

# MEDIAÇÃO CULTURAL E TEATRO: HISTÓRIA, EXPERIÊNCIAS E PROPOSTAS PARA UM SISTEMA INTEGRADO DE PERFORMAÇÃO DE ARTISTAS E ESPECTADORES

Leonel Martins Carneiro<sup>1</sup>

**Resumo:** o presente artigo tem como objetivo propor uma abordagem teórico-prática da mediação de espetáculos teatrais a partir da análise histórica e conceitual da mediação cultural. Após um estudo das atividades de mediação cultural realizadas em diversos contextos, utilizou-se a metodologia da pesquisa-ação para a realização de conjunto de experimentos os quais denominamos Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores, junto ao Grupo de Teatro da UFAC. O presente texto concentra-se nas atividades com foco no espectador, desenvolvidas entre os anos de 2018 e 2019, demonstrando as potencialidades e os desafios no uso do Sistema para a fomentar o acesso da população rio-branquense ao teatro.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas, Arte-Educação, Espectador, Mediação, Público.

## Cultural mediation and theater: history, experiences and proposals for an integrated system of artists' and spectators' performance

**Abstract:** this article aims to propose a theoretical-practical approach to the mediation of theatrical performances, based on the historical and conceptual analysis of cultural mediation. After a study on cultural mediation activities carried out in different contexts, the action-research methodology was used to develop a set of experiments, with the UFAC Theater Group, which we call the integrated system of artists' and spectators' performance. This text focuses on the activities centred on the spectator' experience, between the years of 2018 and 2019, demonstrating the potential and challenges in using the System to foster the access of the Rio Branco's population to the theater.

**Keywords:** Amazon, Performing Arts, Art-Education, Mediation, Audience.

A experiência do teatro é certamente influenciada pelo contexto cultural em que ocorre, incluindo-se nisso os aspectos sociais e físicos do ambiente, como demonstrou o filósofo John Dewey (2010). Levando em conta essas variáveis, temos investigado a experiência do teatro em seus polos de produção e recepção, dando ênfase neste artigo aos processos que promovem a religação entre esses polos, aqui compreendidos a partir do campo da mediação cultural.

Dando continuidade à nossa pesquisa já desenvolvida em cidades como São Paulo, Porto Alegre, Paris, Bruxelas, Lausanne, entre outras, nos

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Acre ([leonel.carneiro@ufac.br](mailto:leonel.carneiro@ufac.br))

debruçamos, neste momento, sobre a experiência do teatro e as possibilidades de mediação cultural na capital do Acre, Rio Branco<sup>2</sup>. Partindo de um projeto de extensão denominado Grupo de Teatro da Ufac, pensado como lugar privilegiado para se experimentar estratégias de mediação cultural, proponho a discussão das especificidades, necessidades e possibilidades de ações, propondo um Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores (SIPAE), como meio de promover a religação entre arte e vida, entre a experiência cotidiana e a experiência estética.

Antes de abordar a proposta do SIPAE, proponho um breve sobrevoo sobre o amplo campo da mediação cultural, buscando compreender a sua formação, como as primeiras ações se iniciam no Acre e como a proposta que desenvolvemos dialoga com esse campo.

## ORIGENS DA MEDIAÇÃO CULTURAL

Há algum tempo, pesquisadores vêm se dedicando à reflexão sobre a necessidade de mediação entre as obras de arte e os espectadores com vistas, especialmente à democratização do acesso à Cultura. Muito desse movimento é atribuído ao impulso dado, no Pós-Guerra, por iniciativas humanistas como a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) que, em seu artigo 27, estabelece que “Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam”<sup>3</sup>. Outro momento, considerado um marco desse processo foi a fundação na França, em 1959, pelo governo de Charles de Gaulle, do Ministério da Cultura<sup>4</sup>, cujo primeiro Ministro foi André Malraux. Anos depois, em 1981, a gestão de Jack Lang (durante o governo de François Mitterrand) é reconhecida por uma abertura a produção da cultura pop<sup>5</sup> e por uma busca de ampliação de acesso à cultura na França.

Ainda no contexto francês, surge o termo Mediação Cultural e a figura do *animateur* (animador na tradução literal, mas mediador no sentido em português). É esta figura quem conduz debates ao fim do espetáculo, por exemplo. O *animateur*, na França, tem uma atuação múltipla e ampla. A partir

---

<sup>2</sup> Pesquisa realizada no contexto do doutoramento “A Experiência do Espectador Contemporâneo: memória, invenção e narrativa” e disponível no livro de mesmo nome (CARNEIRO, 2019).

<sup>3</sup> Disponível no site das Nações Unidas: <https://brasil.un.org/pt-br/resources/publications>

<sup>4</sup> “Ministère d'État chargé des Affaires culturelles” (Ministério do Estado responsável pelos Assuntos Culturais).

<sup>5</sup> Nesse caso entende-se a cultura pop sendo muito próxima a cultura de massa, como conceituado por Teixeira Coelho (1981, p.21). Ela, portanto, passa a incluir produtos da indústria cultural.

da década de 1960, a mediação se consolida enquanto campo profissional. Atualmente o estado francês oferta as seguintes certificações (BP JEPS): *Loisir tous publics* (Recreação); *Animation Culturelle* (Mediador Cultural); *Animation Social* (Mediação Social); *Education à l'environnement* (Educador Ambiental)<sup>6</sup>.

A ideia de Mediação Cultural se espalha rapidamente por grande parte da Europa e mesmo para além dela. Na Bélgica, por exemplo, com base no artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) há uma distribuição de “ingressos sociais” de praticamente todos os espetáculos apresentados no país. Dessa maneira, as pessoas cadastradas têm acesso a uma quantidade mensal de bilhetes gratuitos, ou a preços simbólicos, para eventos culturais.

