

Aspectos de Colaboração nos Processos Abertos em Composição Coreográfica: *Judson Dance Theater, 1962-1964*

Janaína Moraes

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil
E-mail: jana1504@gmail.com

Nitza Tenenblat

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil
E-mail: nitzatenenblat@gmail.com

Resumo

Este escrito é um desdobramento, no Mestrado em Artes Cênicas, de pesquisa iniciada durante a Licenciatura em Dança, em que foram estudadas as etimologias das palavras processo e aberto, com vistas a encontrar pistas para uma possível leitura do que são processos abertos em composições coreográficas. Neste ensaio, especificamente, analiso o movimento Judson Dance Theater, que aconteceu em New York nos anos de 1962 a 1964, como um estudo de caso para investigar parâmetros que indicam aberturas nos processos artísticos. A partir deste, são apresentados aspectos de colaboração vivenciados durante o acontecimento em questão, os quais levam-me a problematizar modos de colaboração e seus desdobramentos, à luz da realidade brasileira contemporânea. Suscitam, ainda, reflexões sobre outras possibilidades de pensar a cultura e a arte enquanto espaço de troca e aprendizagem ao refletir sobre as interações entre criadores, obra artística e espectadores como autônomos para tomadas de decisão.

Palavras-chave

Colaboração. Composição coreográfica. Processos abertos. Aprendizagem. *Judson Dance Theater*.

Abstract

This writing is a development of a research begun on a bachelor degree where were studied the etymology of the words open and process, aiming to find cues to a possible reading about open-based process for the choreographic composition. On this essay, specifically, I look into the Judson Dance Theater movement, that happened in New York throughout 1962 to 1964, as a case study in order to investigate a few parameters that indicate openings on artistic processes. From this, are presented collaboration aspects experienced during the mentioned event, that lead me to problematize collaboration ways and its developments, under the light of the brazilian contemporary's reality. Arise, yet, thoughts about other possibilities of thinking (and practicing) culture and arts as a exchanging and learning space when proposing both creators, artwork and spectators as autonomous in the decision making.

Keywords

Collaboration. Choreographic composition. Open-based processes. Learning. Judson Dance Theater.

— Processos abertos em composição coreográfica e aspectos de colaboração

No presente ensaio proponho um desdobramento da pesquisa realizada durante minha graduação em Licenciatura em Dança¹, na qual investiguei o termo “processo aberto” no contexto de processos de criação coreográfica. Com vistas a verticalizar a pesquisa já iniciada, este texto nasce durante meu Mestrado em Artes Cênicas², a partir do estudo de caso do Movimento *Judson Dance Theater*, sob o olhar nutrido dos parâmetros encontrados na pesquisa acima citada. Ainda, atento-me ao surgimento de novos parâmetros indicados pelo exemplo do caso em questão, alinhado com a observação atenta aos modelos de colaboração que dele podem ser percebidos.

Para estabelecer uma base comum de compreensão, proponho ao leitor uma análise pautada na ideia de colaboração proposto pela coreógrafa Twyla Tharp (2009) que explicita que “colaboração não é um mero conceito, mas uma prática encontrada em nossa realidade diária” (THARP, 2009, p. 6) e, portanto, “colaboradores não são inatos, eles são feitos. Ou, mais precisamente, construídos, um dia de cada vez, por meio de prática, atenção, disciplina, paixão e compromisso - e, acima de tudo, por hábito” (2009, p. 12)³. Ainda, proponho uma reflexão que caminha a partir do entendimento de colaboração como trabalho compartilhado, realizado em companhia de outro(s) - “co” e “labor”, estendendo a noção de colaboração para suas inúmeras possibili-

dades, determinadas essas pelo contexto de cada equipe e trabalho em questão.

É nesse sentido que pretendo percorrer neste estudo: propondo uma análise contextual do Movimento *Judson Dance Theater*. Vale enfatizar, no entanto, que tais análises se fazem a partir de um olhar distanciado da experiência em si, vivida pelo grupo envolvido no movimento. Este olhar, porém, vem mergulhado em vivências contemporâneas brasileiras, mais especificamente em Brasília/DF, que se nutrem do movimento norte-americano para futuras explorações composicionais para a cena.

