

Cabaré-Encruzilhada: uma autoetnografia a dois

Crossroad-cabaret: an autoethnography as a duo

Cleber Braga¹

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP, Macapá/AP, Brasil

E-mail: cleberbrag@gmail.com

Ricardo Nolasco²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

E-mail: misterwild@gmail.com

Resumo

No presente ensaio, os autores realizam uma autoetnografia sobre suas trajetórias na arte do cabaré, propondo um entrelaçamento de memórias, afetos e reflexões críticas que abarcam o período de quase duas décadas. Em sintonia com a Pedagogia da Encruzilhada, de Luís Rufino, é forjada aqui a noção de Cabaré-Encruzilhada: uma perspectiva cabareteira interessada no imbricamento das relações entre arte e vida, cultura popular e erudita, teatro e cidade. Por consequência, é possível constatar que esta escrita não se restringe aos conteúdos autobiográficos que a disparam, enunciando a prática do cabaré enquanto fazer minoritário e burlando o universalismo e o racionalismo acadêmico.

Abstract

In this essay, the authors carry out an autoethnography of their trajectories in the art of cabaret, proposing an interweaving of memories, affections and critical reflections that cover a period of almost two decades. In line with Luís Rufino's Pedagogy of the Crossroad, the notion of crossroad-cabaret is forged here: a cabaret perspective interested in the intertwining of relations between art and life, popular and erudite culture, theater and the city. As a result, it is possible to see that this writing is not restricted to the autobiographical content that triggers it, enunciating the practice of cabaret as a minority act and circumventing universalism and academic rationalism.

Palavras-chave

Autoetnografia. Cabaré. Encruzilhada. Teatro.

Keywords

Autoethnography. Cabaret. Crossroads. Theater.

1 Cleber Braga é diretor de teatro e escritor, professor Doutor do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Amapá, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de São João Del Rei e do Programa em Ensino e Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia. Autor do livro "CUIRexílios: uma fantasmografia artística na transfronteira mexicanobrasileira." <<http://lattes.cnpq.br/8630933424296722>>. <<https://orcid.org/0000-0002-4907-7573>>.

2 Ricardo Nolasco é artista de cabaré, tarólogo, performer, diretor de teatro, escritor e poeta da presença. Fundador da Selvática Ações Artísticas, da Casa Selvática e da ULC (Universidade Livre de Charlatanismo). Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO em que desenvolveu a pesquisa Cabaréurgia: como se inscreve cabaré? <<http://lattes.cnpq.br/0769132810755743>>. <<https://orcid.org/0000-0003-3826-5920>>.

*Gelem, gelem, lungone dromensar galem*³
(Jovanovic, 2015, p.14).

Ele era muito jovem. Ainda que, à época, olhando em retrospecto, me reconheça também numa juventude à beira dos trinta anos, ele era mais novo uma década, talvez. “Que ancestralidade seria aquela?” pensei, ouvindo seus berros indecifráveis à distância em que me encontrava. Algumas pessoas orbitavam ao seu redor. Ao fundo, a fonte do centro antigo da cidade completava um cenário que se replicaria, tempos depois, quando, no Chile, apresentamos o que alguém do público classificou como um “Show da Xuxa *Cyberpunk*”⁴ - e onde Ele se deleitou em outra fonte, entre esculturas barrocas, corpulentas, vertendo água pela boca: pura fertilidade.

Acho que foi nesta mesma viagem, atravessando a Cordilheira dos Andes, em meio à neve, no ônibus de Curitiba para Santiago - as malas abarrotadas de figurinos, o cartão do banco repleto de dívidas, uma vida amorosa não exatamente estável... -, acho que foi ali que eu, Cleber, me dei conta de que o teatro foi uma possibilidade de deslocamento pelo mundo, de viagem, uma perspectiva de horizonte no contexto da minha classe social – contradizendo os

3 “Caminhei, caminhei por longas estradas”, em tradução ao português (Jovanovic, 2015, p.14). Trecho do hino romani, composto pelo cigano de origem sérvia Zarko Jovanovic, em 1949.

