos de vida individuais, processos organizacionais e administrativos, mudanças ocorridas em regiões urbanas, relações internacionais e a maturação de alguns setores (Yin, 2001, p. 21).

Yin (2001) revela a importância fundamental dos estudos de caso na pesquisa. Ele destaca que esse método é uma ferramenta indispensável para a compreensão detalhada de fenômenos complexos, tanto em níveis individuais quanto organizacionais, sociais e políticos. A necessidade de utilizar estudos de caso surge da intenção de se entender profundamente esses fenômenos sociais intrincados.

Os estudos de caso permitem uma abordagem investigativa que mantém as características holísticas e significativas dos eventos da vida real. Isso significa que eles não fragmentam os eventos em partes isoladas, mas consideram o contexto e as interconexões que os compõem. Exemplos desses eventos incluem ciclos de vida individuais, processos organizacionais e estéticos, relações interculturais, entre outros. Em outras palavras, os estudos de caso fornecem uma visão abrangente e integrada, preservando a riqueza e complexidade das situações reais.

A pesquisa sobre a peça teatral *Manoela e o Boto* fundamenta-se em duas principais fontes de dados: o texto dramatúrgico e a filmagem do espetáculo. Essas fontes são essenciais para uma compreensão aprofundada do objeto de estudo, permitindo uma análise detalhada dos aspectos textuais, performáticos e visuais da obra.

O texto dramatúrgico de *Manoela e o Boto* serve como base teórica e literária da pesquisa. Ele proporciona uma visão clara das intenções dos autores, da estrutura narrativa e dos diálogos que compõem o enredo (Pavis, 2008). Além disso, o texto dramatúrgico permite uma análise dos temas abordados, das características dos personagens e das técnicas utilizadas na construção da peça.

A filmagem do espetáculo foi outra fonte crucial para a pesquisa, pois permitiu o acompanhamento do registro documental da encenação completa da peça, capturando as performances dos atores, a cenografia, a iluminação, a trilha sonora e outros elementos visuais e sonoros que enriquecem a narrativa. Através da análise da filmagem, foi possível compreender como os aspectos textuais são transpostos para o palco e como a interação entre os atores e o público se desenvolve (Leite, 2006).

A combinação do texto dramatúrgico e da filmagem do espetáculo permitiu uma análise integrada que considera tanto a dimensão literária quanto a performática da peça (Schechner, 2013). Essa abordagem abrangente é fundamental para captar as nuances e a complexidade da obra, proporcionando uma compreensão mais rica e detalhada do espetáculo *Manoela e o Boto*.<sup>1</sup>

A partir da análise do espetáculo, numa perspectiva de análise reconstituição, o pesquisador Patrice Pavis argumenta que

[...] a análise reconstituição se dedica sobretudo ao estudo do contexto da representação, a questão sendo pois conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos. Poderá se tratar do local e do público de uma certa noite, de suas expectativas, de sua composição sociocultural, mas também do local e das circunstâncias concretas da representação. Evidentemente, não é fácil restaurar esses contextos e os comportamentos que os engendraram. A noção de restauração do comportamento introduzida por Richard Schechner permite imaginar e restaurar os comportamentos dos atores e de todos os artistas que participam das diversas performances (Pavis, 2008, p. 7).

Em sua proposta metodológica, Pavis (2008) revela a importância de considerar os contextos de representação na análise de uma peça teatral. A análise se relaciona com o objetivo da pesquisa sobre o espetáculo *Manoela e o Boto*, que é refletir sobre como a peça e o coletivo abordam questões de identidade e alteridade no contexto da Amazônia acreana, a análise reconstituição se torna uma ferramenta essencial. Isso porque entender o contexto da representação ajuda a revelar como a peça dialoga com a identidade local e as questões de alteridade. Por exemplo, conhecer as circunstâncias concretas da representação, como a escolha do cenário e a interação com o ambiente amazônico, são fundamentais para capturar as nuances de pertencimento e alteridade exploradas na peça.

Para atingir o objetivo proposto pelo estudo, o artigo está dividido em tópicos. Primeiramente, ele oferece uma análise histórica do Grupo Experimental de Teatro Vivarte, responsável pela produção do espetáculo *Manoela e o Boto*. Essa análise examina a trajetória do grupo, as características de suas principais produções e a relevância de seu trabalho no contexto cultural amazônico.

Em seguida, o texto aborda os contextos históricos que influenciaram a criação do espetáculo, incluindo eventos políticos, sociais e econômicos que moldaram a identidade regional do Acre e da Amazônia, além do impacto do “Governo da Floresta” e da ressignificação da identidade acreana. O artigo também apresenta uma narrativa detalhada do enredo de *Manoela e o Boto*, descrevendo a jornada da personagem principal, Manoela, seus conflitos internos e externos, e a interação com o enigmático Vendedor e o mítico Boto.

Além disso, o estudo incorpora discussões teóricas sobre os conceitos de identidade e alteridade, conforme proposto por Hall (2005), explorando como esses conceitos são representados no espetáculo e sua relevância para a construção da identidade acreana. Finalmente, o artigo apresenta os resultados e conclusões do estudo, mostrando como o espetáculo *Manoela e o Boto* utiliza o espaço cênico para representar a Amazônia e abordar

a relação entre identidade e alteridade. A peça revela a luta de Manoela para equilibrar influências internas e externas, destacando a importância do autoconhecimento e da reconciliação com suas raízes culturais.

As conclusões indicam que o espetáculo se estabelece como uma reflexão profunda sobre a identidade regional, as transformações pessoais e coletivas, e os desafios inerentes ao lidar com a alteridade na Amazônia acreana. O espetáculo convida o público a um exame da complexidade das relações que unem os indivíduos, suas comunidades e o ambiente natural, oferecendo uma visão rica e multifacetada das questões de pertencimento. Por fim, o artigo espera contribuir para a valorização do teatro como uma ferramenta poderosa de expressão artística e transformação social, destacando o trabalho do Grupo Experimental de Teatro Vivarte, que, por meio de suas produções, tem demonstrado o poder da arte em promover a inclusão, problematizar a cultura local e fortalecer os laços comunitários.