Para isto, reitero o imaginário que carrego ao usar o termo processos abertos, imaginário este nutrido pela etimologia das palavras que o compõem: processo, em seu sentido de: “ato de desfazer caminho, possibilidade de voltar; literalmente fazer de novo um caminho” (PROCESSO, 2014) e na etimologia da palavra aberto, como, entre outras variações, “tornar manifesto, estar aberto a ou se expor a”. (OPEN, 2014).

— Instâncias de abertura

Antes de adentrar no estudo de caso escolhido para o presente artigo, delineio um breve panorama das instâncias de abertura já delimitadas como possíveis parâmetros de um processo aberto. São elas: criador(es), cena e espectadores⁴.

A primeira instância diz respeito ao sujeito que está envolvido no ato de criação. Neste ponto, abre-se ao questionamento o entendimento das identidades envolvidas no proces-

1 Licenciatura em Dança pelo Instituto Federal de Brasília/IFB.

2 Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília/UnB.

3 Tradução livre.

4 Na pesquisa original eu trazia a palavra plateia. No entanto, optei por trocar para a palavra espectador, abrindo à noção de sujeito e não apenas a disposição no espaço que a palavra plateia sugere.

so de criação, por meio de suas formações e experiências de vida, e a responsabilidade que cada uma carrega em seus papéis: diretores, coreógrafos, dançarinos, bailarinos, produtores... A nomenclatura escolhida pode identificar, na maioria das vezes, o grau de abertura delimitado a cada envolvido da criação. Assim, a noção de criador, antes de qualquer outro papel, surge como uma possibilidade de entender cada sujeito envolvido como um colaborador ativo.

Uma boa maneira de articular as interações destes criadores envolvidos em processos abertos pode ser a percepção de dois elementos que Co-Autora (2015) propõe como característicos da criação em coletivo: a propositividade e a flexibilidade criativa. Esses são indicadores de maior ou menor porosidade nas tomadas de decisão durante o processo criativo: quanto proponho enquanto em colaboração, e quão flexível sou para trabalhar com a proposta do outro?

A segunda instância suscita questões sobre a cena propriamente: quando é ensaio, quando é estrutura coreográfica? Nesse ponto, começo então a perceber as possibilidades de pensar a cena enquanto ensaio e vice-versa. Ou seja, como posso abrir a sala de ensaio para os espectadores, no ato da cena? E mais, como posso entender cada ensaio já como cena, ainda que, não propriamente, o público esteja ali para assistir? É possível pensar os dois momentos como experiência de criação e, simultaneamente, como espaço da cena?

Ao encarar a construção cênica desta forma, a obra abre-se para uma vivacidade criativa que permite ao criador rever constantemente suas escolhas e práticas, incentivando-o a apropriar-se das oportunidades do contexto e de suas habilidades desenvolvidas pela experiência.

Por último, a terceira instância surge como o encontro provocado por meio da “formalização” do evento. Ou seja, o momento em que geralmente chamamos de apresentação. Neste ponto, a noção de encontro vem como uma continuidade do processo de geração da obra, que permanece vivo ainda que “colocado em cartaz”, pois abre-se para mais uma experimentação artística, maturada pelas escolhas já realizadas, mas ainda aberta ao processamento e renovação das decisões até então tomadas a partir da interação com o público que a “observa”. Ou seja, que interferências o público traz para a obra? Assim, corroboro com a perspectiva de um espectador emancipado proposta por Ranciere (2010). Ou seja, como tanto os espectadores como os criadores podem rever suas possibilidades a partir de novos modelos de participação - o público enquanto colaborador.

