



**AS PRÁXIS DESENVOLVIDAS POR ALGUNS COLETIVOS
LATINO-AMERICANOS:
o teatro de grupo como tática estético-política de resistência**

PRAXIS AS DEVELOPED BY SOME LATIN AMERICAN COLLECTIVES:
group theater as an aesthetic-political tactic of resistance

Simone Carleto Fontes

 <https://orcid.org/0000-0001-9045-6957>

 doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7610

As práxis desenvolvidas por alguns coletivos latino-americanos: o teatro de grupo como tática estético-política de resistência

Resumo: Enfocam-se, na presente reflexão, as práxis características do teatro de grupo, considerando algumas obras, processos de criação e formas de organização de alguns coletivos como táticas estético-políticas de enfrentamento às chamadas culturas ditatoriais. Ao buscar identificar as raízes desse tipo de organização e produção teatral, são encontradas ramificações diversas, envolvendo territorialidades e elementos comuns, como a necessidade de desenvolver práticas teatrais que promovam diálogos, debates, reflexões e transformações sociais. Objetivando romper com as opções empresariais e mercadológicas da arte, coletivos se formaram com propostas de relação horizontalizadas, em torno de experimentações de procedimentos de criação, de formas teatrais e de como compartilhar as produções e de aferir a recepção do público. Um dos elementos fundantes nesse processo trata-se do desenvolvimento das formas épicas relacionadas ao arcabouço do teatro épico dialético. Essa epistemologia abarca os sujeitos históricos, as contradições sociais, bem como as subjetividades atravessadas pelas encruzilhadas geográficas, históricas, culturais, sociais e subjetivas que definem os territórios. A partir da concepção do espetáculo como experimento estético-histórico-social, em contextos considerados ditatoriais, pretende-se explicitar modos pelos quais alguns grupos teatrais latino-americanos enfrentam tempos de opressão. Para tanto, reafirmam-se as chamadas formas de produção coletivo-colaborativas como alternativas ao modo de produção capitalista hegemônico. O estudo contempla algumas raízes do teatro de grupo; o conceito de dramaturgias no plural, as formas de organização coletivo-colaborativas do trabalho teatral e do teatro épico como enfrentamento aos contextos ditatoriais no trabalho dos grupos Teatro El Galpón, de Montevideu, Uruguai, e Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes de São Paulo, Brasil.

Palavras-chave: teatro de grupo; dramaturgias; produção coletivo-colaborativa; teatro épico; teatro popular.



**Praxis as developed by some Latin American collectives:
group theater as an aesthetic-political tactic of resistance**

Abstract: This essay focuses on the characteristic praxis of group theater considering the works, creation processes and forms of organization of some collectives as aesthetic-political tactics for confronting so-called dictatorial cultures. When seeking to identify the roots of this type of organization and theatrical production, diverse ramifications are found, involving territorialities and common elements, such as the need to develop theatrical practices that promote dialogues, debates, reflections and social transformations. Aiming to break with the business and marketing options of art, collectives were formed with proposals for horizontal relationships around experimentation with creative procedures, theatrical forms and how to share productions and gauge public reception. One of the founding elements in this process is the development of epic forms related to the framework of dialectical epic theater. This epistemology encompasses historical subjects, social contradictions, as well as subjectivities, crossed by the geographical, historical, cultural, social and subjective crossroads that define territories. From the conception of the show as an aesthetic-historical-social experiment, in contexts considered dictatorial, the aim is to explain the ways in which some Latin American theater groups face times of oppression. To this end, the so-called collective-collaborative forms of production are reaffirmed as alternatives to the hegemonic capitalist mode of production. The study contemplates some roots of group theater; the concept of dramatics, the forms of collective-collaborative organization of theatrical work and epic theater as a way of confronting dictatorial contexts in the work of the groups *Teatro El Galpón* from Montevideo, Uruguay, and Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes from São Paulo, Brazil.

Keywords: group theater; dramaturgies; collective-collaborative production; epic theater; popular theater.



1 Introdução

A espera na fila imensa
E o corpo negro se esqueceu
Estava em San Vicente
A cidade e suas luzes
Estava em San Vicente
As mulheres e os homens
Coração americano
Um sabor de vidro e corte
(SAN Vicente, 1972)

A canção faz menção aos processos ditatoriais ocorridos na América Latina, de genocídios, violências, perseguições e exílios de homens e mulheres em diversos países como Argentina, Brasil, Chile e Uruguai. O artista teatrólogo Aderbal Freire-Filho (1941-2023), em prefácio à obra que percorre a trajetória do grupo Teatro El Galpón (Domínguez, 2020), um dos grupos com trajetória mais longa na história do teatro latino-americano, trata das personagens reais e fictícias. Para Aderbal, as personagens reais são aquelas da imaginação, que ganham vida e povoam as vidas das pessoas que têm contato com elas, a partir do muito que dizem delas. E as fictícias são as autoras, das quais se conhece poucos dados, insuficientes para dar-lhes realidade. Assim, San Vicente, cidade imaginária no duplo sangue e chocolate, representa diversas cidades reais da América Latina, que viveram e vivem processos de resistência efetiva, em suas vertentes políticas, artísticas e simbólico-culturais. As personagens da história das ditaduras civis-militares, muitas vezes desconhecidas, estão absolutamente presentes nos comportamentos autoritários que continuam existindo em nosso meio social e assombram com a ameaça constante de seu retorno totalitário.

Aderbal cita os processos de resistência e enfrentamento pelos quais passaram integrantes do El Galpón, “[...]pessoas reais que se tornam personagens, para recobrar seu poder de realidade” (Domínguez, 2020, p. 11, tradução nossa¹). As histórias dos teatros oficiais dão conta de parte da história do teatro, muitas vezes suprimindo e deturpando as histórias dos teatros ditos políticos e populares, mesmo apropriando-se de vários de seus elementos. Entretanto, tais lastros de resistência vêm sendo revisitados, pois são marcos das iniciativas assumidamente políticas que foram propagadas em diversos países e cidades, formando uma teia de relações estéticas e poéticas com os territórios. Envolvem os fazeres teatrais, com elementos comuns e peculiaridades processuais, temáticas e artísticas dos diferentes coletivos que representam os teatros de grupo no mundo.