## **GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO VIVARTE**

O Grupo Experimental de Teatro Vivarte atua na cidade de Rio Branco (AC) desde 1998, dedicando-se a causas que envolvem tanto o teatro quanto intervenções sociais em comunidades carentes. O grupo é composto por variados membros ao longo de sua trajetória, sendo alguns deles integrantes desde a fundação e outros agregados ao longo dos anos. Além disso, há também alguns membros que se juntaram ao grupo através de oficinas ministradas nas comunidades. O objetivo do grupo é fortalecer os laços entre os membros e criar uma unidade em suas composições.

O Vivarte utiliza um formato de grupo que desenvolveu ao longo dos anos de sua atuação no Estado, através de escolhas de repertórios feitas coletivamente pelos integrantes. Cada membro do grupo desempenha várias funções na manutenção do grupo, assumindo as responsabilidades necessárias para garantir sua estabilidade e participando

ativamente de todas as etapas do trabalho. Embora algumas funções sejam atribuídas a membros específicos, como a coordenação das produções, cada integrante é capaz de se envolver em todas as atividades do grupo.

Sobre a ideia de teatro de grupo Elderson Melo de Miranda (2019, p. 12) destaca três importantes características:

1. A integração entre os participantes por meio de uma ideologia em comum, muitas vezes integralizada pela ideia de pesquisa de linguagem;
2. A contraposição a outros formatos de agrupamento, especialmente aos de produções realizadas de forma esporádica para a simples realização de um projeto, cuja constituição já demonstraria o seu caráter de vinculação inicial longe de causas ideológicas;
3. A organização que se respalda na constituição de uma pessoa jurídica que vincule ideologicamente e institucionalmente esse coletivo, garantindo a continuidade a possibilidade de uma convergência de interesses.

Para Miranda, o teatro de grupo destaca três elementos essenciais que definem esse tipo de organização teatral. Em primeiro lugar, a integração ideológica entre os participantes, muitas vezes centrada na pesquisa de linguagem, é fundamental para a identidade do grupo e para a continuidade de seus projetos. Os membros compartilham uma visão artística e filosófica comum, que guia suas práticas teatrais.

Em segundo lugar, o teatro de grupo se opõe a formatos de agrupamento que realizam produções de forma esporádica e sem um vínculo ideológico claro. Esses formatos, geralmente, são constituídos apenas para a realização de um projeto específico, não possuindo a mesma profundidade de compromisso ideológico e artístico. O teatro de grupo, por outro lado, busca uma conexão

mais duradoura e significativa entre seus membros, além de um alinhamento com causas ideológicas.

Em terceiro lugar, a organização do teatro de grupo se apoia na criação de uma pessoa jurídica que institucionaliza e vincula ideologicamente os membros do coletivo. Isso garante a continuidade do grupo e possibilita uma convergência de interesses, facilitando a realização de projetos a longo prazo. A formalização jurídica também proporciona uma estrutura estável que permite o desenvolvimento de iniciativas culturais e artísticas de maneira sustentada.

Esses elementos demonstram que o teatro de grupo não é apenas uma forma de organização artística, mas também um movimento ideológico e institucional que busca criar um ambiente colaborativo e comprometido com a pesquisa e a expressão teatral. A integração ideológica, a oposição a formatos esporádicos e a constituição jurídica são pilares que sustentam a identidade e a missão do teatro de grupo.

Nessa perspectiva, o Grupo Vivarte, enquanto grupo de teatro, realiza um trabalho experimental e de pesquisa, alinhado aos elementos essenciais do teatro de grupo, conforme destacado por Elderson Melo de Miranda (2019). O grupo integra uma ideologia comum, frequentemente centrada na pesquisa de linguagem e na incorporação de elementos do teatro popular em seus espetáculos. Isso reflete a primeira característica do teatro de grupo: a integração ideológica entre os participantes. (Melo; Andraus, 2015).

O repertório do Grupo Vivarte é composto principalmente por intervenções urbanas e na floresta, com foco em questões locais, e experimentações nas ruas que posteriormente se transformam em espetáculos. Essa abordagem demonstra a oposição do grupo a produções esporádicas e sem vínculo ideológico claro, conforme a segunda característica mencionada por Melo (2010). O grupo busca uma conexão duradoura e significativa com as causas ideológicas que abraça.

Além disso, o Grupo Vivarte utiliza a rua como

um espaço de preparação para os atores, onde eles experimentam e buscam ferramentas para sua criação. A rua também é o objetivo final de suas experiências, consolidando o teatro de rua como o gênero escolhido para seus espetáculos. Essa prática evidencia a terceira característica do teatro de grupo, que é a constituição de uma pessoa jurídica que vincula ideologicamente e institucionalmente os membros do coletivo, garantindo a continuidade e a convergência de interesses.

Dessa forma, o Grupo Vivarte exemplifica os princípios do teatro de grupo (Miranda; Miranda, 2024a), ao mesmo tempo em que realiza um trabalho experimental e de pesquisa, explorando e valorizando a cultura popular e as questões locais por meio de suas intervenções teatrais.

Até o momento do estudo realizado, no ano de 2010, O Grupo Experimental de Teatro Vivarte havia montado dez espetáculos, incluindo intervenções cênicas em Rio Branco e no interior do Acre. As montagens são baseadas em pesquisas de temas que emergem de intervenções do grupo, pautando-se em estilos populares e na cultura local. O Vivarte segue o estilo teatral do grupo colombiano La Candelaria,<sup>2</sup> notório pela “criação coletiva” e o foco em questões sociais e folclore. O grupo desenvolve suas criações a partir de experimentações que resultam em criações coletivas, geralmente iniciadas por intervenções de rua. As primeiras intervenções surgiram de oficinas em comunidades carentes, incorporando a vivência dessas pessoas nos espetáculos.

Atualmente, um pilar fundamental para as criações do Vivarte é o “imaginário amazônico”, que consiste na relação entre a cultura popular e o resgate histórico e das culturas tradicionais da região. O grupo realiza viagens pela Amazônia para pesquisar contos e mitos de comunidades locais, como ribeirinhos, seringueiros e tribos indígenas, utilizando essas histórias como base temática. Esse trabalho possui um significativo valor social e cultural, tanto para as comunidades em que o grupo intervém quanto para o teatro de grupo no Acre. O espetáculo *Manoela e o Boto* é um

exemplo dessa trajetória, pois resgata a cultura popular e explora linguagens teatrais da região acreana, instigando reflexões profundas sobre identidade, alteridade e a interconexão entre o ser humano e a natureza.