***Judson Dance Theater:* um movimento de aberturas**

Em um contexto histórico e político pós 2ª Guerra Mundial, em que ações culturais ganharam um caráter expressivo de compromisso político e ideológico em busca de uma corporificação dos anseios pela liberdade e autenticidade (HEDDON & MILLING, 2006, pp. 12-13) - anseio este germinado desde a década de 50 (com inspiração de figuras como Anna Halprin, Merce Cunningham e John Cage) - culminou-se o nascimento do movimento *Judson Dance Theater* na década de 60, mais precisamente no verão de 1962.

Ao relatar sobre o surgimento deste movimento, Sally Banes (1995) conta que, neste período, um grupo de jovens coreógrafos de-

ciduiu se unir para apresentar alguns de seus trabalhos realizados durante os anos de 1960 a 1962 nas aulas de composição de Robert Dunn, sediadas no estúdio de Merce Cunningham. Entre estes coreógrafos haviam tanto dançarinos, quanto artistas visuais e músicos, como é o caso do próprio professor Dunn, compositor musical e seguidor dos princípios de John Cage.

Este grupo de artistas, por um acontecimento fortuito, juntou-se com a intenção de expor, em um contexto mais profissional, suas coreografias criadas em aula. Foi assim que encontraram acolhida na *Judson Church*, em *Greenwich Village*, onde passariam a sediar-se os eventos da *Judson Dance Theater* até o ano de 1964. O sentimento pragmático de pós-guerra já vinha sendo refletido nos diversos seguimentos artísticos da época, por meio dos *Happenings*, *New Realism* e *Pop Art*. O espírito de participação voluntária e o uso de materiais baratos, a concretude da existência, o interesse nas ações cotidianas e questões de identidade individual e coletiva foram os nutrientes formadores dessa geração da *avant-garde* da dança pós-moderna, personificada pela situação *Judson Dance Theater*.

Aqui vale ressaltar que a escolha pelo uso de palavras como “movimento”, “acontecimento” e “situação” se faz com a intenção de caracterizar o aspecto fluido com que se deu o *Judson Dance Theater*. Isto é, mais precisamente do que chamá-lo de um grupo/companhia, entende-se este coletivo como um período em que o encontro fomentou propostas ideológicas e estéticas pautadas no livre acesso e experimentalismo. A própria Yvonne Rainer, coreógrafa atuante e participante desde o início dos eventos da *Judson Dance Theater*,

relata em entrevista⁵ que o acontecido era muito mais uma atmosfera compartilhada do que propriamente uma proposta clara.

Ainda, segundo Muniz (2011. p. 78), o *Judson* tornou-se uma metacomunidade de várias características, onde se fundiram as comunidades que giravam em torno de distintas disciplinas das artes, florescendo a imaginação interdisciplinar, característica essa que desde já me permite atentar a uma abertura nas relações estabelecidas: artistas de diversas formações e interesses reunidos para fomentar ações artísticas por meio de diferentes pontos de vista.

———— Cruzamentos entre *Judson Dance Theater* e Aberturas em um Processo

Como mencionado acima, os artistas, vindos de variadas formações - entre elas dança, música, artes visuais - compunham uma diversidade de abordagens e estéticas de trabalho, ainda que todos compartilhassem anseios em comum - como o sentimento de experimentação, cooperativismo e a própria valorização à diversidade. Neste aspecto, a abertura se deu de maneira tão intensa que, como menciona Banes (1995, p.xiii) em seu livro *Democracy's Body*, chega a ser difícil indicar com clareza quem era a equipe *Judson Dance Theater*. De fato, alguns artistas atuaram de maneira mais contínua e são diretamente associados ao nome *Judson Dance Theater* - como, por exemplo, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Elaine Summers, entre outros - no entanto, muitos são os que transitavam e atuavam de maneira

⁵ Entrevista concedida para o programa Talking Dance, do centro multidisciplinar de arte contemporânea Walker Art Center, em 26 de setembro de 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cn6HtsbThKc>.

ra essencial nas ações promovidas pelo movimento (*Judson Workshop e Concert of Dance #1 a #16*) e nem sempre se tem clareza quanto a quem de fato eram os “Judsons”. Como pode-se ver pelo desafio apontado pela autora, em seu livro:

“um dos problemas encontrados durante a escrita deste livro foi definir *Judson Dance Theater* em termos de pessoas que o compunham e da cronologia em que ocorreu.” (BANES, 1995, p.xiii).