Desse modo, a construção e partilha de espetáculos (aliadas a outras ações de formação, reflexão), por determinados grupos, a partir de diferentes arcabouços artístico-pedagógicos, pressupõem transformações sensíveis nas formas relacionais sociais, tendo como inspiração os modos alternativos de organização dos teatros de grupo, inclusive inspirados nas formas de organização de coletivos fazedores/portadores das formas populares de cultura ancestral. Diferentemente de possíveis esquematizações acerca do teatro épico-dialético, este refere-se a um sistema complexo que

¹ “[...] personas reales se vuelven personajes, para recobrar su poder de realidad” (Domínguez, 2020, p. 11).



transpõe para a cena e sua forma de produção a visão dialética do mundo. Tal proposição possibilita inventividades, relações entre diferentes contextualidades e saltos de qualidade, a partir dos quais artistas e público, obras e sociedade, atuação do grupo e territórios, estabelecem um vocabulário comum e parcerias. Assim, os chamados expedientes épicos, na contemporaneidade, espriam para as formas de produção alternativas características do teatro de grupo, assumindo diversidade de manifestações, a partir da criatividade polifônica e multiplicadora praticada por diferentes coletivos teatrais.

No século XIX, a partir da Revolução Francesa (1789), a burguesia se consolida no poder, e busca estéticas que veiculem seu ideário. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da indústria faz surgir a classe operária, que após a Revolução Industrial é ampliada. O fortalecimento dos ideais socialistas ocorre em face do enfrentamento aos processos exploratórios e da organização de trabalhadores, contrapondo-se aos anseios burgueses de expansão do mercado. Em 1871, é formada a Comuna de Paris, experiência que teve base na Primeira Internacional dos Trabalhadores, de 1864, e reuniu trabalhadores da Europa e dos Estados Unidos. Nesse contexto, o teatro foi praticado como relevante forma de expressão e diálogo, e várias experiências surgiram nessa esteira: o Théâtre Libre, por Antoine, em 1887, em Paris, que inspiraria a Freie Bühne (Cena Livre), por Otto Brahm, em 1889, em Berlim; o Independent Theater (Teatro Independente), de 1891, em Londres; e o Theatre d'Art (Teatro de Arte de Moscou – TAM), na Rússia de 1898, cujos estúdios experimentais foram o celeiro do teatro russo moderno. Esses estúdios foram criados pela necessidade da formação de intérpretes e de coletivos de criação, a partir das novas configurações cênicas ligadas a criação de obras em consonância com a realidade social.

Do mesmo modo, foram criados estúdios/laboratórios no desenvolvimento do teatro de André Antoine, Erwin Piscator (1893-1966), Bertolt Brecht (1898-1956); e outros, no sentido de associar pesquisa e criação do teatro compreendido como totalidade (dramaturgia, cenário, música, interpretação, cinema) em função das montagens propostas. Para ênfase às questões sociais, foi necessária a produção de textos dramáticos e o encontro de novas formas para esses conteúdos, e conseqüentemente a busca coerente de novos modos de produção. Surgem, então, os coletivos de criação, estimulando a pesquisa nas artes cênicas e experimentalismos, que, na busca pela ampliação de público, também abrem novas possibilidades de leitura das obras. Tal processo afetou a perspectiva na criação teatral, transformando as relações entre texto e cena e a aparece a figura de encenadores(as). Desse modo, configuram-se as chamadas dramaturgias no plural, abarcando os elementos de música, cenários, figurinos e adereços, que eram elaborados visando a proposta de composição.

Nesse sentido, os elencos constituídos contribuía para a construção das obras a partir de diferentes procedimentos. A linguagem teatral foi abordada como teatro de pesquisa, e foram criados estúdios, ateliês e laboratórios, em diversos países como Alemanha, por Piscator e Brecht (Rússia/URSS), por Stanislávski (1863-1938) e Meierhold (1874-1940). O conceito de montagem trazido da linguagem cinematográfica ocupava a cena, incorporando documentos históricos,



relatos, imagens, vídeos e outros recursos, e o termo colaboração já aparecia nos registros de Piscator (1968), por exemplo. Parte da produção teatral europeia, desde o final do século XIX e início do século XX, instigou a reação de opositores aos experimentos teatrais desenvolvidos nesse período, o que instaurou o processo de retomada do movimento hegemônico realista. Como visto nos recentes golpes impetrados na história política nacional, o avanço dos movimentos populares é atacado por setores reacionários. Em consonância com os teatros na perspectiva “livre”, foram criados os teatros independentes. Na América Latina, sob influência das práxis brechtianas, foi criado o Teatro Nuevo (Teatro Novo) no final da década de 1950. Segundo Beatriz Rizk:

Não obstante, o Novo Teatro ocupou um lugar importante no desenvolvimento do teatro latino-americano no sentido de que obrigou a seus fazedores a olhar para dentro, e ante a óbvia falta de uma dramaturgia que desse conta da realidade circundante, surgiu a criação coletiva como alternativa viável que deu, e segue dando frutos, nas artes cênicas latino-americanas. Ademais, assumiu-se a *labor teatral* como pesquisa, como investigação que se estendeu a muitos campos, próprios e alheios, e talvez o mais importante de tudo, enfocou-se o treinamento do ator como laboratório de experimentação onde foram paradas técnicas e estratégias desenvolvidas igualmente, tanto dentro como fora dos países de origem (Rizk, 2016, p. 5, grifos da autora).