A história de *Manoela e o Boto* é inspirada na lenda amazônica do boto, um conto tradicional que narra as transformações e aventuras deste misterioso ser aquático. Além de entreter, a peça propõe uma análise crítica sobre a influência das tradições indígenas e ribeirinhas na formação da identidade acreana. O enredo, cuidadosamente elaborado, leva o público a uma viagem pelas paisagens e imaginários do Acre, promovendo um encontro entre o passado e o presente.

O trabalho do Grupo Vivarte também se destaca pela pesquisa aprofundada em técnicas de encenação que dialogam com as particularidades culturais e ambientais da região. Utilizando cenografia, música e danças tradicionais, o espetáculo cria uma atmosfera envolvente que conecta o espectador à essência da história. Esse processo criativo é uma ponte entre o teatro e as manifestações culturais acreanas, oferecendo um espaço para a valorização e preservação do patrimônio imaterial da Amazônia.

Em suma, *Manoela e o Boto* é mais do que uma apresentação artística; é uma celebração da identidade acreana e um convite à reflexão sobre as múltiplas camadas de alteridade presentes nas narrativas regionais. O espetáculo reafirma a importância de integrar elementos culturais autênticos às produções teatrais contemporâneas, enriquecendo assim o panorama das artes cênicas no Brasil.

## **CONTEXTOS DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO TEATRAL: O MITO DA ACREANIDADE**

Durante as primeiras décadas do século XXI, período de criação e circulação do espetáculo *Manoela e o Boto* do Grupo Experimental de Teatro Vivarte, ocorreu o centenário de comemoração da integração do Acre a território nacional (Morais, 2016). Nesse período, o Governo da Frente Popular do Acre

implantou um projeto que ficou denominado de acreanidade. Entre muitas das características desse projeto, uma delas foi a ideia de criação de uma identidade regional do Acre, por meio do discurso de pertencimento à Amazônia. O Acre passou, durante esse período, a construir um projeto concreto de identidade regional, também conhecida como "Povos da Floresta". A professora e pesquisadora Maria de Jesus Morais (2016) argumenta que:

No período de 1999 a 2006, assistimos, no estado do Acre, a (re)construção de obras e monumentos com o objetivo de reafirmar uma certa identidade acreana. Neste período, foram criados sítios históricos, reconstruídos e reinaugurados espaços públicos destinados a criar e reafirmar uma certa memória coletiva, como museus, memoriais, salas-memória, logradouros - como parques, avenidas, ruas e praças - todos dotados de velhos e novos símbolos identitários do Acre, o que provocou uma grande mudança paisagística, principalmente na cidade de Rio Branco, capital do Estado (Morais, 2016, p. 17).

Morais (2016) descreve o período significativo entre 1999 e 2006 no estado do Acre, período de construção do mito da acreanidade, durante o qual ocorreu a (re)construção de obras e monumentos com o objetivo de reafirmar a identidade acreana. Nesse período, foram criados sítios históricos e reinaugurados espaços públicos, como museus, memoriais, salas de memória, parques, avenidas, ruas e praças, todos eles incorporando símbolos identitários antigos e novos do Acre. Essas intervenções resultaram em uma grande mudança na paisagem, especialmente na cidade de Rio Branco, capital do estado, promovendo a criação e reafirmação de uma memória coletiva.

O projeto de acreanidade foi constituído por meio de um planejamento político liderado pelo governo petista, que governou o Estado durante o período de 1999 a 2019. Essa tentativa de inserção de uma identidade regional no Acre se consolidou de forma plena e eficaz, introduzindo no Acre a ideia de pertencimento

a um projeto de Amazônia (Miranda, 2023).

O discurso político do governo procurou uma consonância ao redor de um ideal de integridade política e de uma retomada ao casamento entre o Governo e a realidade social e histórica dos habitantes do Acre. Para isso, o governo amparou-se em um ideal de Amazônia e floresta, garantindo a construção de um coletivo baseado na preservação ambiental, na luta pelos seringueiros e pelos índios, além do resgate e valorização do pertencimento dos habitantes do Acre, através da valorização da autoestima dos povos da floresta (Miranda; Miranda, 2024b).

No período de execução do projeto “Governo da Floresta”, foram difundidas metáforas e expressões como “povos da floresta”, “economia florestal”, “florestania”, “desenvolvimento sustentável” e “sustentabilidade ambiental”. Esses termos foram significados e/ou reappropriados com o intuito de projetar economicamente o Acre como uma região rentável. O termo “Governo da Floresta” simbolizou uma tentativa de associar os mitos fundadores aos povos da floresta, incluindo seringueiros, indígenas e ribeirinhos.

Essa mudança de cenário se deu em resposta ao fato de que, até pouco tempo antes desse projeto político e cultural, a Amazônia era vista como uma região atrasada e desprestigiada, que necessitava ser colonizada e integrada ao restante do país sob uma perspectiva de modernidade. Com a implementação do “Governo da Floresta”, a Amazônia passou a ser cada vez mais valorizada tanto política quanto economicamente. Tornou-se sinônimo de riqueza ambiental, atraindo investimentos de instituições e empresas internacionais e nacionais preocupadas com questões ecológicas.

Ao longo dos séculos, a Amazônia foi moldada por relatos de viajantes, que equilibravam visões entre a exploração das riquezas e uma perspectiva étnica do povo local. Temas como natureza exuberante, mulheres exóticas, riquezas e monstros míticos eram frequentemente descritos nos relatos sobre

a região. Essas primeiras narrativas foram fundamentais para a formação dos conceitos iniciais sobre a Amazônia, e influenciaram as representações posteriores. Ao longo do tempo, a linguagem criou discursos, narrativas e identidades que julgavam o lugar e seu povo, construindo uma imagem paradisíaca ou diabólica da região (Sant'ana Júnior, 2023, p. 541).

Ocorreu, portanto, uma lógica de modernizar o Acre, na perspectiva de modernidade definida pelos professores e pesquisadores Albuquerque e Goettert (2016):

[...] consideramos a modernidade como uma invenção do ocidente para fazer com que os Outros aceitem e/ou se enquadrem na lógica de sua dominação e coisas de seu mercado, adotando essa percepção crítica para produzir leituras de contextos socioculturais amazônicos nos quais as injunções do ideal “moderno” também foram reproduzidas e normalizadas historicamente por um modo de vida “occidentalizado”, permeando representações de mundo e alterações no espaço público, especialmente, a partir de projetos de intervenção estatal (Albuquerque; Goettert, 2016, p. 197).