Tal circunstância, se por um lado é desafiadora para o registro e até mesmo posterior análise, por outro é extremamente rica no que concerne ao aspecto da acessibilidade que este movimento proporcionou para o compositor artístico, onde o coletivo passa a ser explorado de maneira tão intensa que sobressai-se aos indivíduos que o compuseram.

O movimento, no entanto, por mais que aberto a tal acessibilidade à quem quer que tivesse interesse em participar, possuía um núcleo mais presente e ativo, já mencionado anteriormente, e que com o decorrer do tempo passa a ser um comitê de organização cujos papéis garantiam andamento às atividades em seus dois anos de funcionamento (1962 - 1964). Esse fato me leva a questionar quais fechamentos se fazem necessários para que um processo que valorize a abertura não se perca em seus caminhos? Todo mundo participa, mas quem, de fato, toma as decisões? Ou ainda, quem, após as decisões tomadas, realiza as ações necessárias? Ao longo desse escrito, no entanto, vou percebendo que o que mais interessa aqui é atentar que somos e estamos todo tempo em relação (ao tempo, ao espaço, a nós mesmos, ao/s outro/s). E em meio a relacionamentos não há receitas,

apenas relacionamento: para cada encontro, uma nova maneira de lidar com as questões, para cada pergunta aberta, a possibilidade de caminhos a investir e investigar. É percebido também que alguns caminhos, acabam por tornar-se trilhas interessantes, como é o caso de combinados, acordos e negociações feitas pelo próprio grupo.

No que diz respeito a interação entre os artistas no *Judson*, por exemplo, um dos lemas compartilhados e seriamente seguidos, era o de não julgamento a qualquer pessoa ou trabalho. Como afirma Johnston apud Banes (1995, p. 86), “uma das melhores coisas dos concertos do *Judson* era sua atitude não-discriminatória de incluir tantos dançarinos e não-dançarinos quanto tivessem vontade em participar”. Neste sentido, vemos a noção de criadores em dança sendo esgarçada ao limite enquanto colaboração e abertura à participação.

Outro ponto a se destacar em relação ao movimento *Judson Dance Theater* é seu claro interesse em, mais do que simplesmente criar um resultado final da obra, analisar o processo de feitura dessa obra. O movimento se dava da seguinte maneira: uma vez por semana os participantes se reuniam em sua sede, na *Judson Church*, onde cada coreógrafo tinha a possibilidade de apresentar seu trabalho. Em seguida, o grupo discutia sobre o que havia assistido. Estes eram os chamados *Workshops*. De tempos em tempos, quando o grupo percebia que já tinham maturado-se os trabalhos analisados e já possuíam uma quantidade consideravelmente suficiente, organizavam o *A Concert of Dance*, como apresentações abertas ao público.

Nos *Workshops* o interesse era principalmente compartilhar e discutir novas formas de se pensar estruturas coreográficas. O combi-

nado era que todos estivessem presentes em cada sessão do início ao fim, contemplando todos os trabalhos: “você poderia chegar bem mais cedo, mas uma vez que o encontro começava, não devia estar em outro espaço ensaiando e depois aparecer só pra apresentar sua peça” (SUMMERS apud BANES, 1995, p. 82)⁶. Esta noção de compartilhamento do processo coreográfico, e discussão analítica sobre estruturas e escolhas criativas me remete à segunda instância de abertura mencionada anteriormente: a cena. Aqui, percebe-se não somente a abertura do pensar cenicamente, mas o debruçar-se completamente ao estudo do fazer coreográfico. Trisha Brown apud Banes (1995, p. 80) explica que havia um pacto em jamais começar uma discussão por “eu não gosto disso” ou coisas parecidas. O coreógrafo colocaria sua intenção e perguntaria “foi possível percebê-la?” e a discussão se daria a partir daí.