Na Suíça, há uma rede de teatros públicos com equipes de mediação trabalhando permanentemente no desenvolvimento de estratégias para aproximar o público das obras, com grande foco no público escolar. No Teatro Vidy (instalado em um edifício construído para a Exposição Nacional de 1964), em Lausanne (Suíça), por exemplo, há um foco na criação de estratégias de mediação entre os cidadãos e espetáculos de teatro contemporâneo. Há também criações exclusivas para serem apresentadas nas escolas e eventos para acolher os professores e disponibilização de encontros preparatórios antes dos espetáculos. Percebe-se que a ideia é que o teatro faça parte da vida das pessoas da localidade, sendo o edifício teatral um local para trabalho, estudo, reuniões e lazer.

Na França, concentra uma enorme quantidade de teatros públicos, midiatecas e centros culturais, espalhados por todo o país. Fruto de um movimento de descentralização da cultura, surgido nos anos de 1950, para além da criação de espaços públicos de teatro foi necessária a criação de novas estratégias para aproximação entre artistas e espectadores.

No Brasil, encontramos iniciativas semelhantes de criação de estruturas descentralizadas, como é o caso dos teatros populares da cidade de São Paulo (posteriormente chamados de teatros distritais), criados nos anos de 1950, segundo os princípios da arquitetura moderna propostos pelo arquiteto Le Corbusier<sup>7</sup>. Já nos anos 2000, a ideia é retomada com a construção dos CEUs (Centro Educacional Unificado) e com as políticas de Fomento ao Teatro,

---

<sup>6</sup> Informações obtidas no Site do Ministério dos Esportes da França: <https://www.sports.gouv.fr>

<sup>7</sup> Na década de 1950 são criados os teatros Artur Azevedo, Paulo Eiró e João Caetano, dentre outros equipamentos culturais, com objetivo de proporcionar a possibilidade de as recém formadas periferias de São Paulo terem acesso a equipamentos culturais.

Formação de Público e cursos de teatro (Teatro Vocacional). É também nos anos 2000 que o Acre passa por uma reformulação das políticas culturais com a criação de diversos espaços culturais como a Usina de Arte, o Casarão, a reinauguração do Teatro Plácido de Castro e a promoção de diversas ações com o objetivo de aproximar os cidadãos e a arte.

## A MEDIAÇÃO CULTURAL ENQUANTO CAMPO DE ESTUDO

Ainda que a ideia da necessidade da mediação cultural, a qual abarca as políticas e ações culturais, seja datada dos meados do século XX, o termo mediação só se estabelece da forma que conhecemos hoje, constituindo um campo de estudo, a partir da década de 1990.

O termo mediação possui uma vasta história e seu uso, especialmente no contexto jurídico, remonta a culturas muito antigas, como demonstra o professor de direito Guido Soares<sup>8</sup>. No contexto jurídico, a mediação existe com o fim de alcançar uma resolução pacífica para uma disputa, mas, como demonstra o professor Juan Mata Anaya (2020, p.4):

Nem todas as práticas de mediação se produzem em situações de conflito ou potencialmente conflituosas. A mediação estendeu seu papel para circunstâncias e lugares em que não ocorrem enfrentamentos ou conflitos de interesses, mas desconhecimento ou falta de acesso. A mediação seria nesses casos uma forma de descobrir, de criar pontes entre realidades distintas, de tornar interessante e desejável o ignorado. A mediação, neste caso, não buscaria restaurar uma relação deteriorada, mas criar vínculos e afetos. (ANAYA, 2020, p. 4)

Na atualidade há uma variedade considerável de definições para o termo Mediação Cultural. Para o pesquisador canadense Jean-Marie Lafortune (2012, p.2):

A mediação cultural concerne todas as práticas que dão lugar a uma experiência estética mais larga que a criação artística (Lamizet,1999). Ela se estende as funções que, a partir das identidades e das práticas culturais de cada indivíduo, grupo ou

---

<sup>8</sup> “A doutrina costuma afirmar que, nas contendas entre as primitivas tribos, existiriam procedimentos pacíficos tais como a mediação e a arbitragem. Na base da especulação sobre as possíveis soluções de contendas entre Egito, Kheta, Assíria e Babilônia, supõe-se que a mediação fosse empregada, citando-se, mesmo, um caso de arbitragem entre cidades-Estados da Babilônia, cerca do ano 3.000 a. C Ainda no Oriente antigo, menciona-se o caso dos hebreus, que, na câmara composta de três árbitros, a Beth-Din, resolviam todas as pendências de direito privado, pela via arbitrai.” (SOARES, 1976, p.163)

meio social, organizam os quadros e os meios de expressão individual e coletiva.<sup>9</sup>

O conceito de mediação cultural considera, portanto, que o desenvolvimento da experiência da arte, desenvolvido por cada indivíduo, se dá na interação deste com seu meio, considerado para além dos limites dos equipamentos culturais. Por esse motivo, é sempre levantada a indissociabilidade dos aspectos culturais e sociais da mediação. Ainda Segundo Lafortune (2012, p.2) “Essa concepção de mediação cultural implica que o desenvolvimento individual passa pelo diálogo com o outro e pela tomada de consciência da dimensão cívica das práticas culturais”.

Ainda que haja uma certa variação entre as concepções de mediação cultural, pode-se identificar algumas características apontadas por diversos estudos. Uma das características mais marcantes da mediação cultural é promover o acesso aos bens culturais, tanto em seu nível material como em seus aspectos sociais e subjetivos. José Teixeira Coelho Netto (1997, p.247) conceitua o termo da seguinte forma em seu *Dicionário crítico de política cultural*:

Processos de diferente natureza cuja meta é promover a aproximação entre indivíduos ou coletividades e obras de cultura e arte. Essa aproximação é feita com o objetivo de facilitar a compreensão da obra, seu conhecimento sensível e intelectual - com o que se desenvolvem apreciadores ou espectadores, na busca da formação de públicos para a cultura - ou de iniciar esses indivíduos e coletividades na prática efetiva de uma determinada atividade cultural. Entre as atividades de mediação cultural estão as de orientador de oficinas culturais, monitores de exposições de arte, animadores culturais, museólogos, curadores, profissionais das diversas áreas que constituem um centro cultural, bibliotecários de bibliotecas públicas, arquivistas e guias turísticos. Os diferentes níveis em que essas atividades podem ser desenvolvidas caracterizam modos diversos da mediação cultural, como a ação cultural, a animação cultural e a fabricação cultural.