Para Beatriz Rizk, documentos registram o surgimento do teatro independente com a fundação do Teatro del Pueblo, de Leonidas Barletta, em 1931, em Buenos Aires. Em Montevideu, tem-se a fundação do Teatro del Pueblo, em 1937 (Rizk, 1987). A renovação temática e estrutural no teatro se desenvolveu a partir do contexto histórico de movimentos de enfrentamento social e, com especificidades em cada país, os teatros independentes desenvolveram características específicas e se multiplicaram nos países da América Latina entre as décadas de 1930 e 1970. Foram determinantes históricos: o mal-estar moral e econômico do pós Segunda Guerra Mundial no Ocidente; a Revolução Cubana na década de 1950, evidenciando a luta de classes no contexto socioeconômico e político latino-americano na segunda metade do século XX; a desnacionalização da indústria crescente em favor do mercado exterior; as dívidas externas que postergaram a saída de diversos países latino-americanos da situação de subdesenvolvimento; e a estrutura classista.

O teatro novo, segundo Rizk (Rizk, 1987, p. 41) teve procedência eclética, influenciado pelo teatro épico que, por sua vez, recorria predominantemente à tradição popular, ao teatro da *commedia dell'arte*, ao teatro elisabetano, o teatro do Século de Ouro Espanhol e o teatro *proletkult*, influenciado pela Revolução Russa, presente na União Soviética através dos anos 1920 e sua contrapartida, o teatro *agitprop* na Alemanha. “Ambos os tipos de teatro desenvolveram formas de teatro de rua, do circo, do *vaudeville*, que corresponderiam aos chamados ‘jornais vivos’, em que se teatralizavam as notícias quase frescas, dando lugar para a improvisação e para o comentário” (Rizk, 1987, p. 41, tradução nossa²). A autora abarca os nomes “[...] teatro de identidade, teatro

2 “Ambos tipos de teatro desarrollaron formas de teatro callejero, del circo, del vaudeville, que luego correspondieron a los llamados ‘periódicos vivos’ en los que se teatralizaban las noticias casi en fresco dando paso a la improvisación y al comentario” (Rizk, 1987, p. 41).



revolucionário, teatro comprometido, teatro histórico ou teatro da violência, teatro de crítica social ou documental, teatro de vanguarda [...]” (Rizk, 1987, p. 19, tradução nossa³) e afirma que de todas essas a que mais se aproxima da realidade é o teatro popular “[...] porque o Teatro Novo é basicamente teatro popular” (Rizk, 1987, p. 19, tradução nossa⁴). A autora destaca ainda o apelo para “[...]uma nova relação com um novo público em condições novas de espaço de funcionamento organizacional e econômico. No que se refere à criação artística, seguiram-se as premissas épicas sobre o distanciamento crítico estabelecidas por Bertolt Brecht” (Rizk, 2016, p. 4).

Para Bonilla Picado, o Teatro de Brinquedo, em 1927, no Brasil; o Teatro de Ulisses, em 1928, no México, e o Teatro do Povo, na Argentina, iniciaram uma nova etapa no teatro latino-americano (Picado, 1988). A autora considera, ao observar modos de organização de diferentes agrupamentos de teatro na América Latina, três aspectos relevantes: a criação de um movimento teatral, o desenvolvimento do ato teatral conformado pela unidade dos cinco elementos (autores, diretores, atores e atrizes, espaço cênico e público) e a preocupação pela escolha do repertório.

2 Desdobramentos na contemporaneidade

Beatriz Rizk cita a influência da produção espanhola, sobretudo do grupo universitário La Barraca, liderado por Federico García Lorca (1898-1936), como precursor dos grupos de criação coletiva, além do Teatro Proletário e a Companhia de Teatro Revolucionário, o Teatro do Povo de Casona (Rizk, 1987). Nesse contexto, foram geradas experiências de criação coletiva, tendo como exemplos significativos o Teatro Mambí (citado por Rizk como antecedente a esses processos) e o Teatro Escambray, em Cuba; o Teatro É! Galpón, no Uruguai; É! Libre Teatro Libre de Córdoba, Argentina; o Grupo Aleph, no Chile; o Teatro de Arena, no Brasil; os grupos La Candelaria e o Teatro Experimental de Cali, na Colômbia (Rizk, 1987). Em 1947 já existia a Federação Uruguaia de Teatros Independentes formada por 17 grupos. Um dos exemplos de maior longevidade no mundo é o grupo uruguaio Teatro El Galpón, que completou 75 anos de atividade em 2024. A atuação do grupo em núcleos, que criam diferentes espetáculos para diferentes tipos de público, tem na formação um dos pilares de sua permanência, além de uma forte relação com o território, os grupos sociais e o público. Segundo Rizk (1987), o grupo El Galpón surge dentro do movimento de teatro independente na América Latina, sendo que no Uruguai os grupos estavam unidos às lutas populares contra a ditadura da época.

No Brasil, podemos destacar alguns grupos que se configuraram na perspectiva desse novo teatro latino-americano: o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), o Movimento de Cultura Popular do Recife (MCP), os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes

3 “[...]teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido; teatro histórico o teatro de la violencia; teatro de crítica social o documental; teatro de la vanguardia” (Rizk, 1987, p. 19).

4 “[...]por cuanto el Nuevo Teatro es básicamente un teatro popular” (Rizk, 1987, p. 19).



(CPCs da UNE), o Núcleo Teatro Independente, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião, o Teatro Paulista do Estudante, os Teatros Operários Anarquistas, o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), entre outros. Desde então, diversos grupos foram criados, alguns em atividade. Os grupos brasileiros pertencentes ao teatro de grupo se configuram como continuidades dos processos coletivizados iniciados no século XX e que continuam no século XXI. Os coletivos relacionados a esse movimento contam com exemplos em vários países da América Latina, assim como reivindicam em seus fazeres a presença dos temas e questões de seus territórios/populações e aspectos macropolíticos em suas obras e projetos de trabalho. De acordo com Beatriz Rizk:

Com a chegada da pós-modernidade se produziu um “deslizamento cultural” que trouxe consigo uma mudança de sensibilidade na maneira de se perceber o entorno, a história e sobretudo a cultura. A representação da realidade (então percebida como inacabada, e inacabável) teve que responder à queda da ordem passada das coisas – empurrada, além disso, não somente pela desvalorização do pensamento utópico de esquerda, mas também pela centralização cultural do “outro” (do ponto de vista dos tradicionais formadores do cânone), entendendo-se como tal o discurso feminino/feminista e das minorias, sejam raciais, étnicas, sociais, de gênero ou de sexualidade (Rizk, 2016, p. 6).