A interpretação do trecho de Albuquerque e Goettert (2016) revela uma visão crítica sobre a modernidade como um constructo do ocidente, criado para que os Outros (culturas não ocidentais) aceitem e se adaptem à lógica de dominação e mercado ocidentais. Essa perspectiva crítica é adotada para analisar contextos socioculturais amazônicos, onde o ideal “moderno” foi reproduzido e normalizado historicamente por meio de um modo de vida occidentalizado.

Relacionando isso com o texto anterior, que discutiu a difusão de metáforas e expressões como “povos da floresta”, “Governo da Floresta” e “economia florestal” para projetar economicamente o Acre, podemos perceber que essa estratégia é um exemplo de como os projetos de intervenção estatal contribuem para a normalização do ideal moderno. Esses projetos buscam transformar a Amazônia em

uma região economicamente rentável, muitas vezes se alinhando a um modo de vida e desenvolvimento ocidentalizado.

A mudança de percepção da Amazônia, de uma região vista como atrasada para uma área cobiçada por suas riquezas ambientais, reflete as injunções do ideal moderno. A adaptação e reapropriação desses termos e conceitos ocidentais, como “desenvolvimento sustentável” e “sustentabilidade ambiental”, ilustram como as representações de mundo e as alterações no espaço público foram influenciadas pelo pensamento ocidental, especialmente através de iniciativas governamentais e investimentos de instituições preocupadas com questões ecológicas.

Nesse contexto, o governo da “florestania” construiu uma identidade acreana baseada na preservação ambiental e no respeito às comunidades tradicionais da floresta, mas numa perspectiva de modernizar o Estado e o aparelho estatal. Há uma importância da narrativa da nação, da invenção de tradições, da ênfase nas origens e do mito fundacional na construção da identidade acreana. Esses elementos são utilizados para legitimar a existência da identidade acreana e criar uma separação entre os “de fora” e os que pertencem à comunidade local.

Além disso, o governo do Acre investiu em projetos culturais e na revitalização de espaços históricos com o objetivo de valorizar a cultura local e reforçar a identidade acreana. Esses projetos foram divulgados pela imprensa e por meio de produtos artísticos, contribuindo para a difusão do discurso identitário no Estado.

O governador Jorge Viana, na interpretação do seu historiador, foi muito inteligente por ter investido no fortalecimento dessa história acreana, contribuindo, portanto, para fortalecer esse “sentimento de pertencimento do acreano”. E nesse sentido, tanto a Revolução Acreana com seus heróis personificados quanto à questão da insatisfação dos “acreanos históricos” com a situação de Território Federal alimentam a ressignificação da identidade acreana protagonizada por esse governo (Morais, 2016, p. 97).

O trecho de Morais (2016) destaca a estratégia inteligente do governador Jorge Viana ao investir no fortalecimento da história acreana. De acordo com o historiador, essa ação contribuiu significativamente para o fortalecimento do “sentimento de pertencimento” dos habitantes do Acre. Em outras palavras, ao promover a valorização da história e da identidade locais, o governador ajudou a resgatar e reafirmar a identidade acreana.

Esse fortalecimento da identidade foi alcançado, em parte, pela celebração da Revolução Acreana e dos seus heróis personificados. Além disso, o governo abordou a insatisfação dos “acreanos históricos” com a situação do Acre enquanto Território Federal, utilizando essa insatisfação para fomentar uma ressignificação da identidade regional. Através dessas ações, o governo de Jorge Viana buscou construir uma identidade acreana mais forte e coesa, enraizada tanto nos eventos históricos quanto nas aspirações contemporâneas dos seus habitantes.

Nesse sentido, a identidade acreana passou a ser construída através do discurso de pertencimento à Amazônia, utilizando elementos como a preservação ambiental, as tradições locais e a valorização da cultura.

A criação e circulação do espetáculo *Manoela* e o *Boto* ocorrem no contexto de (re)construção da identidade acreana promovida pelo Governo da Frente Popular. Esse espetáculo, ao mesmo tempo que afirma a relação estabelecida pelo governo, também a questiona de forma crítica. Utilizando uma variedade de recursos teatrais, a peça representa a Amazônia de maneira a criar um ambiente dramático e imersivo que envolve a floresta e seus elementos, questionando a ideia de pertencimento ou não ao acreano.

Desde o início do espetáculo, palavras como “boto”, “rio”, “cobra grande”, “seringal” e “Amazônia” são repetidas, contribuindo para a construção das primeiras impressões sobre a narrativa que a fábula abordará. Essas expressões evocam símbolos e elementos culturais profundamente enraizados na memória coletiva acreana e amazônica,

reforçando o sentimento de pertencimento e identidade regional.

Ao inserir esses elementos no espetáculo, *Manoela e o Boto* dialoga com a transformação paisagística e simbólica do Acre durante o período de 1999 a 2006, conforme discutido nos textos anteriores. A peça não só celebra a riqueza cultural e histórica da região, mas também incita reflexões sobre as intervenções políticas e econômicas realizadas, como a promoção da “florestania” e o “Governo da Floresta”. Assim, o espetáculo torna-se um espaço de ressignificação da identidade acreana e de questionamento das relações de poder e dominação presentes na história local.

### O ENREDO DE MANOELA E O BOTO

O espetáculo *Manoela e o Boto* é uma adaptação de um texto literário da poetisa acreana Francis Mary, conhecida como Bruxinha. O texto original, intitulado *História de Boto*, foi transformado em uma peça teatral pelo Grupo Vivarte, que utiliza essa nova versão como base para a criação do espetáculo. O espetáculo estreou oficialmente em 2004, no Festival de Teatro do Estado do Acre, e foi apresentado até o ano de 2009 em diversos espaços da cidade de Rio Branco, além de outras cidades do Acre e do restante do país.

A adaptação do poema para texto dramático foi realizada pelos próprios integrantes do Grupo Vivarte durante os ensaios no Teatro Barracão. A montagem ocorreu de forma coletiva, sem um diretor no processo inicial, embora tenham sido convidados diretores locais em momentos específicos para exercer uma direção geral da encenação.

A fábula reconta a lenda do boto, apresentando sua conexão com a personagem Manoela.