Segundo Teixeira Coelho (1997) a mediação cultural seria mais ampla, enquanto as ações culturais, animações culturais e fabricações culturais seriam modos de mediação cultural. É de se destacar ainda o importante papel de Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho em elaborar um pensamento sobre a mediação

---

<sup>9</sup> Tradução nossa.

cultural no Brasil, com destaque para o livro *Arte/educação como mediação cultural e social*, de 2009.

Ainda que o campo teórico da mediação cultural tenha avançado imensamente nos últimos 30 anos no Brasil, com a publicação de artigos e livros, de maneira paralela e muitas das vezes ignorando toda a discussão teórica, grupos de teatro, artistas e professores têm buscado uma aproximação entre a arte e seu público de maneira a tornar acessível os conteúdos artísticos em seus diversos níveis (social, econômico, intelectual e sentimental).

## **FORMAÇÃO DE PÚBLICO, FORMAÇÃO DE PLATEIAS E PERFORMAÇÃO DE ESPECTADORES**

Há vários termos usados no campo da mediação cultural para as ações desenvolvidas no sentido de propiciar o acesso do público a bens culturais, nesse caso específico, ao teatro. Os principais termos que encontramos na literatura a respeito são formação de público e formação de plateia. De maneira geral, quando os autores utilizam o termo formação de plateia, referem-se a projetos que tem como foco a venda de ingressos para que o mercado da cultura possa aumentar as suas vendas. Também podem estar ligadas a ações governamentais visando “ampliar o público não especializado interessado em assistir a espetáculos teatrais, visando à sustentabilidade artística e financeira desta linguagem artística” (FREIRE, 2017, p.194).

Por outro lado, a ideia de formação de público está ligada a atividades que facilitam o acesso físico e linguístico do público aos espetáculos, como defende o pesquisador Flávio Desgranges (2008). Um dos maiores e mais abrangentes projetos ligados a essa concepção múltipla de formação de público, que vem no esteio das políticas públicas de acesso à cultura é o *Projeto Formação de Público* desenvolvido entre os anos de 2001 e 2004 na cidade de São Paulo. Conforme pesquisas anteriores

O Projeto Formação de Público foi instituído em 2001 - antes da Lei de Fomento ao Teatro - através de uma parceria entre as Secretarias da Educação e Cultura do município de São Paulo e tinha como meta principal propiciar o contato dos estudantes das redes de ensino com a linguagem do teatro. (CARNEIRO,2017, p.132)

Ainda que mutável ao longo dos anos (CARNEIRO, 2013), a ideia do projeto Formação de Público da cidade de São Paulo era atuar ao mesmo tempo

em uma formação estética e no acesso físico ao teatro, de maneira que esse primeiro contato através da escola pudesse fomentar um hábito de consumo.

O termo público já vem sendo substituído pelo termo espectador desde meados do século XX, quando percebe-se uma ênfase na experiência subjetiva. Conforme relata Jan Doat (1947, p. 81) “no contexto pós-Segunda Guerra, esse público estaria desaparecendo (assim como a noção de comunidade) e dando lugar aos espectadores que assistem individualmente à representação”. A palavra público, quando utilizada no contexto das experiências de mediação no teatro, pode assumir essas diversas nuances. Assim como o projeto Formação de Público passou por transformações internas profundas sem mudar de nome no início dos anos 2000, muitas pesquisas continuam se valendo do termo público, sem alterar a nomenclatura, ainda que estejam se referindo ao espectador em sua subjetividade e individualidade. Essa questão é evidenciada no relato de um dos coordenadores do projeto Formação de Público que no seu último ano de realização “se pretendia estabelecer como um projeto de formação de espectadores” (DESGRANGES, 2008, p.77).

Um dos pontos mais interessantes e inspiradores do Projeto desenvolvido em São Paulo era a articulação a qual ele fazia parte. Em sua entrevista, Fátima Luz, coordenadora da pasta onde nasceu o Formação, revela que o diretor do Departamento de Teatro, Celso Frateschi, antevia a criação de 3 eixos para o desenvolvimento da experiência do teatro na cidade de São Paulo.

Quando ele [Celso Frateschi] entrou ele formou 3 grandes eixos que permearam o trabalho por todo o tempo, que eram: uma área de teatro vocacional que a Maria Tendlau fez o trabalho todo no tempo que a gente tava lá; uma área que era Fomento ao Teatro, não sei ao certo se era assim que chamava, mas ela cuidava dos teatros físicos e depois ela operacionalizou a Lei do fomento [...] e aí essa área eu coordenava [Projetos Especiais] o Formação de Público nasceu. (LUZ, 2012)

Ao analisarmos a proposta do projeto Formação de Público da cidade de São Paulo (CARNEIRO, 2013), percebemos que um dos fatores de seu sucesso é justamente considerar a experiência dos espectadores em sua continuidade antes, durante e depois do espetáculo. Percebemos também que, como relata Fátima Luz, essa formação não se dava de maneira isolada. Para um dos idealizadores da política pública, Celso Frateschi, era preciso pensar em três eixos: o primeiro dava condições e estímulo para a produção artística (Espaços teatrais e Lei de Fomento); o segundo possibilitava o acesso a cursos livres de

teatro (Projeto Vocacional) para que as pessoas pudessem vivenciar a linguagem teatral o que cumpre uma dupla função de possibilitar que o participante conheça a linguagem artística a partir de sua experiência e a formação de jovens artistas; e o terceiro visava a criação de estratégias para aproximar os espectadores e o teatro (Formação de Público).

Diante do estudo dos processos de mediação cultural ligados ao teatro, estamos desenvolvendo desde 2016, ações culturais e artísticas na cidade de Rio Branco. É a partir dessas experiências que desenvolvemos um sistema adaptado a realidade local que pensa estratégias que busquem contemplar os 3 eixos defendidos por Frateschi e citados por Luz.