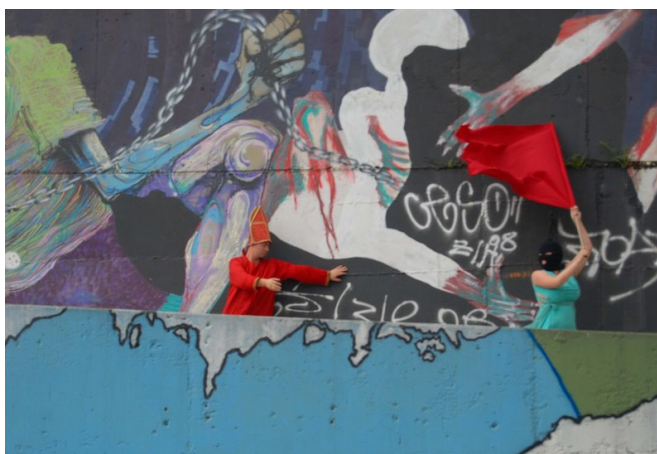
4 Este acontecimento se deu quando da realização do “Projeto Gambiarra”, quarto espetáculo do Coletivo Elenco de Ouro e que marcou sua retomada após um hiato de três anos, cuja estreia aconteceu no festival “Explosion de Arte Callejero”, na cidade de Santiago do Chile, em 2008, com posterior apresentação no Festival de Teatro de Curitiba. Na ocasião, o grupo era formado por Marina Nucci, Cali Ossani, Jessica Beatriz, Renato Sbardelotto, Yara Barros, Diego Galcerán, Yuri Pietreski, Ricardo Nolasco e eu. Posteriormente, quando recebeu o Prêmio Artes Cênicas na Rua 2009 (Funarte/MINC), o trabalho foi realizado também em Curitiba por Iria Braga, Limerson Morales, Ale Galcerán, Sabrina Lopes, Rafael Guimarães e eu - além dos artistas convidados: Sueli Araújo, Marilla Veloso, Newton Gotto, Cláudia Washigton e Ângelo Luz.

desafios inerentes ao ofício, a exemplo da notória instabilidade financeira. Uma *linha de fuga* na minha vida (Deleuze e Guattari, 1995), traindo o que se inscreveu anteriormente sobre mim, traindo minha própria compreensão sobre o que eu era. “Ciganar mediúnico pirata” (Braga, 2023, p.103), um despedir-se das paisagens conhecidas na direção desértica de um vir a ser.

Já o cabaré foi um apocalipse – ou, na etimologia do termo, uma revelação. Depois disso, nada mais como antes. Ainda não se falava tanto em (de)colonialidade (Mignolo, 2007), mas ousou dizer que foram nas experimentações de cabaré que tive no Rio de Janeiro que começou um processo de corrosão da minha própria branquitude (Bento, 2022). Tal processo, ainda em andamento, tem a ver com um corpo a corpo com a cidade e seus ambulantes, moradores de rua, prostitutas...

Foi no cruzamento do Cabaré com o *Teatro de Rua*, este termo tão amplo e, ao mesmo tempo, tão restritivo quanto qualquer coisa que classifique - contraditório, por vezes, se considerado o tensionamento entre produção estética e discurso político no contexto latinoamericano (Carreira, 2000) -, acho que foi nesta encruzilhada onde se feriu minha autoimagem narcísica, projetando-me para além dos contornos de um “eu”. Tão definidos, estes contornos, quanto o perímetro da cidade planejada onde nasci - concebida em um ninho de amor entre urbanistas e publicitários (Braga e Guimarães, 2013).

Figura 1 - Cleber Braga e Jessica Beatriz em Gambiarra.



Fonte: Experimentações cênicas do coletivo Elenco de Ouro nos espaços públicos de Curitiba, no ano de 2008. Foto de Emmanuel Peixer.

Hoje prefiro pensar em *teatralidades em espaços públicos*, oníricas assombrações à urbanidade daquilo que chamei de América Latina por muito tempo (Figura 1). Agora sei da importância de macular esta ideia, periférica, sim, mas herdeira de uma hierarquia europeia, enquanto outras cosmogonias sempre (des)organizaram a vida por estas latitudes. A expressão “América Latina” nunca deu conta da multiplicidade existencial neste território, multiplicidade que transcende a latinidade e antecede a invenção da América. Pior do que isso, só mesmo as miradas celebrativas e acríticas que insistem em folclorizar a tal latinidade americana - algo semelhante ao que acontece com a ideia de fronteira.