De acordo com a lenda, o boto é um ser encantado que se transforma em humano nas primeiras horas da noite. Ele aparece nas festas vestindo roupas brancas e sempre usando um chapéu para esconder o orifício que possui na cabeça. Durante essas festas, o boto procura dançar com as mulheres mais jovens e bonitas, levando-as para passear. Porém, essas mulheres acabam engravidando e muitas vezes não conhecem a paternidade dos seus filhos.

No que diz respeito ao mito, Guedes (2004) traz reflexões sobre um possível lugar do mito do Boto na cultura, a partir de uma relação extraconjugal: um filho nascido diferente dos outros, um abuso sexual, uma gravidez misteriosa e, até mesmo, insatisfação sexual no casamento. Nesse sentido, a responsabilidade pelos acontecimentos é atribuída ao Boto, uma figura da fauna local (Borges Júnior et al., 2021, p. 81).

Essa lenda do boto, presente na cultura popular, traz consigo elementos que refletem questões sociais profundas. A figura do boto, ao se transformar em humano e seduzir as mulheres durante as festas, revela a existência de relacionamentos extraconjogais e a falta de controle e conhecimento sobre a paternidade. Além disso, o mito também sugere a presença de abuso sexual e insatisfação sexual no casamento. Dessa forma, o boto se torna uma figura que simboliza não apenas a natureza encantada e misteriosa, mas também aspectos complexos da sociedade, como a sexualidade e a responsabilidade pelos próprios atos.

A figura a seguir apresenta imagens de um dos ensaios do espetáculo *Manoela e o Boto*:



Figura 1 - Ensaio do espetáculo *Manoela e o Boto* no Teatro Barracão. À esquerda, Ivan de Castela e Daniele Ferreira. À direita, Daniela/Ivan/Sol (que interpretam os personagens Manoela, Vendedor e Sebastião, pai de Manoela).

Fonte: Acervo do Grupo Vivarte.

Durante o processo de constituição e temporadas do espetáculo, houve mudanças no elenco de atores e na dramaturgia. Algumas alterações no texto e em personagens foram feitas nas primeiras apresentações, como a saída de uma atriz, o que gerou a mudança no

enredo com a entrada de um novo personagem, Sebastião, o pai de Manoela.

A figura a seguir apresenta um momento do espetáculo *Manoela e o Boto* realizado em praça pública na cidade de Rio Branco (AC) no ano de 2005:



Figura 2 - Apresentação do espetáculo *Manoela e o Boto* em praça pública na cidade de Rio Branco (AC), fevereiro de 2005.

Fonte: Acervo do Grupo Vivarte.

Como podemos observar na imagem, o espetáculo *Manoela e o Boto* adota a linguagem do teatro de rua, caracterizado por um estilo realista de representação. O gênero teatral é a comédia com elementos populares, similar à farsa, proporcionando uma conexão direta e acessível com o público.

A história é narrada de forma linear e contínua, apresentando um início, um conflito e um desfecho, todos vinculados à jornada de Manoela sobre o seu pertencimento ou não à comunidade da qual faz parte. Esse formato facilita a compreensão e mantém o interesse dos espectadores ao longo da performance.

A história do espetáculo *Manoela e o Boto* gira em torno da personagem Manoela, uma jovem curiosa e destemida que busca se aventurar em lugares distantes de seu mundo comum. Movida pelo desejo de encontrar alguém por quem se apaixonar e, ao mesmo tempo, conhecer novas paisagens e culturas, Manoela embarca em uma jornada transformadora.

A intriga da história passa pela relação entre um pai superprotetor e sua filha do interior, sedenta por novidades e por um namorado. Esse enredo é comum em espetáculos de cunho popular e apresenta características farsescas. Ele lida com pequenas situações do dia a dia da relação entre pai e filho, e com brincadeiras de poder entre os dois.

No início do espetáculo *Manoela e o Boto*, Manoela é apresentada em seu cotidiano comum, onde se sente aflita e angustiada pelo desejo de aventurar-se em lugares distantes de seu universo familiar, buscando novas experiências e um amor verdadeiro. Sua rotina é abruptamente interrompida pela chegada do enigmático Vendedor, que lhe oferece quinquilharias e tenta seduzi-la com seu charme. Com sua chegada, Manoela é chamada para a aventura, pois seu mundo comum é desafiado e seus maiores desejos são colocados à prova. O Vendedor, como mensageiro do conflito, insere a sedução como elemento-chave na história. Ele é o narrador e motor da trama, trazendo novidades e desencadeando conflitos ao chegar ao barco onde Manoela está.

O conflito do enredo é introduzido pelo enigmático personagem Vendedor, que se apresenta como um intermediário de desejos e promessas. Ele oferece a Manoela a oportunidade de realizar seus mais profundos anseios, prometendo-lhe aventuras e encontros apaixonantes. No entanto, o Vendedor também tenta seduzi-la, criando uma atmosfera de ambiguidade e tensão.

O vendedor não apenas incita os desejos de Manoela, mas também coloca à prova sua determinação e coragem. A presença do Vendedor movimenta a trama, introduzindo dilemas morais e emocionais que desafiam Manoela a questionar suas próprias motivações e escolhas.

Na relação com o Vendedor, Manoela entrega-se plenamente aos seus desejos, deixando que sua vontade sobressaia. Ela torna-se totalmente envolvida com os objetos materiais e sente uma incapacidade de se limitar a um ambiente tão evidente como a Amazônia, recusando-se a fixar-se em uma única identidade. Sua saga é marcada pela luta contra a impossibilidade de se aventurar no novo e pela sua *hybris*, que a impede de aceitar essa limitação.

A história passa a girar em torno da transformação de Manoela, que busca mudanças geográficas, psicológicas, sociais e culturais. Essas mudanças são anunciadas em diálogos com o Vendedor e em conflitos com seu pai, representando a transição de menina para mulher. Manoela busca libertar-se da proteção paterna e tentar tornar-se tudo o que deseja, enquanto enfrenta o medo desse processo.

A relação entre identidade e alteridade é explorada ao longo da trama, refletindo questões de pertencimento à Amazônia acreana e os desafios de lidar com influências externas. Manoela e os demais personagens são um microcosmo das tensões culturais e sociais que permeiam a região. A peça questiona como os indivíduos negociam suas identidades em meio a essas forças contraditórias, revelando as complexidades das transformações pessoais e coletivas.