Para explicitar a diferença entre a nossa proposta e as ações de formação de público, recorreremos primeiramente a análise conceitual que reflete a prática adotada. Em primeiro lugar, a ideia sistêmica que permeia a proposta busca ver todos os envolvidos no processo de maneira holística, buscando compreender como se desenvolve a experiência de cada indivíduo nesse ambiente, inclusive o artista. Na visão sistêmica tudo está integrado e busca o equilíbrio, a harmonia. Portanto o foco da ação não está mais no ato de ensinar algo ao espectador, mas de compreender e desenhar sistemas complexos que possam atuar sobre e com a experiência dos envolvidos. Como já abordado por Milton Sogabe em relação às artes visuais, a própria função do público é alterada numa abordagem sistêmica das obras de arte contemporânea:

há interação propriamente dita, no sentido do público afetar os eventos que lá acontecem, dá ao público uma nova função ou característica, solicitando sua participação não só através da interpretação ou reflexão mental, mas também a sua atuação corporal na obra. (SOGABE, 2008, p.1988)

Considerando essa visão sistêmica, nos parece que o termo formação é ainda menos adequado a proposta, já que não é possível formar a experiência do indivíduo. Por esse motivo escolhemos o termo performance para a descrever a ação básica do processo. Performance é uma ação performativa que promove a experiência focada em um tempo presente, mas que não desconsidera as demais dimensões da temporalidade. Ao mesmo tempo, o prefixo *per*, de origem latina, indica que através de algo se forma uma ação. Pode-se pensar então que a forma se constitui, assim, através do meio cultural em que o espectador está inserido. Por outro lado, a própria palavra espectador demonstra que a ação

busca um diálogo pessoal e intersubjetivo com o sujeito que vivencia a experiência.

Diferente de outras abordagens o SIPAE tem foco na experiência, considerando não só o momento presente da oficina, da apresentação ou do debate, mas a experiência de vida desse espectador (assim como dos artistas/docentes/pesquisadores). A ação não está focada na quantidade de pessoas atingidas ou no hábito de consumo e passa a observar as qualidades de experiências possíveis a partir de um dispositivo disparador.

Para poder trazer ao leitor uma visão do que é a proposta do **SIPAE** e quais os procedimentos que foram desenvolvidos até o momento, trazemos um relato do trabalho desenvolvido junto ao Grupo de Teatro da Ufac -GRUTE, no período entre 2018 e 2019, como primeira tentativa de desenvolver uma prática nessa linha na cidade de Rio Branco.

## **CONTEXTOS DA EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE TEATRO DA UFAC - GRUTE**

Muitas vezes quando vou iniciar uma palestra em algum evento nacional, vários colegas, cheios de curiosidade, me enchem de perguntas sobre o Acre. Em geral, gosto de mostrar uma foto, logo no início, do meu ambiente principal de trabalho na Universidade (Fig. 1). Vejo o desapontamento imediatamente surgir no olhar da maior parte deles.

Percebo que meus colegas compartilham de uma visão que eu mesmo tinha, anos atrás, da região amazônica. É algo difícil de descrever, mas engloba uma série de preconceitos que vão desde a inexistência de uma vida cultural ou de arte, ou mesmo a ideia de que ela se restrinja a uma arte “primitiva”, no sentido pejorativo do termo. Costumo dizer, quando perguntado, que no Acre tudo é igual, mas diferente de outras capitais como São Paulo ou Rio de Janeiro. Mesmo ideias possíveis de criar a arte em contato com a floresta passam por um processo interessante. Percebi, por exemplo, que há muitas dificuldades em trabalhar na floresta nos meses do inverno amazônico, no qual chove constantemente e parte dos terrenos fica encharcado ou alagado. Por outro lado, constato que é impossível desenvolver um trabalho, qualquer que seja, que ignore que estamos na Amazônia. Isso está posto na nossa experiência cotidiana.



**Fig. 1: Ensaio do Grupo de Teatro da UFAC em 2018 - Foto: Leonel Carneiro**

Grande parte das atividades práticas que desenvolvemos na Universidade Federal do Acre são em uma sala com um chão de madeira e ar-condicionado na parede, mais bem estruturada que as salas que eu frequentei durante meus anos de graduação e pós-graduação em universidades do estado de São Paulo. Isso, porém, não quer dizer que a experiência vivenciada nesse espaço seja a mesma que a de salas do eixo teatral Rio-São Paulo. Os corpos e as experiências são completamente diversos.

De outra parte, muitas vezes os instrumentos e conceitos, utilizados com sucesso, para pesquisas no Sul do Brasil (e mesmo na Europa e América do Norte), não reagem da mesma forma na Região Norte do país. Uma exceção tem sido o conceito deweyano de experiência, que abarca os campos do artístico e do estético e do espaço entre esses dois campos. Este tem se mostrado largo o suficiente, permitindo que possam ser analisadas desde as teatralidades

tradicionais até aquelas ligadas a “outros teatros”<sup>10</sup>. Como conceitua Dewey “a experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver” (2010, p.109).

A experiência de cada indivíduo se desenvolve na constante troca da criatura viva com seu meio (DEWEY, 2010, p.74). Desta maneira, a própria ideia de cultura estaria relacionada diretamente ao ambiente, já que “a cultura é produto não de esforços empreendidos pelos homens no vazio, ou apenas com eles mesmos, mas da interação prolongada e cumulativa com o meio” (DEWEY, 2010, p.98).

Por outro lado, essa aproximação entre a experiência da arte e da vida é, mais do que nunca, necessária, tendo em vista a grande quantidade de obras que abordam esse vínculo, especialmente quando considera-se um “outro teatro”, fazendo dele a base para as experiências estéticas. É preciso considerar, como demonstra John Dewey em seu livro *Arte como experiência* (2010), que: “a interação do ambiente com o organismo é a fonte direta ou indireta de todas as experiências, e do meio provêm os bloqueios, as resistências, as promoções e os equilíbrios que, ao se encontrarem com as energias do organismo de maneiras apropriadas, constituem a forma” (DEWEY, 2010, p.278-279).