Tal contextualidade, aliada ao termo “culturas ditatoriais” (Mirza; Remedi, 2009), refere-se aos ditos comportamentos ditatoriais, que permanecem presentes como herança cultural advinda de governos e processos ditatoriais. Mesmo que não se viva, na prática, e considerando as questões administrativas governamentais, em uma ditadura, permanecem posturas autoritárias, coercitivas e antidemocráticas que são percebidas nos cotidianos das sociedades, como se pode observar na organização de diversas instituições que prosseguem com procedimentos e certo arcabouço ideológico autoritário. Basta considerarmos, no Brasil e em outros países do mundo, o recrudescimento das ondas reacionárias e os processos de enfrentamento às disputas que ocorreram na sociedade, do ponto de vista de todo o corolário ideológico e a polarização direita-esquerda. O *impeachment* de Dilma Rousseff (2015) e a cassação de seu mandato (2016), e o resultado das urnas, no mesmo ano, levando à eleição de Jair Bolsonaro como presidente, marca de inúmeros retrocessos e perda de direitos sociais por todo o Brasil.

Considerando as trajetórias dos grupos Coletivo Dolores (iniciando suas atividades originalmente como Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, em São Paulo, Brasil, no ano 2000) e Teatro El Galpón, de Montevideú, Uruguai (em atividade desde 1949), temos exemplares de atuação de resistência, devido à luta por permanência em atividade artística e pela abordagem assumidamente política. Ainda que de diferentes modos e especificidades, tendo em vista inúmeras singularidades, ambas companhias contemplam modos de produção alternativos, espetáculos construídos de modo coletivo-colaborativo, inserção cultural nos territórios nos quais atuam e busca de relacionamento com o público no conjunto de ações desenvolvidas.

Por esses elementos articulados, o Coletivo Dolores e Teatro El Galpón constituem o escopo da pesquisa. Serão comentadas duas obras do primeiro: *Bóris não está pronto* (2023) e *Anas Miquitas, Coras e Outras Mulheres* (2023) dada a pertinência temática, processual e formativa delas. Do



segundo, será comentada a obra *Proyeto Galeano, Latinoamericano*, cujo autor e diretor é o brasileiro Aderbal Freire-Filho. Na ocasião em que estive em Montevidéu, em dezembro de 2019, foram feitas entrevistas com integrantes do grupo Teatro El Galpón e de parte do elenco.

Na busca da identificação dos expedientes épicos nas citadas produções, alguns deles são destacados a partir dos conceitos de “dramaturgias no plural” (dramaturgia de texto, de cena, da encenação e do ator/atriz), construção coletivo-colaborativa e atoralidade. Além disso, a percepção da complexidade das obras como pertencentes ao teatro épico-dialético multiplica as facetas do estudo, já que tal proposição concerne a uma epistemologia do fazer teatral que encaminha para a constituição de procedimentos de trabalho coerentes com a necessidade de reinvenção das formas, experimentando e criando estruturas e conteúdos em face dos debates proeminentes na contemporaneidade.

3 Processos de criação coletivo-colaborativos

Os coletivos populares de cultura já utilizavam expedientes de produção que seriam adotados em processos colaborativos, e que se tornaram característicos do teatro de grupo, como forma alternativa de produção teatral. O conceito de atoralidade, discutido e praticado atualmente, aparece no final do século XIX e início do século XX, quando se passou a discutir a participação dos atores e atrizes no processo de construção das obras teatrais, de modo a criar camadas de compreensão da obra para além da interpretação colada ao texto teatral. A perspectiva da encenação, deixando de lado o papel de levar a cena o proposto no texto, potencializou as camadas de sentido e de construção do espetáculo. Ao tomar o texto como ponto de partida, multiplicou-se o conjunto criador. De um modo ou de outro, a partir do Simbolismo, na França; das experiências das Freie Volksbühne, na Alemanha; do agitpropismo na passagem da Rússia para a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas potencializaram-se o trabalho de levantamento e de criação de cenas. O trabalho de dramaturgia começou a sair do gabinete e a ser produzida em salas de ensaio.

No século XX, depois de diversos nomes, sobretudo a partir de Eugenio Barba, o conceito de dramaturgia de cena ou dramaturgia do espetáculo começou a ser utilizado para nomear os processos de partilha no ato criador. E envolveu o conceito de dramaturgias, no plural, a utilização de expedientes formais característicos das formas populares de cultura e o conteúdo dos espetáculos teatrais, considerados pertinentes aos interesses vivenciais dos públicos aos quais se destinam - além de buscar a representatividade dessas populações nas formas de produção e recepção das obras. Nessa forma de organização, predominam os processos de criação horizontalizados, em que participantes assumem funções específicas na construção da obra e na administração do grupo. É possível pensar que o modo de produção colaborativo do teatro de grupo retoma algumas das raízes populares do modo de produção cultural brasileira. Tanto o modo de produção colaborativo do teatro de grupo como o modo de produção de praticantes das manifestações culturais populares e tradicionais



brasileiras têm sido alvo de apropriação, desqualificação e supressão, em decorrência da disputa simbólica permanente existente nos referidos processos de dominação e resistência.