Em meio à sua confusão, Manoela encontra o

Boto, uma figura mítica da Amazônia, por quem se apaixona perdidamente. Eles vivem algumas noites juntos, e através dessa relação, Manoela experimenta um profundo conflito interno entre seus desejos e as expectativas de sua vida cotidiana. No desfecho, Manoela própria se transforma em um boto, simbolizando uma completa metamorfose que reflete no reconhecimento de sua identidade em relação a experiência de alteridade.

Essa transformação final de Manoela ilustra a profunda conexão entre o indivíduo e a cultura regional, explorando a ideia de pertencimento e a tensão entre as raízes culturais e as influências externas. Na sua jornada como heroína e em seu encontro com o outro, Manoela luta para se superar, para abandonar seu eu anterior, mas acaba se entregando, no final, às limitações de sua condição. Ela se torna a própria natureza que acredita ser sua, transformando-se em um boto e entregando-se à sua identidade regional.

Após o conflito inicial, Manoela se desencanta com a possibilidade de satisfazer seu desejo e percebe que a única alternativa para lidar com a impossibilidade é se segurar em sua própria identidade. Ela acredita que, ao se manter em suas raízes, pode escapar do olhar do outro. Portanto, ela recorre continuamente à sua condição de amazônica como uma forma de se proteger.

Manoela acredita que, ao resguardar-se em sua própria identidade amazônica, poderá escapar do olhar do outro. Continuamente, ela recorre ao que acredita ser sua salvaguarda: a sua condição de ser amazônica. Essa narrativa reflete a complexa relação entre identidade e alteridade (Hall, 2005), explorando as tensões culturais e emocionais que moldam a experiência de Manoela e, por extensão, dos povos amazônicos.

Em suma, *Manoela e o Boto* retrata a jornada de uma personagem em busca de sua transformação, enfrentando conflitos entre sua identidade e a tentação de se aventurar no desconhecido. Essa luta interna e externa de Manoela reflete a luta da identidade acreana em meio ao confronto com influências externas.

## IDENTIDADE E ALTERIDADE ACREANAS

Segundo Silva (2000), nossas ações são moldadas pelas relações com os outros, e nossa identidade é fortemente influenciada pelo que acreditamos que os outros pensam sobre nós. No enredo do espetáculo *Manoela e o Boto*, a construção da identidade da personagem principal gera um conflito entre identidade e alteridade. Manoela busca construir sua identidade a partir do que ela acredita que os outros esperam dela e do que ela deseja dos outros.

Manoela vive no Acre, em uma comunidade local (Melo, 2016), e sua identidade é construída em contraponto ao “outro”, aquele que vem de fora. Ela procura afirmar sua identidade com base no que imagina que o outro deseja dela e no que ela deseja do outro, como amor, trocas, objetos materiais e conhecimento. Esse jogo de afirmação e negação ajuda Manoela a estabelecer sua identidade e suas escolhas com base nas características com as quais ela se identifica.

Ao projetar para fora de si tudo aquilo que almeja e acredita estar fora de seu pertencimento, Manoela enfrenta o conflito relacionado à troca entre o acreano e o de fora, entre identidade e alteridade. Esse conflito molda não apenas a personagem, mas também expõe o público à luta pelo pertencimento e reconhecimento.

O espetáculo *Manoela e o Boto* utiliza essa dinâmica para explorar temas profundos de identidade regional e cultural. Manoela representa a busca por autoafirmação em um contexto onde influências externas desafiam e transformam as tradições locais. A peça destaca como os indivíduos negociam suas identidades em meio a forças contraditórias, refletindo as complexidades das transformações pessoais e coletivas na Amazônia acreana.

Ao longo de sua trajetória como heroína, Manoela deseja se aventurar em novos espaços e se envolver em novas relações. Seu maior pecado e virtude é o desejo de sair de onde está, pois é esse desejo que a impulsiona em direção ao seu destino. No entanto, ela se mostra excessivamente apegada a seu lugar

e à sua identidade, incapaz de se livrar de si mesma e de abandonar suas raízes. Ela sente a necessidade de conhecer coisas que lhe são proibidas devido à sua condição e, para isso, precisa travar uma batalha contra sua própria identidade, pessoal e regional.

Ao territorializar, estes processos promovem o desenvolvimento desigual e contraditório dos lugares, o que nos permite identificar espaços privilegiados de concatenação de forças na firmação de identidades regionais. Por isto, o que define a região não é a homogeneidade, mas as correlações de forças que se combinam e conduzem a identidade regional no contato e confronto aos processos globais. Aí identificamos dimensões em que sobressai reações, dando-nos a clareza do domínio político que “manifestado” materializam arranjos territoriais que se combinam - isto é, a região (Silva, 2019, p. 2).

A interpretação do trecho de Silva (2019) revela a complexidade e a natureza dinâmica dos processos de territorialização que influenciam o desenvolvimento das regiões. Esses processos não promovem um desenvolvimento uniforme, mas sim desigual e contraditório, o que possibilita identificar espaços privilegiados onde diferentes forças se conjugam para firmar identidades regionais.

Segundo Silva, a definição de uma região não reside em sua homogeneidade, mas nas correlações de forças que se combinam e moldam a identidade regional, especialmente no contexto de contato e confronto com processos globais. Essa interação cria dimensões onde reações locais se destacam, proporcionando uma clareza sobre o domínio político que, quando manifestado, resulta em arranjos territoriais específicos, ou seja, a própria região.

Em outras palavras, a identidade de uma região é formada pela complexa interação de forças locais e globais, que não se configuram de maneira uniforme, mas sim através de processos contraditórios e desiguais. Essas interações, por sua vez, refletem as reações locais às influências externas, materializando-se em arranjos territoriais que definem a

identidade regional (Chauí, 2004).

Assim, podemos entender a luta de Manoela em sair de onde está e se aventurar em novos espaços como uma busca pelo rompimento de suas amarras territoriais e identitárias. Ela deseja conhecer e experimentar o que lhe é proibido, travando uma batalha contra sua própria identidade pessoal e regional. Nesse sentido, seu desejo de sair de seu lugar é ao mesmo tempo seu pecado e sua virtude, impulsionando-a em direção ao seu destino, mas mostrando também sua dificuldade em se desapegar de si mesma e de suas raízes. A região, por sua vez, não é definida pela homogeneidade, mas sim pelas correlações de forças que se combinam e conduzem a identidade regional. É nesse contexto de contato e confronto com os processos globais que Manoela se encontra, buscando se libertar das amarras territoriais e construir o que ela acredita ser sua própria identidade.