A forma, desta maneira, não pode ser vista de modo independente do meio na qual foi gerado. Por conta disso, o ainda pouco documentado teatro acreano possui um modo peculiar de trabalhar, mesmo as formas mais tradicionais de teatro. A pesquisadora Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques, uma das precursoras nas pesquisas sobre o teatro acreano, que apresenta uma densa pesquisa sobre o teatro acreano das décadas de 1970 e 1980, pontua em seu livro *A Cidade Encena a Floresta*:

No primeiro momento da pesquisa, constatamos que o surgimento dos grupos ocorreu paralelamente à eclosão de conflitos sociais consequentes das contínuas e recentes mudanças socioeconômicas do Estado. Da paulatina e, paradoxalmente, violenta transposição da economia extrativista à agropecuária, os habitantes nativos, os primeiros imigrantes e velhos costumes feriram-se proporcionando um descarrilamento na vida familiar e, conseqüentemente, na vida social do lugar. Neste mesmo período, aproximadamente entre 1970 a 1988, alguns jovens começaram a se articular e a produzir

---

<sup>10</sup> Tomo o termo emprestado do pesquisador e professor Zéca Ligiero que tem desenvolvido pesquisas junto ao PPGAC da UFAC em busca de caracterizar as teatralidades para além do que é considerado tradicionalmente como teatro, também chamadas por ele de “outro teatro”.

trabalhos artísticos que denunciassem a nova realidade e os perigos que alligiam os moradores. A prática teatral foi um dos instrumentos que serviram aos grupos da época. (MARQUES, 2005, p.19)

Foi com o extrativismo de látex que as cidades da Amazônia construíram sua riqueza material, mas ao fim dos ciclos da borracha ficou evidente que apenas uma pequena parte desses recursos foi investido a favor dos cidadãos do território amazônico. Ainda que tenha existido de maneira isolada representações teatrais na cidade de Rio Branco, ela não passou da mesma maneira pela “Belle époque”<sup>11</sup> amazônica (DAOU, 2000) como as cidades de Belém ou Manaus. O Acre certamente contribuiu muito com o látex extraído das florestas de seu território, e mesmo do território boliviano, que foi vendido para o mundo pelos seringalistas, porém o dinheiro e os avanços econômicos e tecnológicos demoraram muitos anos para chegar ao território acreano.

Para efeito de comparação, basta dizer que o suntuoso Teatro Amazonas (em Manaus-AM) foi inaugurado em 1896, enquanto o primeiro teatro do Acre foi o Teatro Ceci, uma pequena sala de teatro particular em Sena Madureira-AC, cuja inauguração foi por volta dos anos de 1910<sup>12</sup>. Já o Cine Teatro Recreio, como atualmente é chamado, primeiro teatro da cidade de Rio Branco-AC (também privada), foi inaugurado apenas em 1918.

Há muito que se conhecer da bela história do teatro acreano para se compreender mais a fundo a experiência do teatro no Acre. Essa memória vem sendo reconstruída por iniciativas como a de construção de acervos digitais que a Federação de Teatro do Acre (FETAC) vem desenvolvendo ou de obras como as organizada por Marques (2005) e pelo Grupo de Pesquisas TEIA-UFAC, além das pesquisas desenvolvidas pelos alunos do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre.

Apesar desse histórico, quando cheguei à UFAC para atuar como professor, percebi que havia a carência de um projeto que pudesse servir ao mesmo tempo de espaço formativo para alunos da graduação e de espaço para

---

<sup>11</sup> Segundo Ana Maria Daou (2005, p.7) “a ‘Bela época’ é expressão da euforia do triunfo da sociedade burguesa no momento em que se notabilizavam as conquistas materiais e tecnológicas se ampliaram as redes de comercialização e foram incorporadas a dinâmica da economia Internacional vastas áreas do Globo antes isolados” e remontam ao período entre 1880 e 1910.

<sup>12</sup> Até o momento não encontramos registros com a data exata da inauguração do teatro Ceci, mas ele é tido como o mais antigo na história oral do estado e consta que por volta de 1914 a cidade dispunha já de teatro e cinema (VITAL, 2019).

um trabalho de mediação cultural adaptado à realidade local, considerando que a despeito e em contrassenso com a importância do teatro na sociedade Rio-branquense, a maior parte do povo acreano não tem acesso à equipamentos culturais. Dessa maneira, com base nas minhas pesquisas anteriores, surgiu em 2018, como projeto de extensão, o Grupo de Teatro da Ufac -GRUTE<sup>13</sup>.

O GRUTE foi criado em articulação direta com o projeto de pesquisa Experiências Teatrais em Campo Expandido<sup>14</sup>, que é um dos braços do projeto institucional denominado A experiência do teatro: um olhar sobre a produção e a recepção do teatro em Rio Branco – AC e desenvolve ações com o intuito de se compreender a experiência do teatro na cidade de Rio Branco. Para isso, foi necessário ampliar os horizontes do que se considera teatro para além das formas tradicionais e das apresentações em espaços convencionais. Foi necessário buscar recursos teóricos e práticos para além dos que são utilizados em regiões do sul do Brasil. Foi necessário adentrar na episteme dos conhecimentos tradicionais da região Amazônica (a maior parte deles transmitido através da oralidade).

## **CAMPO EXPANDIDO E SISTEMA INTEGRADO DE PERFORMANCE DE ARTISTAS E ESPECTADORES: GRUPO DE TEATRO DA UFAC**

O projeto do Grupo de Teatro da Ufac, também chamado de GRUTE, tem como objetivo promover o acesso à experiência do teatro por meio da oferta de cursos livres de teatro, promoção de ações de acesso aos espetáculos produzidos e da produção de espetáculos que contenham narrativas que ressoem com a experiência do ser/estar na região amazônica. O projeto é um laboratório para a experimentação no qual são pressupostos da criação a ideia da experiência teatral em campo expandido e a visão sistêmica de performance de espectadores. Ambos os pressupostos se complementam e se retroalimentam, sendo que o primeiro traz uma concepção estética que prioriza o processo, enquanto a segunda trabalha uma visão mais ampla do projeto que inclui os campos da administração, da política e da filosofia, especialmente da estética.