Mas, voltando então à figura do jovem Ricardo diante da fonte (Figura 2), aos berros na silenciosa Curitiba, reconheço agora os mesmos “sangue latino” e “alma cachorra” que Ele atribuiu a mim. Já havia sido advertido de sua existência por Patricia Saravy, extraordinária atriz que tivemos o prazer de dirigir. Sim, Ele também se fez diretor, embora tenhamos aprendido com Antônio Abujamra que há uma “zona escura no palco em que o diretor não entra, que é do ator” e que “ser diretor é a arte de ser desnecessário” (Abujamra, 2022, n.p.).

Eu o observava de longe, eu estava em pedaços. A roda da vida recomeçando e recomeçando e recomeçando: pedra de Sísifo. Acabava de regressar à Curitiba, o coração partido por uma despedida numa bifurcação de estrada, ainda em dúvida se havia agido certo ao negar um convite para uma vida deliberadamente mambembe. Ali, no Largo da Ordem, diante do mesmo *Teatro do Piá* onde tempos depois vivi com Ele mesmo alguns dos momentos mais potentes na arte do cabaré – a exemplo de uma improvisação inimaginável de Leonarda Glück, outra “estrela extrema” (Campos, 2015, s/p.), junto à força etérea de Cali Ossani, na qual ambas evocaram o melhor da ancestralidade siciliana e farsesca do *Mimo* (Bertold, 2000) com a canção *Folhetim*, do Chico (Buarque, 1978), ressignificando radicalmente a música, fazendo submergir Atlântida e seus sete reinos de comediantes, abrindo outros entendimentos e expondo a Burla como estratégia *estéticopolítica* (Braga, 2023).

Figura 2 - Ricardo Nolasco dança diante de uma fonte em Santiago do Chile.



Fonte: Fuente de La Abundancia, Santiago - Chile, 2009
Foto de Cali Ossani.

Ele ali, seu corpo eruptivo, numa terrível ingenuidade herdada dos heróis modernistas abatidos nos campos da História pelo próprio anacronismo.

“Impetuoso com doçuras virginais (...) orgulhoso de seus primeiros caprichos” (Rimbaud, 2023, n.p., tradução nossa)⁵, suas reverberações tsunâmicas deslocando as coisas de lugar.

Amei-o, assim, desde o princípio. E afirmar isso aqui configura uma burla⁶ ao racionalismo acadêmico, um drible à neutralidade do sujeito do discurso eurocentrado que, como nos alerta a pensadora indiana Gayatri (Spivak, 2010), tende a falar de tudo de modo universalizante, menos de si próprio. Afinal, localizar a própria fala, retirando dela a pseudo-neutralidade comumente evocada pelo discurso científico, implica também em reconhecer os próprios privilégios e as próprias limitações.

E como poderia ser de outro modo? Como poderia eu tratar do cabaré sem partir do fato de que esta arte, historicamente negligenciada pelos estudos teatrais, constitui matéria de minha própria existência? Não posso, nem quero. Retomo aqui o termo *vidobra* (Braga e Guimarães, 2017) para ressaltar esta inseparabilidade entre arte e vida, numa retroalimentação que permite que experiências existenciais se desdobrem em obra artística, que, por sua vez, propiciará novas experiências existenciais. Por isso a autoetnografia, esta “análise cultural elaborada por meio da narrativa pessoal, onde é possível desenvolver uma lente crítica em uma práxis dentro ↔ fora, de modo a entender quem somos nas nossas comunidades” (Miranda, 2022, p.70).

Falar pela própria boca, numa escrita encarnada, sem, contudo, estar restrito a uma dimensão puramente autorreferencial, já que:

Devido ao fato de valorizar a experiência do pesquisador sem desvincular suas impres-

5 Impétueux avec des douceurs virginales (...) fier de ses premiers entêtements.

6 A artista burlesca Giorgia (Conceição, 2018), a.k.a Miss G, em sua Dissertação de Mestrado desenvolve o conceito de burla como um lugar irruptivo das normatizações do corpo e como estratégia para processos criativos, similar ao que desenvolvíamos nas práticas do Elenco de Ouro.

sões e intenções da pesquisa, compreende-se que elementos autobiográficos se fazem presentes no método autoetnográfico. Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta (Santos e Biancalana, 2017, p. 87).