Nesta abordagem, fica evidente que Manoela se orienta principalmente pela ideia de um “eu” definido e reforçado pela sua pertença a uma comunidade local específica. No entanto, este “eu” só se manifesta em contraste com o outro, o que ela imagina que o outro espera dela e o que ela mesma espera dele, como amor, troca, objetos materiais e conhecimento. A identidade de Manoela é construída através de interações simbólicas com os outros, que representam seus desejos e tudo o que ela almeja, mas não possui, projetando assim para fora de si aquilo que acredita não fazer parte do seu pertencimento.

[...] sem que haja um engajamento em se admitir um valor intrínseco à natureza, à sua complexidade e aos processos que nela ocorrem, cuja história e irreversibilidade precisam ser considerados - e sem admitir a relação entre território, identidade e pertença, suportes e resultados da memória dos povos que entabulam esse diálogo, não alcançaremos a serenidade para compreender essa conexão, diversa de nosso modelo de racionalidade (Silva et al., 2021, p. 52).

Para entender essa passagem, é importante considerar a discussão sobre identidade, alteridade e pertencimento abordada anteriormente no contexto do espetáculo *Manoela e o Boto*. A passagem sugere que, para alcançarmos uma compreensão plena da conexão entre os povos e a natureza, é fundamental admitir o valor intrínseco da natureza, reconhecendo sua complexidade, os processos históricos que nela ocorrem e sua irreversibilidade. Isso significa valorizar a natureza não apenas por seus recursos econômicos, mas também por sua importância intrínseca e seu papel na formação da identidade e memória dos povos.

Além disso, é necessário reconhecer a profunda relação entre território, identidade e pertencimento. Esses elementos são os pilares da memória coletiva dos povos que habitam e interagem com esses territórios. No contexto amazônico, por exemplo, essa conexão é vital para compreender as identidades culturais e os processos de alteridade que ocorrem na região (Carneiro, 2008).

Se não houver esse engajamento em valorizar a natureza e reconhecer a relação entre território, identidade e pertencimento (Viana, 2006), permaneceremos presos a um modelo de racionalidade ocidental que não captura a verdadeira essência dessa conexão. Este modelo ocidental tende a fragmentar e simplificar, enquanto a realidade é muito mais complexa e interconectada.

Relatando isso com o espetáculo *Manoela e o Boto*, percebemos que a peça trabalha esses conceitos ao explorar a identidade de Manoela em contraponto ao “outro” e à natureza que a cerca (Miranda; Miranda, 2024b). A busca de Manoela por autoafirmação e pertencimento reflete a luta maior dos povos amazônicos para manter suas identidades em um mundo que muitas vezes tenta subsumir essas complexidades em um modelo de desenvolvimento externo e simplificado.

Portanto, a passagem enfatiza a necessidade de uma abordagem integrada para compreender as relações entre os povos e a natureza, valorizando as memórias e identidades locais e afastando-se de um modelo de racionalidade

ocidental que tende a simplificar e dominar.

No espetáculo *Manoela e o Boto*, por meio deste jogo entre o “meu” e o “não-meu”, Manoela estabelece o que acredita ser sua própria identidade, fazendo escolhas baseadas naquilo com que se identifica. Portanto, o conflito de Manoela está relacionado à troca entre sua identidade como membro da comunidade local e a alteridade representada pelo “outro”. Essa luta reflete a dinâmica que todos nós vivemos ao moldar nossas próprias identidades em relação ao mundo externo (Bauman, 2005).

No espetáculo *Manoela e o Boto*, o conflito da protagonista transcende o nível pessoal, simbolizando a complexa troca entre o povo acreano e as influências externas. O palco se torna um espaço onde a identidade e a alteridade são apresentadas para destacar as tensões culturais e sociais inerentes à região amazônica. Manoela busca continuamente afirmar sua identidade, guiada tanto pelas expectativas que imagina que os outros têm dela quanto pelos seus próprios desejos em relação a esse “outro”. Sua transformação ao longo da narrativa ilustra a complexa relação entre identidade e alteridade, evidenciando a luta contínua para equilibrar as influências externas e internas. Em última análise, o espetáculo utiliza essa poderosa jornada para explorar profundamente a identidade regional e cultural, destacando a riqueza e as complexidades das transformações pessoais e coletivas na Amazônia acreana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo *Manoela e o Boto* é uma obra teatral rica em simbolismo e complexidade que utiliza a linguagem do teatro de rua para explorar profundamente a identidade, a alteridade e o pertencimento no contexto da Amazônia acreana. A peça retrata a jornada da protagonista Manoela, uma jovem que busca se aventurar para além de seu mundo comum, enfrentando conflitos internos e externos que refletem as tensões culturais e sociais da região. Sua narrativa, envolvente e repleta de simbolismos, utiliza elementos do folclore amazônico e do teatro popular para criar um

ambiente dramático que transporta o público para o coração da floresta.

A obra destaca como a identidade de Manoela é moldada tanto pelas expectativas dos outros quanto por seus próprios desejos, enfatizando a importância do autoconhecimento e da reconciliação com suas raízes culturais. A transformação da personagem ao longo da narrativa simboliza a luta contínua entre influências internas e externas, ilustrando a dinâmica complexa entre identidade e alteridade. Nesse sentido, o espetáculo funciona como um microcosmo das questões mais amplas enfrentadas pelos povos da Amazônia acreana, que buscam afirmar suas identidades em meio a forças globais e locais, e aborda a ressignificação da identidade acreana promovida pelo "Governo da Floresta".