A questão do teatro em campo expandido, ainda que não seja o foco deste artigo, está diretamente ligada à proposta de um sistema de performance de

---

<sup>13</sup> Entre 2018 e 2020 o Grupo de Teatro da Ufac contou com mais de 70 bolsistas e atendeu a um público de mais de 5.000 pessoas. Mais informações sobre o projeto podem ser obtidas através da página do Facebook: <https://www.facebook.com/gruteoficial> e do Instagram: [https://www.instagram.com/grute\\_oficial](https://www.instagram.com/grute_oficial)

<sup>14</sup> Projeto de Pesquisa contemplado pelo edital PPP-FAPAC (03/2016).

espectadores. Cabe dizer que trabalhamos o conceito de teatro em campo expandido a partir do trabalho de Sílvia Fernandes.

À medida que se aproxima o século XXI, nota-se, no campo da teoria do teatro, uma evidente necessidade de buscar novos modos de sintonizar-se com as mudanças crescentes no contexto de criação das artes. À nomeação e ao estudo das linguagens miscigenadas, que até então respondiam ao campo expandido das artes, vêm juntar-se um novo paradigma, agora referido à evidente priorização do processo em detrimento do produto teatral acabado, o espetáculo, com consequente valorização da incompletude das manifestações cênicas e do caráter provisório e processual das experiências. (FERNANDES, 2018, p.10)

A proposta artística desenvolvida junto ao GRUTE é feita com base na ideia de valorizar o processo experienciado não só pelos espectadores, como também pelos artistas. A experiência é justamente o lugar em que o artístico e o estético se encontram. Esse processo prioriza o diálogo com o campo do político e com a realidade social. Fernandes explica melhor o que seria esse modo de teatro expandido a partir do caso da análise do trabalho de Lia Rodrigues

O trabalho de Lia Rodrigues e sua companhia, sem dúvida, pode ser considerado um modo de teatro expandido que consegue operar uma associação singular das tendências referidas. As criações da coreógrafa e de seu coletivo são marcadas, desde o princípio, pelo contexto social brasileiro em que se inserem, especialmente, a partir da mudança para a comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, em 2004. (FERNANDES, 2018, p.19)

Diante do exemplo trazido por Fernandes é possível dizer que o teatro expandido é muito mais caracterizado pelo modo de produção do que pelos resultados estéticos, ainda que estes não deixem de ser cuidadosamente elaborados.

Ao analisar a proposta do GRUTE, é possível compreender sua atuação ao mesmo tempo pelo viés do teatro expandido (especialmente pensando no campo artístico) e propor que para esse modo de produção do teatro seja necessária uma abordagem sistêmica de performance de espectadores.

Para falar mais sobre esse processo proponho olhar diretamente para sua prática. No início do processo, em 2018, não havia nenhum pressuposto para iniciar o processo a não ser que o ponto de partida seria a experiência dos

envolvidos no processo. Após a seleção do grupo, com testes abertos a toda a comunidade, foram selecionadas 10 pessoas, todas ligadas ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre. A partir de atividades como oficinas e rodas de conversa foi levantado um tema que o grupo via como de discussão urgente: fanatismo e intolerância religiosa.

A partir desse tema foram feitos uma série de experimentos e chegamos ao texto *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, que passou a servir de disparador do processo. Cabe dizer a respeito do tema que o Rio Branco é a capital com maior porcentagem de cristão evangélicos<sup>15</sup> e ao mesmo tempo está entre as com maiores taxas de assassinatos de transsexuais<sup>16</sup> e lidera o ranking de feminicídios<sup>17</sup>. Como fazer um processo sem levar em consideração essa realidade?

A peça de Jorge Andrade traz à tona traumas coletivos. O processo que leva aos trágicos acontecimentos narrados na peça por Jorge Andrade e ocorridos no povoado de Catulé, Nordeste de Minas Gerais, também encontra episódios semelhantes na história recente do Acre. No ano de 1998, no seringal Lavras, em Tarauacá-AC, foram assassinados seis fiéis, inclusive duas crianças. Comandados pelo pastor Totó e por sua mulher Doca, após o anúncio de que teve uma visão, seis pessoas são espancadas até a morte e seus corpos são expostos (Fig. 2).

Durante a experiência de criação, diversos temas como a destruição do meio ambiente, machismo, escravidão, religião, entre outros, foram tratados pelos integrantes do grupo. Em um mesmo tempo que essas questões eram trazidas para discussões em rodas de conversa elas reverberaram na cena e nos cursos livres, ministrados pelos mesmos integrantes do grupo. Era como se a um mesmo tempo o processo de criação se desse em ambos os espaços: o do ensaio do espetáculo e o do curso livre, numa articulação entre as experiências artísticas e estéticas.

---

<sup>15</sup> “Se há quem duvide da transição religiosa no Brasil, a capital do Acre é um exemplo de cidade que já promoveu a mudança de hegemonia entre católicos e evangélicos (especialmente para a população feminina e jovens). Impressiona o ritmo ocorrido nas últimas duas décadas, pois os católicos caíram cerca de 2% ao ano, enquanto para o Brasil a queda foi de 1% ao ano”

<sup>16</sup> Segundo estudo divulgado pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais. Disponível em: <https://antrabrazil.org/2018/09/21/10-piores-estados-para-ser-trans-no-brasil/>

<sup>17</sup> Segundo dados do estudo desenvolvido em parceria pelo G1, Núcleo de Estudos de violência da USP e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública e divulgados em 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2020/03/05/acre-tem-a-maior-taxa-de-femicidios-do-pais-aponta-estudo.ghtml>



**Fig. 2: Encenação do Espetáculo Vereda da Salvação (2019). Foto: Leonel Carneiro**

Para a proposta de um Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores seja exequível, é essencial esse sistema que articula os eixos do ensino de teatro, das ações de mediação e da criação artística. A atuação, seja de maneira rotativa ou concomitante, nos diversos eixos, permite que o artista/professor/pesquisador/mediador compreenda melhor o sistema em que está atuando, compreendendo-o de maneira integral e percebendo como as ações de cada eixo se retroalimentam.