Ricardo e eu nos lançamos, assim, neste jogo perigoso, traindo o binarismo sujeito/objeto, traindo a colonialidade etnográfica segundo a qual o pesquisador, oculto sob o manto da neutralidade, descreve objetivamente aquilo, aqueles que observa. Mas, vale ressaltar, nesta autoetnografia a dois, é este fazer artístico marginalizado do cabaré que se enuncia, expandido nossas figuras. O cabaré e a encruzilhada, desde nossas próprias vidas e para além de nós.

Nos encontramos em uma encruzilhada, por onde passavam os fluxos e destinos de uma cidade-espetáculo chamada Curitiba. Quem diria que esse lugar reconhecido por sua caretice, branquitude, frio e conservadorismo demagogo, abriria espaço para a ginga e a gira de um grupo de artistas levarem o desbunde às últimas consequências: suas próprias corpos.

O nome dessa encruzilhada batizamos de cabaré. E quando utilizamos uma palavra evocamos memórias e sentidos. Não apenas o que está compreendido nos livros de história, nem apenas na Belle Époque francesa ou no Cabaret Alemão (embora também tenhamos evocado o poder de dissidência e transgressão nesses contextos). Estávamos também interessadas no que passava aqui pertinho de nós. No próprio sentido do cabaré, relacionado a ambientes noturnos, espaços vinculados ao entretenimento e a prostituição, que são geralmente ofuscados nos materiais historiográficos do cabaré,

mas que fazem, sim, sentido nesse fazer cabaré na América Latina. Outras memórias, outros cabarés, outras encruzilhadas.

Eu, Ricardo, escrevo nesta encruzilhada em diálogo com a proposta pedagógica de Luiz Rufino (2018, p. 73), quando o autor concebe:

uma capacidade de resiliência e transgressão diante do trauma e da violência propagada pelo colonialismo e conservada na esfera da colonialidade (...) Exu enquanto princípio explicativo de mundo transladado na diáspora que versa acerca dos acontecimentos, dos movimentos, da ambivalência, do inacabamento e dos caminhos enquanto possibilidades, é o elemento que assenta e substancia as ações de fronteira, resiliência e transgressão, codificadas em forma pedagogia (Rufino, 2018, p.73).

Ao identificar diversas relações com o nosso procedimento, também evocando Exu, nos interessamos pela construção a partir do precário e inacabado, no acaso e na incompletude (Braga e Barone, 2010) da fronteira enquanto processualidade da obra aberta (Eco, 1971), e ao entender as similaridades do cabaré que fazíamos com uma ética das encruzilhadas, desenvolvemos uma pesquisa de performance de cabaré (Streva, 2017) própria desse encontro. O nosso Cabaré-Encruzilhada, saudando Exu (Laroyê!), pelos caminhos de uma arte processual atraída por formatos populares derivados do Teatro de Variedades, como o Teatro de Rebolado e o Teatro de Revista brasileiros, resultou em um teatro de vedetes precárias e em queda, trazendo no jogo sua ética e estética.

Em nossos experimentos, tínhamos como principal dispositivo um jogo/processo/encruzilhada que chamávamos de Gira e que Cleber havia aprendido com o Grupo Tá Na Rua (Figura 3). Nela:

Improvisações coletivas são propostas desde estímulos sonoros conjugados à estímulos visuais: figurinos, adereços, ou apenas tecidos dispostos em determinada espacialidade. À medida em que as músicas são executadas, os atores - valendo-se do ima-

ginário dos espetáculos de cabaré, de teatro de revista, entre outras espetacularidades populares de variedades -, se lançam em improvisações situadas na fronteira entre o teatro, a dança, o circo etc., tendo por subsídio dramático, sobretudo, a música. (...) Vale notar que a expressão *gira* qualifica também a manifestação de espíritos ou orixás no contexto da umbanda e candomblé, religiões de matriz litúrgica africana e pautadas pela incorporação das divindades pelos fiéis, em sintonia com seus respectivos estímulos sonoros (Braga, 2021, p.18).