A peça *Manoela e o Boto* se consolida como um manifesto cultural e um potente instrumento de conscientização, indo além da simples narração de uma história. Ao provocar uma leitura crítica das dinâmicas de poder e pertencimento na Amazônia acreana, a obra convoca o público a um engajamento ativo, exigindo uma reavaliação da complexa teia de relações que une os indivíduos, suas comunidades e a natureza indomável, e promovendo, assim, a valorização de uma identidade regional multifacetada.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Gerson; GOETTERT, Jones Dari. Um mercado, uma cidade: memórias arquitetônicas, narrativas etnográficas e linguagens dos becos. In: ALBUQUERQUE, G. (org.). **Das Margens**. Rio Branco: Nepan Editora, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BORGES JUNIOR, Dorivaldo Pantoja; GONCALVES, Ricardo César e CECCARELLI, Paulo Roberto. Sexualidade e mitologia na encantaria amazônica da lenda do Boto: um ensaio psicanalítico. **Estud. psicanal.**,

Belo Horizonte, n.55, p. 79-90, 2021. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372021000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372021000100008&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 12 jan. 2025.

CARNEIRO, Eduardo de Araújo. **O Discurso Fundador do Acre**: heroísmo e patriotismo no último Oeste. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Acre, Rio Branco, 2008. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B7JFZNJF-PwOZWFMzWNmNGEtYWFkNiO0YzQxLWE2MDYtMjI3OTdhMGMzZmVm/view?resourcekey=0-oiHyj-HxM8TaTB-IC-K\\_7Q](https://drive.google.com/file/d/0B7JFZNJF-PwOZWFMzWNmNGEtYWFkNiO0YzQxLWE2MDYtMjI3OTdhMGMzZmVm/view?resourcekey=0-oiHyj-HxM8TaTB-IC-K_7Q). Acesso em: 29 out. 2025.

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

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2005.

LEITE, Janaina Fontes. **A arte de escrever para o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

MELO, Elderson Melo de. **Teatro de Grupo**: trajetória e prática do Teatro Acreano (1970-2010). Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

MELO, Elderson Melo de. **Teatro de grupo no Estado do Acre**: trajetória, prática e a inserção do estilo regional (1970-2010). Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/782867>>. Acesso em: 18 out. 2025.

MELO, Elderson Melo de; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. **Conceição/Conception**, Campinas, v.4, n.1, p. 94-109, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647678>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

MIRANDA, Elderson Melo de. A invenção discursiva da Amazônia a partir das cartas de viajantes europeus. **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, Boa Vista, v.14, n.41, p. 325-338, 2023. Disponível em: <<https://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/1338>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

MIRANDA, Elderson Melo de. Manifesto pela pedagogia do cômico. In: TELLES, N. (org.). **Estudos de Comicidade e Circo**. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

MIRANDA, Elderson Melo de; MIRANDA, Helder Carlos de. Dilemas da mediação do teatro em comunidade: a experiência da oficina Ateliê da Comédia. **Revista da FUNDARTE**, [s.l.], v.60, n.60, p. 1-22, 2024a. Disponível em: <<https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1392>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

MIRANDA, Elderson Melo de; MIRANDA, Helder Carlos de. Identidades regionais e acreanidade na prática teatral de grupos acreanos (1999-2010). **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, Boa Vista, v.7, n.50, p. 330-350, 2024b. Disponível em: <<https://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/3428>>. Acesso em: 24 fev. 2025.

MORAIS, Maria de Jesus. **“Acreanidade”:** invenção e reinvenção da identidade acreana. Rio Branco: Edufac, 2016.

PAVIS, Patrice. **A análise do espetáculo**. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANT'ANA JÚNIOR, Tigernaque Pergentino de. Guerreiros de selva: o processo de construção da identidade. **Boletim de Conjuntura (BOCA)**, Boa Vista, v.15, n.43, 2023. Disponível em: <<https://revista.ioles.com.br/boca/index.php/revista/article/view/1761>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. London: Routledge, 2013.  
SILVA, Maria Angelita da; FERREIRA, Jarliane da Silva; MORI, Nerli Nonato Ribeiro. Identidade

e pertencimento: quando a natureza, sujeito de direito, promove o direito dos sujeitos. **Revista Videre**, [s.l.], v.13, n.27, p. 26-56, 2021. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/videre/article/view/12944>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

SILVA, Silvio Simione da. Das “microrregiões geográficas” às “regionais de desenvolvimentos”: regionalizações das terras acreanas e as possibilidades de novos rearranjos no princípio do século XXI. **Uaquiri**, [s.l.], v.1, p. 43-69, 2019. Disponível em: <<https://www2.fct.unesp.br/grupos/nera/publicacoes/SilvioProd3.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2025.

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

VIANA, Jorge. O Governo da Florestania: o jeito acreano de viver e cuidar da floresta. **Revista Princípios**, Rio Branco, n.83, 2006. Disponível em: <<https://grabois.org.br/2006/02/01/o-governo-da-florestania/>>. Acesso em: 25 fev. 2025.

YIN, Robert Kuo-zuir. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre o vídeo e o texto da montagem *Manoela e o Boto*, ver Melo, 2010.

<sup>2</sup> Fundado em Bogotá, no ano de 1966, o Teatro La Candelaria se consolidou como um dos grupos teatrais mais emblemáticos da Colômbia. Reconhecido por sua ousadia estética e dedicação à investigação cênica, o coletivo – liderado por Santiago García – foi responsável por renovar o panorama do teatro colombiano, aproximando-o das camadas populares. Sua marca registrada é o método de “criação coletiva”, por meio do qual desenvolvem espetáculos que mergulham em questões sociais e políticas, sempre dialogando com elementos do folclore e da trajetória histórica do país.

## **SOBRE OS AUTORES**

*Elderson Melo de Miranda* é professor adjunto da Universidade Federal do Acre (UFAC), atuando em Teatro e nos PPGs de Letras e Artes Cênicas. Pós-doutor em Performances Culturais, doutor em Educação (USP) e mestre em Artes (UNICAMP). Graduado em História, Teatro e Pedagogia. Tem experiência no ensino básico e superior, e como editor de material didático e de pesquisa sobre arte-educação e cultura afroameríndia. E-mail: elderson.miranda@ufac.br

*Helder Carlos de Miranda* é professor adjunto de Teatro e do PPGAC da UFAC, arte-terapeuta, ator e editor de material didático. Doutor em Performances Culturais (UFG), mestre em Artes (UNESP) e graduado em Teatro e Pedagogia. Atuou no ensino público do Paraná, na cultura e saúde de São José dos Pinhais, e como psicopedagogo em CRAS de Curitiba (PR). Integra a Companhia do Intérprete e realiza formação docente e assessoria. E-mail: heldermiranda@ufac.br

Recebido em: 20/2/2025

Aceito em: 30/10/2025