Ainda, em paralelo com a relação da instância da cena e a instância do encontro com o público enquanto possibilidades de aberturas no processo, pode-se perceber, em diversos trabalhos apresentados durante os concertos de dança, a natureza de abertura das questões de métodos coreográficos também com os espectadores, como é o caso da obra *Instant Chance*, de Elaine Summers, apresentada no *A Concert of Dance #1*. Nesta peça, a coreógrafa diz se utilizar de métodos do acaso no instante da própria cena, propondo que, ao contrário de muitas obras que costumam a utilizar o acaso de antemão para decidir como se dará a estrutura coreográfica a ser apresentada, nesta peça a estrutura em si, com suas regras já definidas, insere o elemento do acaso em cena, ditando como se desenrolariam as

regras antes combinadas, retirando qualquer controle previamente elaborado. Assim, a espontaneidade e a vivacidade da obra se faz presente de maneira única a cada nova apresentação.

Quanto a instância de abertura relacionada ao encontro com os espectadores, há um exemplo claro a partir da obra *Overture*, esta apresentada como a abertura do *A Concert of Dance #1*. A obra é um filme de 15 minutos, de autoria dos artistas W. C. Fields, Eugene Freeman, John Herbert McDowell, Mark Sagers e Elaine Summers, que consistia em uma justaposição de imagens de diversas temáticas sorteadas pelo acaso - crianças brincando, caminhões estacionados, etc. O crítico de dança Allen Hughes apud Banes (1995, p. 41) diz que ao assistí-lo, a plateia era rapidamente transportada para fora do mundo cotidiano, em que os eventos supostamente são governados pela lógica⁷. A maneira como a obra foi apresentada, no entanto, é que mais me instiga em relação à sua interação com o público que, para chegar a seus assentos, tinham que andar pelo meio do filme que já estava sendo transmitido. Assim, o embaraço causado anulava qualquer expectativa previamente criada: para tomar o lugar da plateia, inevitavelmente os espectadores teriam que passar por um momento de exposição no palco.

As características apontadas acima indicam a presença de elementos de grande porosidade, revelando o movimento *Judson Dance Theater* como um exemplo claro de um processo extremamente aberto. Isto é, considerando as três instâncias apontadas anteriormente (criadores, obra e espectadores) vemos aberturas presentes em todas elas. É importante ressaltar, no entanto, que seus integrantes possuí-

6 Tradução livre

7 Tradução livre.

am particularidades bem específicas e que a instância que se demonstrava mais aberta na abordagem de trabalho de um nem sempre era a mesma que se abria no trabalho de outro. Isto, na verdade, pode indicar uma abertura ainda maior no sistema criado nessa relação de dois anos de convívio: a abertura de um sistema que se permite respeitar as escolhas no que diz respeito à singularidade de cada criador envolvido e, ainda assim, compartilhar aspectos de colaboração pautadas em sentimentos de liberdade e experimentalismo.

Reflexões finais

Ao atentar-me para os exemplos trazidos a partir do movimento *Judson Dance Theater*, percebo a variedade de modelos e maneiras passíveis de integrar elementos de abertura no fazer coreográfico. Ainda, cada modo de apropriação individual e coletiva das aberturas e fechamentos disponíveis no ato de composição (e de todas as interações relacionais e de produção que dele fazem parte), nos leva a perceber que os diversos aspectos de colaboração refletem diretamente as escolhas determinadas por cada sujeito e as especificidades de seus contextos. Olhar para as diversas possibilidades com a autonomia de fazer escolhas é libertar caminhos de troca e aprendizagem por meio do fazer criativo: existem vários caminhos, escolhemos por quais andar, investigamos como percorrê-los e podemos trocar as experiências vividas sem a necessidade de um julgamento de valor entre qual é o certo ou o errado - é um outro caminho.