Modificamos a Gira e a reinventamos no trabalho íntimo da sala de ensaio. Posteriormente, quando começo a identificar na prática do cabaré latino-americano o que nomeei de *cabaré jogo ferida obra aberta* (Nolasco, 2023, no prelo), percebo que muito do que acontece se relaciona com esses experimentos que fazíamos coletivamente nas manhãs das terças e quintas.

Figura 3 - Cleber Braga em cena de espetáculo do Grupo Tá Na Rua.



Fonte: Cena de "Dar não dói, o que dói é resistir", apresentado nas comemorações do Ano do Brasil na França. Arquivo pessoal, autoria desconhecida, Paris, 2005.

O procedimento era o de interpretar coletivamente histórias através de músicas do cancionero

popular latino-americano, majoritariamente, improvisando com figurinos e tecidos espalhados pela sala de ensaio. Ainda é assim, nesse tempo espiralar da memória que é também cartógrafa, recorrendo ao pensamento de Leda Maria Martins (2021), na medida em que a autora, em relação à memória e ao ato de inscrição de performances negras e subalternizadas latino-americanas, propõe uma visão tridimensional do tempo se contrapondo à visão linear histórica que atua no apagamento de muitas outras histórias. Também estamos nós aqui construindo arquivo através do repertório vivenciado (Taylor, 2013), autoetnografando encontros como ação contraditória à historiografia oficial, escavando e registrando a memória do processo.

Na sala de ensaio o exercício era o de permanecer e insistir no estado de jogo, utilizando recursos como a dança, a dublagem e a caricatura. O estereótipo era material de interesse nessa fuga do modelo de subjetividade burguesa, no qual também fomos forçados, em direção a outros imaginários e modos existenciais a partir do clichê e da autoironia. O cabaré do Elenco de Ouro trazia o precário como bandeira ao fazer, sem patrocínio, a insistência que vazava para a cena enquanto discurso e ação.

A atração pela Revista vinha do fato dela configurar um formato tipicamente brasileiro (Veneziano, 2004), relacionado com o popular. Afinal, já não era aquela Revista histórica que teve seu apogeu na década de 30 do século passado. Era uma outra Revista, similar ao que Marina Viana⁷ chama em sua produção no mesmo período, em Belo Horizonte, de Teatro Fanzine, em referência às publicações independentes vendidas nas ruas por punks e poetas. Inventamos também aqui, mais ao sul, uma forma nossa de fazer Cabaré, Revista, Fanzine e *Borracheira*⁸.

7 Comunicação pessoal feita a mim por Marina Viana, pela internet, em 25 de maio de 2020.

8 *Borracheira* é como definimos, ironicamente, um estado de performance investigado pelo Elenco de Ouro, com referência a um teor ritual e desbundado, ébrio, evo-

O Cabaré-Encruzilhada reúne os encontros inconcebíveis e ainda não imaginados: o experimental com os formatos populares, a farsa com o manifesto, a performance art com a caricatura. Um espaço de fricção e confronto. Na encruzilhada cabaré em que encontrei Cleber, descobrimos que tudo o que existe é espetáculo (Debord, 1997) e construímos formas de escancarar e arregaçar o espetáculo como denúncia à própria espetacularidade em que estamos inseridas.

No Elenco de Ouro encontrei uma conexão mística com o fazer artístico. Mistério de transgredir e trair - trad(i)ção (Braga, 2021). Trair em sintonia com um tipo de tradição, trair a figura da vedete, trair Curitiba, trair o teatro, a branquitude, meus atos de colonização, me trair. Uma conexão que me levou a continuar fazendo teatro e performance. Fazer porque se faz, pelo que se acredita, pelo instante, para se remexer. Insistir fazendo porque não existe mercado para isso. Construir linguagem, construir vida compartilhada.