O eixo do Ensino de teatro, dentro do projeto do GRUTE possui duas faces principais. Se por um lado os alunos dos cursos livres são o público-alvo da ação de extensão, do ponto de vista pedagógico, os licenciandos em teatro têm a oportunidade de aprender a dar aula a partir da experiência (Fig. 3).



**Fig. 3: Curso Livre de Teatro (Crianças) em 2019 - Foto: Leonel Carneiro**

Outra atividade essencial para o desenvolvimento da experiência estética, ou seja, voltadas para o os espectadores, é a realização de oficinas teatrais preparatórias. No ano de 2019, oferecemos mais de uma dezena de oficinas preparatórias, especialmente em escolas de Rio Branco. As oficinas preparatórias consistem em encontros com estudantes das escolas selecionadas que antecedem a ida deles ao teatro. A ideia é possibilitar, através da experiência, um primeiro contato com a temática da peça e com a linguagem teatral (especialmente a partir dos jogos teatrais).



**Fig. 4: Oficina Preparatória (2019)- Foto: Rylary Silva**

No sistema desenvolvido na performance de espectadores, as ações artísticas, estéticas e educativas estão todas integradas de maneira que a experiência do teatro é considerada integrante da experiência de vida de cada espectador. Dessa forma, valoriza-se o conhecimento que cada espectador, professor ou artista traz, não ignorando o contexto da cultura na qual o espetáculo está inserido. Para Rylary Silva, estudante da licenciatura em artes cênicas da UFAC, uma das responsáveis pelas oficinas com espectadores:

A mediação trouxe para o espetáculo uma aproximação do público, e foi interessante ter esse cuidado em integrar a plateia para dentro do espetáculo de uma forma simples, como foi a abordagem de recepção com as fotos, com os personagens ali em contato com eles, com uma conversa ao final da peça, em minha opinião funcionou muito esse processo e pude perceber pelo comportamento das pessoas ao assistirem a peça e acredito que seja importante um retorno por parte do público para contribuir com o processo que está sendo realizado.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Fala retirada do Relatório final do Grupo de Teatro da Ufac, 2019.



**Fig. 5: Oficina Preparatória (2019)- Foto: Rylary Silva**

No caso da experiência do espetáculo *Vereda da Salvação*, durante os debates, as mais variadas memórias foram despertadas pela apresentação. Para a espectadora Janaína<sup>19</sup>, o espetáculo era uma realidade. Janaína expôs em seu relato sua experiência em comunidade no interior do Acre na qual vivia, onde algumas pessoas jejuavam para serem arrebatadas e quando voltavam, viam demônio nas casas das pessoas e nas bonecas. Havia uma destruição das bonecas tidas como endemoniadas e arroubos de violência que fizeram o caso ser levado até a polícia local. Para Janaína é importante levar o espetáculo para zona rural do Acre, pois há muito fanatismo religioso.

O espectador Sérgio já focou mais sua fala na interpretação dos significados que o poço (presente na dramaturgia e na cenografia da peça) teria na metáfora da ocultação das atitudes de intolerância e violência feitas por algumas personagens da peça, especialmente pelo protagonista. Nas apresentações do espetáculo *Vereda da Salvação*, realizadas especialmente para escolas, diversos espectadores traziam para o debate a eminente relação entre a peça e a sua experiência cotidiana. Os relatos dos espectadores são reprocessados e alimentam as discussões e as estratégias elaboradas pela equipe do projeto.

---

<sup>19</sup> Os nomes dos espectadores foram trocados para preservar as suas identidades. As falas foram registradas durante os debates.

## DERRADEIRAS CONSIDERAÇÕES

Analisando as ações propostas no âmbito do Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores, percebe-se que este contempla uma série de objetos e de estratégias para seu desenvolvimento que podem ser agrupadas em 3 eixos principais, segundo o polo da experiência podendo ser artístico, estético ou mesmo uma tentativa de mediar esses dois polos. Busca-se resumir na tabela abaixo como se dá essa organização.

<b>Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores</b>			
<b>Eixo</b>	<b>Objeto</b>	<b>Público-alvo</b>	<b>Formato de desenvolvimento</b>
Artístico	Experiências de criação em artes cênicas	Artistas	-Preparação de ações artísticas (peças, leituras dramáticas, performances)
Estético	Experiências como espectador	Espectadores	- Fruição de produtos artísticos (peças, leituras dramáticas, performances)
Mediação	Processos de mediação entre as experiências artísticas e estéticas	Artistas e Espectadores	- Debates - Curso Livres - Oficinas em escolas -Exposições -Rodas de conversa

**Tabela 1: Ações no âmbito do Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores.**

As ações são realizadas considerando-se o teatro enquanto campo expandido, ou seja, as condições políticas, culturais, ambientais que compõem o lugar no qual se desenvolve a proposta. Assim sendo, as especificidades do Sistema proposto, em seu formato, ações e experiências prevê que este seja adaptável a cada lugar no qual seja desenvolvido. Na cidade de Rio Branco, por exemplo, o fato de ser uma capital com distâncias não muito grandes entre os pontos de ação é um fator determinante para a promoção e o acesso às ações.

Por ser uma capital com uma área urbana pequena e pouco populosa, em comparação com outras capitais, Rio Branco ainda preserva uma rede comunitária que é facilmente acionada. As pessoas se conhecem e a dificuldade e para se conseguir um recurso público para a ação (como um teatro ou ônibus)

é relativamente menor em comparação as experiências que tive em São Paulo, por exemplo.