Olhar para este importante movimento da vanguarda norte-americana dos anos 60 suscita-me um ponto paradoxal fértil para futuras

pesquisas: a dicotomia abertura x fechamento. Este leva-me a questionar se, ao falar de processo aberto, há também espaço para seus fechamentos? E se sim, o que diferencia um processo aberto de qualquer outro processo de criação? Nesse ponto, parece-me que a disponibilidade a modos de fazer-pensar que abrem-se para auto-reflexões sobre seus modos de operar são possíveis andamentos para essas questões levantadas. Perguntas como estas se fazem importantes para começar a entender caminhos que propulsionem processos de criação mais claros e autônomos em sua escolhas e relações.

Ainda, sou levada a crer que a consciência destes níveis de abertura em um processo composicional artístico pode apontar caminhos que auxiliem nossa relação com o mundo contemporâneo a as aberturas que nele vivenciamos. Ou seja, como o exemplo deste estudo de caso nos aponta, ao abrir processos de criação em suas diversas instâncias, e assim propor diferentes abordagens de colaboração - com outros criadores, bem como com os espectadores, por exemplo - estamos ampliando as aplicações reais de uma arte que se interfere na vida, e vice-versa. Desta relação arte-vida, Banes (2003, pp. 5-16) aborda os aspectos de desfamiliarização que tal abordagem possibilita, embutindo à vida uma consciência que recupera a sensação de estar vivo: a partir destas aberturas, passamos a ter à mãos a alternativa de tornar o estranho familiar (tanto dentro da obra em si, quanto no mundo em que ela atua); bem como o caminho inverso, em que se faz familiar o estranho, na obra e na vida.

A meu ver, essa desfamiliarização tem muito a ver com uma sensibilização em olhar para (e/ou relacionar-se com) as coisas desprovida de

automatismos: deixar reverberar os encontros daquilo pelo qual tomamos como mais banal e ordinário, permitindo que suas potencialidades poéticas nos atravessassem. Podemos tomar alguns exemplos de produções realizadas no Judson, tais como *Water*, de Robert Whitman, em que ações com água - como lavar e tomar banho - e o uso de objetos cotidianos como baldes, mangueiras e canos eram justaposta em ritmos e rimas particulares. Ou ainda em *Acapulco*, de Judith Dunn, onde a colagem de ações como passar roupas, pentear cabelos e jogar cartas eram exploradas em diferentes dinâmicas de velocidade, transformando eventos banais em movimentos de dança.

Por fim, olhar para este movimento me permite esboçar um universo de possibilidades vividas pelos artistas da época, que nutrem muitas escolhas de artistas atuais e, de alguma forma, servem como exemplo de que o que é aberto ainda pode e, eu diria, deve ser investigado. E quem sabe assim potencializar a autonomia criativa nos processos de composição: processos de criação como espaços de formação do sensível.

Referências

ABERTA. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/aberta>. Acesso em: Março de 2014.

ABERTO. *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>. Acesso em: Março de 2014.

ABRIR. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/abrir>. Acesso em: Março de 2014.

BANES, Sally. *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 - 1964*. Duke University Press, 1995.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BANES, Sally. *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible*. The University of Wisconsin Press: Monroe Street. Wisconsin, 2003.

HEDDON, Deirdre & MILLING, Jane. *Devising performance: a critical history*. Palgrave MacMillan, 2006.

ICLE, Gilberto. "Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?" *Urdimento* (UDESC), v. 17, p. 71-77, 2011.

MUNIZ, Zilá. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. Revista "O Teatro Transcende" do Departamento de Artes - CCE da FURB - ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

OPEN. *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <http://www.etymonline.com/>. Acesso em: Março de 2014.

PROCESSO. *Plataforma virtual origemdapalavra*. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/processo/>. Acesso em: Março de 2014.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REINER, Yvonne. Talking Dance. In: *Walker Art Center*, em 26 de setembro de 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c-n6HtsbThKc> .

TENENBLAT, Nitza. "Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo:?" *ILINX - Revista do LUME*, v.7, p. 334, 2015. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/334> .

THARP, Twyla with Jesse Kornbluth. *The Collaborative Habit: Life Lessons for Working Together*. New York: Simon & Schuster, 2009.

TRIDAPALLI, Gladistoni. *Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada*. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2008

Recebido: 27/02/2018

Aprovado: 25/04/2018