Nessa encruzilhada Elenco de Ouro eu te vi, bailando. Não tinha motivo para dançar, mas fizemos festa em Curitiba - a capital mais fria do país. Saímos às ruas, imaginamos outras cidades. Agora lembro de um corpo que dança sozinho no meio de uma sala de ensaio. E esse corpo talvez seja o meu. Um corpo gordo despido e balançando. Cansado e suado. Um corpo que está se desfazendo e não consegue mais gritar. Desmancha-se em moléculas que se perdem pelo espaço. Modifica-se com o ácaro dos tecidos guardados em sacos enormes. Aqui dança a minha ancestralidade. Aqui coloco a minha branquitude cisgênera em xeque. Gerações de fungos e bactérias trocadas no meio dessa cidade corpo. Ação expansiva de compreender que a figura da vedete pode ser apropriada e reapropriada. É ela, a Vedete, metáfora contraditória a todos os colonialismos, a todos os pactos de visibilidade do teatro. A

cado pela ação da performance de cabaré que praticamos.

vedete em queda.

Naquela memória de um glamour falso feito de TNT⁹ e papelão, memória do luxo, encontramos um glamour sudaca. Era esse o luxo e a vedete que nos couberam. Brincar de ser vedete. Performar essas figuras icônicas da cultura brasileira foi também a possibilidade de construir outras narrativas. A vedete que envelhece, que se olha no espelho e já não se vê, *Lindonéias* desaparecidas como na canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968) interpretada por Nara Leão, também foram formas de imaginar outros mundos, habitados pelas vedetes guerrilheiras do Elenco de Ouro - artistas da precariedade que seguem sempre fazendo cabaré.

A vedete caiu e espalhou seu glamour fantástico pelo chão da cidade. Ela se espalhou e se fez encruzilhada. Não era mais vedete. Era um império em ruína, as torres gêmeas em derrocada, um imperialismo insustentável. Nós amávamos a vedete, mas sabíamos que a amávamos por sua queda. Pela queda do espetáculo, da cidade, da imagem dura e fixa. A queda de todo o poder - e principalmente do nosso próprio poder. Reinventamos a vedete, recolhemos seus cacarecos e plumas espalhados no asfalto. Misturamos essas vedetes e não havia apenas uma vedete, mas um grupo de vedetes monstruosas sempre em estado de jogo e transformação, no processo incessante de desterritorialização (Deleuze, 2004), de ser encruzilhada.

*Las piedras jamás, paloma
¿Qué van a saber de amores?*
(Méndez, 1955, s/p.).

As manhãs e tardes que passamos juntos

9 O TNT é um material barato similar ao tecido, mas feito de uma liga de fibras geralmente unidas pelo calor. De qualidade duvidosa, é utilizado frequentemente em festas infantis, trabalhos escolares ou festas populares.

no DANC¹⁰ eram, assim, experimentações de nós mesmos. As Giras - saravá Amir Haddad! -, foram alquimicamente reconfiguradas pelo nosso contexto. O exercício sistemático de cabaré resultou numa experimentação existencial com dimensões sexuais, de gênero, de classe, etc. e, ousar dizer, de algum modo contribuiu para a nossa *autopoiesis* - incluídas aí todas as discórdâncias e contradições que levaram a um distanciamento considerável de parte do grupo.

Lembro de uma abertura do processo de criação de Cabaret Glicose (Figura 4), apresentado posteriormente na Mostra Cena Breve¹¹ de 2007 e que levamos a Portugal em 2015¹². Ali, numa mescla de espetáculo e festa, performamos para uma plateia vibrante - e um tanto ébria, devo dizer - até tarde da noite¹³. Dormíamos no mesmo lugar da apresentação, numa manutenção de nosso *lifestyle* precário e privilegiado, quando despertei com o chamado de um grupo de pessoas que lamentava ter perdido a apresentação e que perguntava se poderia entrar.

Já era alta madrugada e eu próprio fiquei espantado com a disposição deste Elenco

10 Diretório Acadêmico Nilo Cairo (DANC) - cedido para nosso trabalho pelos estudantes do curso de Medicina da Universidade Federal do Paraná.

11 Tradicional mostra de cenas curtas realizada pelo grupo de teatro Cia Senhas, de Curitiba. Mais informações em: <<http://www.ciasenhas.art.br/>>.

12 Composto pela apresentação do espetáculo homônimo, bem como pela realização de oficinas de teatro, esta obra do Elenco de Ouro contou com a parceria da Casa Selvática, outro coletivo artístico curitibano, quando de sua remontagem e apresentação em Portugal no ano de 2015. O projeto foi realizado por meio do Edital Conexão Cultural Brasil intercâmbios, do Ministério da Cultura do Brasil, e sua equipe era composta por Ricardo Nolasco, Cleber Braga, Leonarda Glück, Rafael Guimarães, Stéf Belo, Mari Paula, Manolo Kottwitz e Gabriel Machado.