Ao investigar acerca da presença das manifestações da cultura popular tradicional brasileira nas obras do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), concluiu-se que a característica predominante dessa presença dizia respeito ao modo de produção coletivo-colaborativo, horizontalizado, com uma preocupação bastante marcante com relação a formação de intérpretes-militantes, o que inclui necessariamente compromisso, de certa forma, político-social. O modo de fazer do TUOV, ou seja, a atitude relativa ao modo de produção horizontal – no sentido descrito por Benjamin (1994), de transformar em colaboradores os espectadores –, aproxima-o ao modo de fazer característico dos grupos portadores das manifestações da cultura popular tradicional, com base no compartilhamento de experiência como postura pedagógica. Em São Paulo e por todo o país, o TUOV representa um modelo de organização e produção popular, como é o caso do coletivo Dolores Boca Aberta. Ainda concernente ao trabalho coletivo no TUOV, no livro “Em busca de um teatro popular” (2007), César Vieira expõe o modo pelo qual eram construídos os textos do Teatro Popular União e Olho Vivo, que sistematizava o texto teatral a partir do estabelecimento de uma Comissão de Dramaturgia, da construção de fichas dramáticas, de roteiro e de texto final, sempre em fricção com a atuação dos atores e atrizes em improvisações, além de trabalhar a compreensão, pertinência e embocadura do texto (Vieira, 2007). Sobre o processo colaborativo, Luís Alberto de Abreu comenta a relevância dos processos realizados na Escola Livre de Teatro de Santo André para a sua experimentação:

[...] O processo colaborativo provém, em linhagem direta, da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 1970, do século XX, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. [...] Se o processo de criação convencional havia encontrado seu equilíbrio baseado na hierarquia representada pelo texto e na especialização das funções, a busca de um processo coletivo eficiente continuou seu percurso à procura de respostas aos problemas que sua ausência de método apresentava. O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antonio Araújo, e a Escola Livre de Santo André são referências dessa busca pela horizontalidade das relações artísticas entre seus integrantes [...] (Abreu, 2010, p. 166-167).

Atualmente, há uma verdadeira polifonia nos processos de criação coletivo-colaborativos, produzindo inúmeras ações e espetáculos com forte enraizamento nos territórios, como é o caso do teatro na cidade de São Paulo. Para tanto, autoras e autores, diretores e diretoras, encenadores e encenadoras, atores e atrizes e outros e outras artistas da cena abrem-se à elaboração de espetáculos em processos coletivo-colaborativos entre si e também permeáveis às percepções e interações com aos olhares do público, que completa a obra com suas visões de mundo, sobretudo no século XXI. As formas e expedientes épicos, notadamente constituídos de elementos e práticas pertinentes às formas populares de cultura e/ou manifestações representacionais, compõem as inspirações temáticas, formais e procedimentais para as criações.



Na visão de Alexandre Mate (2015), o Teatro de Grupo pode ser considerado um sujeito histórico, sobretudo a partir do final da década de 1990. Ao abordar a produção teatral paulistana, o teatrólogo explicita a relevância de ações coletivas e de movimentos como o Arte Contra a Barbárie, a criação da Cooperativa Paulista de Teatro e a luta pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro, na cidade de São Paulo.

Para citar exemplos no caso do teatro paulistano, um dos focos da reflexão, seguem alguns grupos nas respectivas décadas de início de atividades, dentre os quais figura o grupo Dolores. Na década de 1950: Teatro de Arena - 1953, Teatro Paulista do Estudante - 1955, Teatro Oficina - 1958; Década de 1960: Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) - 1966; Década de 1970: Núcleo Teatro Independente - 1970, Grupo Ventoforte - 1974, Engenho Teatral - 1979; Década de 1980: Grupo XPTO - 1984, Grupo Sobrevento - 1986, Cia. Ocamorana - 1988, Cia. Circo Mínimo - 1988, Os Satyros - 1989, Pombas Urbanas, 1989; Década de 1990: Cia. Truks - 1990, Folias D'Arte - 1990, Parlapatões - 1991, Teatro da Vertigem - 1992, Fraternal Cia. de Artes e Malasartes - 1993, Cia. do Latão - 1996, Brava Companhia - 1998, Ágora Teatro - 1999, Cia. Teatro Balagan - 1999, Companhia Livre - 1999; Década de 2000: Cia. de Teatro Heliópolis - 2000, Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes - 2000, Cia. de Teatro Heliópolis - 2000, Os Fofos Encenam - 2001, Companhia Estável - 2001, Cia. Antropofágica - 2002; Grupo XIX de Teatro - 2004, Grupo Clariô de Teatro - 2005, Cia. Teatro Documentário - 2006, Refinaria Teatral - 2007, Coletivo Negro - 2007, Companhia do Tijolo - 2008, Cia. Mungunzá - 2008; Década de 2010: Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa - 2011, A Próxima Companhia - 2014.

O épico tem sido reconhecido por inúmeros dos coletivos citados, além do Coletivo Comum, Cia. de Teatro Estudo de Cena, Trupe Olho da Rua (de Santos), Companhia Teatro da Cidade (de São José dos Campos), Trupe da Lona Preta, entre tantas outros, como uma poética que privilegia assuntos de relevância social e que pressupõem a participação crítica do público como parceiro da realização do fenômeno teatral, adotando desse modo a perspectiva das dramaturgias no plural. Construídas essas com base em procedimentos das criações coletivo-colaborativas bem como buscando formas de organização mais horizontalizadas no cotidiano dos grupos. Assim, muitos desses grupos adotam a perspectiva coerente do épico em sua radicalização social, com vistas à transformação das relações sociais. Além disso, cada qual inventa procedimentos e processos de criação potencialmente capazes de trazer aos espetáculos o frescor das temáticas proeminentes na contemporaneidade bem como de abarcar representatividades e reverberações nos públicos.

4 Algumas resultantes espetaculares

Neste artigo, focalizaremos um dos grupos que fazem parte desse contexto, o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, e um de nossos mais importantes ancestrais na América Latina, o



El Galpón, expondo algumas de suas resultantes espetaculares épicas que evidenciam a forma de produção e a presença de elementos característicos comuns em ambos os coletivos. Os espetáculos apresentados recorrem à forma épica, a assuntos de natureza histórica, e à perspectiva de evocar no público reflexões contemporâneas acerca de necessárias transformações sociais. Como cita Roger Mirza “[...] Se toda cultura aspira ser consciente de si mesma, o teatro oferece a possibilidade de uma elaboração dessa consciência fora dos centros de poder e dos grandes meios de comunicação” (Mirza, 2017, p. 7, tradução nossa⁵). Este é um pressuposto comum aos grupos El Galpón e Dolores, demonstrado por suas ações nos territórios, por sua forma de organização horizontalizada, e pelos espetáculos que produzem, reafirmando sua coerência ética e estética.