Outras questões que se sobressaem são as ligadas as experiências das teatralidades vivenciadas em manifestações religiosas e em festas populares. É comum aparecerem referências ligadas a figuras como pastores ou a temas ligados a teatros desenvolvidos nas igrejas bem como as quadrilhas juninas, muito populares na cidade. Também é comum a irrupção de memórias ligadas à traumas e violência, bem como as florestas e aos rios.

Interrompida e alterada pelo contexto pandêmico a pesquisa continua atualmente refletindo sobre como ocorre a experiência no espaço virtual. Um novo desafio para a proposição de um Sistema Integrado de Performance de Artistas e Espectadores.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Débora de. **Matias: linguagem e teatro popular do Acre**. Mestrado. Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagem e Identidade. Rio Branco-AC, 2019. Disponível em <https://posletrasufac.com/dissertacoes> . Acesso em: 15/10/2020.

ALVES, José Eustáquio Diniz. Rio Branco/Acre: a capital mais adiantada na transição religiosa, **Ecodebate**, 10/04/2007. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2017/04/10/rio-brancoacre-capital-mais-adiantada-na-transicao-religiosa-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves> . Acesso em: 20/10/2020.

ANAYA, Juan Mata. Mediação, leitura e literatura. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, p.01-21, ano 20, nº 42, julho/setembro de 2020. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/787> . Acesso em: 10/10/2020.

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão. **Arte/Educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Unesp, 2009.

BEILLEROT, Jacky. Médiation, éducation et formation, **Tréma**, 23, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/trema/572> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trema.572>. Acesso em: 14/10/2020.

CARNEIRO, Leonel Martins. **A experiência do espectador contemporâneo: memória, invenção e narrativa**. Rio Branco-AC: EDUFAC-FAPESP, 2019.

\_\_\_\_\_. Dire ce qu'on ne pense pas, dans des langues qu'on ne parle pas à la Bourse de Bruxelles: L'espace et la matérialité de l'expérience du spectateur In: **Des lieux pour penser : musées, bibliothèques, théâtres**. Paris : ICOM – ICOFOM, 2018, p. 89-92.

\_\_\_\_\_. Como se faz um espectador? As experiências do projeto formação de público da cidade de São Paulo In: **Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural**. Uberlândia: EDUFU, 2017, p.113-135.

\_\_\_\_\_. A construção do espectador teatral contemporâneo. **Sala Preta**, v. 17, n. 1, p. 20-47, 17 jul. 2017. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p11-38>. Acesso em: 12/10/2020.

\_\_\_\_\_. **A atenção nas teorias do teatro do século XX: de Stanislávski à Lehmann**. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

\_\_\_\_\_. Memória encarnada: o corpo do espectador em Bom Retiro 958 metros (Teatro da Vertigem, São Paulo, Brasil). **Plural-Pluriel**, V.13, N.1, Artigo 10, Outono/Inverno 2015. Disponível em: <http://revue1-13.pluralpluriel.org/> . Acesso em: 12/10/2020.

\_\_\_\_\_. Espaços de memória: experiências de Bom Retiro 958 Metros, In: VALENTE, António Costa; CAPUCHO, Rita. (Org.). **Avanca / Cinema 2014**. Aveiro: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, p. 220-229.

\_\_\_\_\_. A experiência do teatro: de John Dewey ao espectador do teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 56-71, dez. 2013. . doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p56-71>. Acesso em: 12/10/2020.

\_\_\_\_\_. **Memórias do Projeto de Formação de Público da Cidade de São Paulo**. Monografia, Governo do Estado de São Paulo - PROAC 28/2011, São Paulo, 2013.

CHAMPY, Philippe ; ÉTEVE, Christiane. **Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation**. 3ª ed. Paris : Retz, 2005.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DESGRANGES, Flávio. Mediação Teatral: anotações sobre o Projeto Formação de Público. **Revista Urdimento**.10 (1), 2008, p.75-83. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101102008075> .Acesso em 10/10/2020.

\_\_\_\_\_. **A inversão da olhadela**: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOAT, Jan. **Entrée du public**. La Psychologie collective et le théâtre. Paris: Éditions de Flore, 1947.

FERNANDES, S. Teatro expandido em contexto brasileiro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 6-34, 2018. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p6-34> . Acesso em: 26/10/2021.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural: Para a liberdade e outros escritos**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1976.

FREIRE, V. Reflexões sobre os esforços na formação de plateia para o teatro paulistano. **Sala Preta**, 17(1), 2017, p.203-216. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i1p194-207> . Acesso em 10/10/2020.

JAMMET, Yves. **Médiation culturelle et politique de la ville – un lexique**. Paris : Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), 2003.

LAFORTUNE, Jean-Marie. **La Médiation Culturelle: le sens des mots et l'essence des pratiques**. Québec :PUQ, 2012.

LUZ, Fátima. Entrevista concedida a Leonel Carneiro em 05 de junho de 2012 na cidade de São Paulo.



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

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Figurations du spectateur: Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie**. Paris: Harmattan, 2006.

MORAES, Martha Lemos de. **Formação de espectadores: trajetos de resistência de uma professora-mediadora teatral na educação escolarizada**. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. <http://doi.org/doi:10.11606/T.27.2019.tde-14082019-144917>. Acesso em: 14/10/2020.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; VELOSO, Verônica. Ação Cultural e Ação Artística: territórios move-diços. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, 2020 . DOI: <https://doi.org/10.1590/2237-266096342> .Acesso em 10/10/2020.

SOARES, G. F. S. Introdução histórica ao estudo das soluções pacíficas de litígios e das arbitragens comerciais internacionais. **Revista da Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo, [S.l.]**, v. 71, p. 163-208, 1976. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/66778>. Acesso em: 10/10/2020.

SOGABE, M. O espaço das instalações: objeto, imagem e público. Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/180.pdf> Acesso em: 10/10/2020.

VITAL, André Vasques. O poder contingente do rio Iaco no Território Federal do Acre (1904-1920). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 39, n. 81, p. 25-46, Aug, 2019 . DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-93472019v39n81-02>. Acesso em 10/10/2020

*Recebido em 02 de novembro de 2020*

*Aprovado em 03 de março de 2021*