4.1 *Proyeto Galeano, Latinoamericano*, de Teatro El Galpón

A obra, cujo autor e diretor é o brasileiro Aderbal Freire-Filho, esteve em cartaz em 2019 na sede do grupo El Galpón, sala César Campodónico. No elenco, estiveram Anaclara Alexandrino, Clara Méndez, Dante Alfonso, Elizabeth Vignoli, Héctor Guido, Myriam Gleijer, Pierino Zorzini, Rodrigo Tomé e Silvia García. Com forte perspectiva contracolonial, o espetáculo intersecciona questões eminentemente latinas abordadas por Eduardo Galeano (1940-2015) em diversos livros, estudos e posicionamentos sociais com a história da América Latina e com um olhar sobre sua vida, obra e contribuições para se pensar os processos de enfrentamento às ditaduras e do autoritarismo que delas permanecem. Aliado à abordagem dramaturgic, a encenação excepcionalmente bem acabada pelas mãos de Aderbal Freire-Filho (1941-2023) mostrou a maestria do domínio da construção coletivo-colaborativa e do teatro épico, evidenciando as atoralidades e a apropriação do texto e das pesquisas teatrais pelos atores e atrizes do elenco.

Com assistência de direção de Marcos Acuña, a dramaturgia de Aderbal tem como base textos de Eduardo Galeano, de muitos de seus livros, tendo como unidade a temática apresentada em “As veias abertas da América Latina”. Segundo a sinopse do espetáculo, é uma obra cujo desenvolvimento dramático se estende para além da cena “quer falar do passado e presente de América de uma forma que possa integrar as realidades passadas, contadas e cantadas por Galeano, com os fatos presentes que cada espectador, por seu conhecimento de nossas realidades de hoje, pode associar ao que ouve e vê na encenação” (Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019). Quer dizer, a obra (a história) está posta (está exposta) em cena, mas a transcende e segue na plateia e fora do teatro. Em um momento próximo do final da peça, diz um ator: “este espetáculo segue afóra e vocês estão condenados a vê-lo, se se mantêm com os olhos abertos; terminá-lo depende de vocês: fechando os olhos ou atuando” (Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019).

De acordo com Aderbal Freire-Filho, na sinopse do espetáculo “foram utilizados diferentes

5 “[...] Si toda cultura aspira a ser consciente de sí misma, el teatro ofrece la posibilidad de una elaboración de esa consciencia fuera de los centros de poder y de los grandes medios de comunicación” (Mirza, 2017, p. 7).



tratamentos cênicos, narrativo, dramático, épico, realista, caricaturesco, assumindo o anacronismo sem pudor” (Proyeto Galeano, Latinoamericano, 2019). O cenário de Dante Alfonso traz como pano de fundo uma ilustração desenhada na cor preta sobre tecido branco (**imagem 1**) como a síntese do espetáculo do ponto de vista da América Latina na perspectiva de Galeano. A conhecida imagem da América Invertida (1943), produzida originalmente pelo artista hispano-uruguaio Joaquín Torres García, contestando a visão estadunidense como monopólio da América. A iluminação é de Inés Iglesias y Eduardo Guerrero, o espaço sonoro projetado por Fernando Condon, o vestuário de Nelson Mancebo, a produção executiva de Patricia Medina e o ajudante de direção Arturo Fleitas.

Imagem 1 - Espetáculo *Proyeto Galeano*



Fonte: Alejandro Persichetti, 2019

Outro importante destaque no teatro uruguaio é a produção do elenco estável da Comedia Nacional Uruguaya, com sede no Teatro Solis, *El salto de Darwin* (2022) de Sergio Blanco, com direção de Roxana Blanco. O elenco formado por Camilo Ripoll, Fernando Dianesi, Gal Groisman, Jimena Pérez, Joel Fazzi e Tomás Piñeiro trouxe ao palco a história de uma família que atravessa o país para levar as cinzas do filho assassinado recentemente na última batalha da Guerra das Malvinas, em Porto Darwin, no segundo final de semana de junho de 1982. Toda a ação se desenvolve na Rota Nacional N°40, em que a família atravessa a Argentina de Norte a Sul, em um carro Ford Falcon de 1971.

Fundada em 1947, a Comedia Nacional demonstrou na prática o imbricamento entre a tradição e a vanguarda, disciplina acadêmica e experimentação, já que o domínio cênico e da estrutura e interpretação épicas foram impressionantes, com nuances dramáticas, narrativas e simbólicas precisas e poeticamente sensíveis, manipulando com destreza emoções, reflexões, críticas e virtuosismo interpretativo. Evidentemente que a estruturação contínua de tal iniciativa propicia essa imersão e desenvolvimento, entretanto sua forma de organização é verticalizada, portanto diversa da forma do teatro de grupo.

Conforme aparece na reflexão de Domínguez (2020), em 1950, enquanto avançavam as obras do espaço do Teatro El Galpón, o grupo lançou seu primeiro boletim, no qual anunciavam



um “Baile dos Artistas” para arrecadar fundos. Nele, apresentavam um plano de iluminação, som e aparato técnico para o teatro; incentivavam os colaboradores a visitarem as obras em andamento, e em um texto apresentavam o propósito de criação de uma escola de formação de atores e atrizes, incluindo um plano de estudos (Domínguez, 2020, p. 29). Um outro artigo do mesmo boletim tratava da crise dos teatros independentes, ameaçados pela falta de apoio oficial e popular. Para Domínguez, a crise acompanhou o desenvolvimento do teatro uruguaio praticamente até a atualidade. Advém disso, a busca por textos e produções próprias que pudessem interessar aos diferentes públicos. Além disso, o grupo El Galpón excursionou com suas peças em diversos bairros de Montevidéu e esses movimentos demonstram a envergadura do grupo ao processo colaborativo, à preocupação com as recepções das obras (em contato com diferentes públicos) e à busca por uma linguagem comunicacional efetiva.

4.2 *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres e Bóris não está pronto*, do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

Visando tratar cenicamente do tema do machismo e patriarcado, em uma perspectiva que reconheça essas estruturas como determinantes do sistema capitalista vigente, o Coletivo Dolores se dividiu em dois núcleos. Um dos núcleos, formado prioritariamente por homens, encenou *Bóris não está pronto* e o outro núcleo, formado majoritariamente por mulheres, encenou *Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*. De acordo com o grupo, “As Coras é um núcleo de pesquisa do Coletivo Dolores Boca Aberta que surgiu em meados de 2015 com o intuito de pesquisar a poética das escritoras Cora Coralina, Carolina Maria de Jesus, Pagu, narrativas e memórias relacionadas ao universo feminino. Propõe a investigação da feminilidade, contrapondo o sagrado feminino e apontando o feminismo como um diálogo possível e transformador para homens e mulheres” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023).

Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres finaliza com as falas “Meu Corpo é Feminista. Minha Voz é socialista. Meu Ventre Antirracista. Meu Gozo Internacionalista” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). Enquanto essas falas são proferidas, são partilhados entre o elenco um pão e uma taça de vinho. Marcante, a cena vem cada vez mais ganhando relações com o todo do espetáculo, que passa por subtemas como o “mundo do trabalho, construção social da mulher, maternidade, o trabalho doméstico e sua invisibilidade, sexualidade e padronização dos corpos femininos” (*Anas, Miquitas, Coras e Outras Mulheres*, 2023). A música executada por Fernando Oliveira é parte da concepção musical do espetáculo, fundamental para aproximar o público de um convite à partilha, iniciando com uma referência a um lugar de memórias e comunhão coletivo. O público recebe ervas medicinais que podem ser alusões a processos de cura, mas também de abertura de trabalhos e caminhos. Os aspectos poéticos, para além dos textos, ganham força sempre que comunicam com o público de modo sensível ou direto, de modo atmosférico ou lúdico, o que



demonstra o potencial imenso de um trabalho como esse em dialogar de forma reflexiva e respeitosa com um contingente de mulheres e homens em diversos espaços e comunidades. Um diálogo e situações com os quais possam se reconhecer sem, entretanto, serem endereçados a eles e a elas qualquer tipo de moral explícita, apenas uma condição de exploração a ser extirpada e transformada em nossas relações sociais.

A esse respeito, vários elementos de *Bóris não está pronto* dão conta da elaboração reflexiva acerca da construção social da masculinidade. Concebido massivamente como “machismo”, o conceito é aprofundado na peça para abranger os prejuízos socio-histórico-culturais da construção de um perfil humano violento, sectário, intransigente, para polemizar frente às facetas das relações de classe e gênero sobre como o comportamento dos homens é formado em um contexto determinado pelas relações de produção material e simbólica, e para escancarar a violência cabal perpetrada pela exploração capitalista. As camadas da construção dramaturgicamente de texto (por Luciano Carvalho e Tiago Mine), da encenação e da atuação compõem um todo elaborado complexo em que o gênero feminino é apresentado fantasmagoricamente, hora presente pela memória dos homens em cena, pela paramentação de uma caixa acústica, ou pelas vozes que dela ecoam. Porém, os textos são de autores masculinos: Charles Bukowski e Bóris Vian, tendo esse inspirado o nome do trabalho. As vozes são feitas por Camila Grande, Erika Viana e Tati Matos.

A sinopse do espetáculo também menciona em um trecho a poética produzida (como modo de construção e forma artística que compreende a estrutura e o conteúdo imbricados): “[...] Com foco nas fragilidades do homem, na tortura do machismo sobre a masculinidade e nas consequências da perpetuação desta mazela social e histórica, a peça se ampara na forma lírica e épica para compor um mosaico do homem [...]” (*Bóris não está pronto*, 2023). Ao tratar de mosaico, apropria-se acertadamente da imagem que pode simbolizar a composição por diferentes materiais, cores, texturas, amalgamada pelo princípio de montagem, com “massas e fios” de diferentes tipos e características diversas. Desse modo, as dramaturgias do trabalho traçam um percurso ao mesmo tempo ousado e lúdico. Com a poética das imagens produzidas cenicamente pelo elenco composto por Cristiano Carvalho, Fernando Couto, João Alves e Tiago Mine, o grupo aborda a formação dos estereótipos do “macho” desde a infância.

O final de *Bóris não está pronto* traz o trabalhador em face do sistema capitalista contemporâneo, que expropria dos seres até suas últimas gotas de suor e sangue. Todas essas linhas de *Bóris* são apresentadas em quadros que utilizam música, poesia e desenhos coreográficos com ações relativas às características fundantes da formação cultural da masculinidade. Além disso, a forma épica garante diferentes momentos: cômicos, ácidos e fantásticos. Com direção de Luciano Carvalho, trata-se de um trabalho significativo quando se pensa a forma de produção do teatro de grupo, evidenciando-se o caráter de classe no tratamento do tema. O coletivo o faz de modo contundente, pois ousa ao abordar o tema do machismo na perspectiva de classe, evidenciando as contradições existentes na construção social. Ao priorizar os homens em diversos arranjos sociais, a estrutura social vigente produz imposições quase intransponíveis de um jeito de ser aos gêneros



masculino e feminino. Desse modo, são naturalizados comportamentos autoritários, patriarcais e ditatoriais em suas determinações materiais e simbólicas, em diversos ambientes e instituições sociais. Por esse motivo, é importante haver debates após as apresentações, para que se possa aferir, com alguma propriedade, o que toca as pessoas do público. Nesse sentido, o recorte é preciso, consistindo em um olhar singular para essa temática emergente na atualidade que, ainda que arriscando o limite do desconforto, busca expor as contradições das violências cotidianas às quais estão expostos as mulheres e os homens. Bóris apresenta-se não como personagem, mas como “síntese da masculinidade”.

O grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes nasceu marginal e periférico, em uma organização comunitária e com posicionamento socialista. Desde o ano 2000, une linguagens artísticas a ações políticas num misto de contestação, expressão e necessidade de sobrevivência. Ocupa um terreno na zona leste de São Paulo e organiza a gestão comunitária. A maioria de seus integrantes vive numa comuna em Guaianases, Zona Leste de São Paulo. Produz peças teatrais, esculturas públicas, intervenções artísticas, canções e poemas. A radicalidade de suas ações é reconhecida desde a conservadora conquista de prêmios ao desafiador vínculo com movimentos populares. Assim, os espetáculos citados revelam a contextualidade de sua produção, bem como a investigação prática de procedimentos épico-dialéticos concernentes ao conceito e à prática defendidos pelo grupo, tendo sido avaliada constantemente a sua permanência no cotidiano coletivo.

5 Considerações finais

A reflexão nos possibilitou a: estabelecer relações entre as obras selecionadas dos grupos, confrontando elementos conteudísticos e estruturais das obras teatrais como experimentos estéticos-históricos-sociais, além de explicitar a correlação entre as formas de produção e de procedimentos de partilha das obras como expedientes épicos e a construção das poéticas teatrais dos grupos. Com relação ao trabalho dos atores e atrizes, o teatro épico permite que, na forma de produção, se tenha a apropriação de diferentes pontos de vistas para a construção de personagens - da abordagem dos temas e às suas possibilidades quanto à recepção. Desse modo, os/as intérpretes podem rever e revisitar, permanentemente, suas posturas diante de certas apreensões quanto às personagens e à autopercepção de si e do coletivo como reveladoras ou potencializadoras de um conjunto múltiplo (e normalmente naturalizado) de contradições. Do mesmo modo, essa forma de produção motiva o coletivo a verificar as suas contradições, tornando a atitude social e a coerência cada vez mais afinadas, o que novamente reverbera na construção de obras coerentes. Trata-se, portanto, de uma proposta metodológica, abarcando o hibridismo característico das produções pós-modernas.

No tocante à investigação das trajetórias e raízes dos teatros de grupo, são reconhecidas as ancestralidades culturais (ligadas às formas populares de cultura) nas atuações urbanas e nos expedientes formais concernentes à estrutura e ao conteúdo dos espetáculos teatrais de coletivos



latino-americanos. A perspectiva do teatro épico, envolvendo dramaturgias (de texto, da encenação, da cena), atoralidades e representatividades, é revisitada com influência dos estudos culturais, descolonizando visões hegemônicas e considerando as contribuições de diferentes povos e matrizes, como as orientais, afrodiaspóricas e indígenas, para constituir as histórias do teatro mundial, mais especificamente a partir do foco na produção latino-americana e brasileira. Com apoio em autoras como Rizk e Picado, podemos afirmar a relação dos grupos Dolores e El Galpón como pertencentes aos movimentos teatrais de seus territórios e, de modo mais amplo, representantes da continuidade dos teatros independentes. Esses são caracterizados pela preocupação com a escolha do repertório e sua forma de produção e socialização com o público, frequentemente aferindo suas percepções por meio de debates e outras ações culturais, pelo desenvolvimento do ato teatral abarcando as dramaturgias no plural e a construção intertextual e coletivo-colaborativa e pela preocupação pela escolha do repertório.

A forma épico-dialética, presente de modo revisitado e inovador em ambos os grupos, enfrenta a contextualidade ditatorial - que minoriza as maiorias representadas pelas diversidades raciais, étnicas, sociais, de gênero ou de sexualidade - na organização horizontal, no enraizamento nos territórios e na unidade latino-americana. Ainda conforme Roger Mirza (2017), o teatro oferece a possibilidade de convocar emocional e intelectualmente um público em um encontro coletivo no qual se unem o simbólico e o emocional, em uma participação individual e plural, em uma arte de comunicação imediata e efêmera. Por isso, a importância de refletir e relacionar essas experiências, seus alcances e incidências em determinados contextos.



Referências

- ABREU, Luís Alberto de. A restauração da narrativa. *In*: NICOLETE, Adélia. Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ANAS, Miquitas, Coras e Outras Mulheres. *Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*, São Paulo: 2023.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONILLA PICADO, María. *El Teatro Latinoamericano: en busca de su identidad cultural*. San José: Cultur Art, 1988.
- BÓRIS não está pronto. São Paulo: Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, 2023.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Dura, fuerte y alocada: la historia del Teatro El Galpón*. Montevideo: Banda Oriental, 2020.
- MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. *Rebento*, Revista de artes do espetáculo, São Paulo, n. 5, jul., 2015.
- MIRZA, Roger. *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad*. Montevideo: Universidad de la República, 2017.
- MIRZA, Roger; REMEDI, Gustavo. *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2009.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PROYETO Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Uruguay: 2019
- RIZK, Beatriz J. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- RIZK, Beatriz J. Teatro Latino Americano: incursões históricas e teóricas das últimas décadas a partir da contemporaneidade. *Percevejo online*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/6494/5804>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- PERSICHETTI, Alejandro. Proyeto Galeano, Latinoamericano. *Teatro El Galpón*, Montevideo, Uruguay, 2019. Disponível em: <https://www.teatroelgalpon.org.uy/galeano-sube-a-escena-para-salvar-la-memoria-latinoamericana-y-abrir-ojos/>. Acesso em: 28 mar. 2025.
- SAN Vicente. Intérpretes: Fernando Brant e Milton Nascimento. *In*: Clube da Esquina. São Bernardo do Campo: EMI-Odeon, 1972.



Biografia acadêmica

Simone Carleto Fontes - Universidade Estadual de São Paulo (UNESP)
Professora Colaboradora no Programa de Pós-graduação no Instituto de Artes de São Paulo,
Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: sicarleto@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Este artigo é parte resultante de pesquisa em estágio Pós-doutoral no Instituto de Artes da Universidade Estadual paulista Júlio de Mesquita Filho.

Direitos autorais

Simone Carleto Fontes

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Ricardo Gomes
Priscilla Duarte
Lídia Olinto

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 setembro 2024
Data de aprovação: 28 março 2024