13 Neste período, compunham o grupo Ricardo Nolasco, Leonarda Glück, Cali Ossani, Renato Sbardelotto, Kisi Fisher, Jessica Beatriz, Bruna Assagra e eu.

de Ouro que rapidamente despertou e se paramentou. Vedetes submergidas dos cobertores, das profundezas de seus sonhos, guerrilheiras camufladas de clichês e lantejoulas evocavam ancestralidades travestis e *drags* da arte do cabaré, rebolando na cara de estetas e eruditos. Arte conceitual e show de boate se mesclavam nas referências e eu sentia estar aprendendo algo definitivo embora não pudesse compreender, naquele momento exato, do que se tratava tal aprendizado.

É que estávamos no Cabaré-Encruzilhada. Conectávamos, mediunicamente, dois mundos: por um lado, isso que a cantora Cida (Moreira, 2023) identifica como uma tradição franco-alemã, política, da arte do cabaré europeu, com, de outro lado, o contexto boêmio dos puteiros e da vida noturna brasileira. Aprendi a amar esta encruzilhada. O tradicional cancionero popular brasileiro mesclado ao *funk* e ao *Reggaeton*, ao *trip hop* e à gafieira, à ópera e à guarânia, ao brega e outras paisagens sonoras conceituais, embalava a Gira na qual evocávamos Oswald de Andrade e Britney Spears, Joseph Beuys e Grande Otelo, Brecht e Dzi Croquettes...

Figura 4 - Cabaret Glicose, apresentado na Mostra Cena Breve Curitiba.



Fonte: Kisi Fisher, Cali Ossani, Ricardo Nolasco e, ao fundo, Claudete Pereira Jorge em cena do espetáculo. Teatro Da Caixa, Curitiba, 2009. Foto de Elenize Dezgeniski.

Mas o imprevisto não dá tempo para nostal-

gias. Num piscar de olhos me dou conta de que já se passaram quase vinte anos. Estou na Casa Selvática - este refúgio na cidade fria, bravamente forjado quase que simultaneamente à minha saída de Curitiba. Descaminhos me trazem outra vez aqui: a roda da vida recomeçando e recomeçando e recomeçando...

Neste dia, vejo Ricardo dançar outra vez (Figura 5), mas agora não há berros. As pessoas que o orbitam conformam um público sereno na sala do casarão rosa. A precisão de seus movimentos me impressiona:

*Ay, ay, ay, ay, ay, cantaba
Ay, ay, ay, ay, ay, gemía
Ay, ay, ay, ay, ay, cantaba
De pasión mortal moría
(Méndez, 1955, s/p.).*

Figura 5 - Ricardo Nolasco performando ao som de "Cucurucu Paloma", na Casa Selvática.



Fonte: Casa Selvática, Curitiba, 2023.
Foto de Stéfani Belo.

Seu corpo eruptivo provoca reverberações

tsunâmicas, desloca as coisas de lugar: eis o espetáculo. Mas nada é igual, agora tudo é diferença. Seu nível de introspecção, profunda delicadeza, me captura em algum ponto íntimo e solitário. Eu o vejo pela primeira vez: que mensagem me traria agora essa mesma - e distinta - carta de tarô? Ricardo agora é outro, senhor de seu silêncio:

teu corpo
ardendo em contradições
erupciona, estrombólico

teu peito aberto
tua pele em pé
tâmaras brotam das dobraduras

teu corpo gordo e peludo
grandiosa ancestralidade mediterrânea
tomba como um império
desfalece em névoa
sob o olhar atento da audiência

teu próprio olhar
voltado a si, ao céu, não sei
dá-nos a perspectiva das abóbodas
- e quase ouço águas tirrenas -

vedete-gladiador
debochai das coisas todas
cintilai com as “estrelas extremas”.

Estávamos nós, juntas, trocando as estradas retas e embranquecidas do contexto da produção de Curitiba (do teatro certinho, bem falado e ensaiado), pelos caminhos tortuosos e as *encruzas* do *work-in-progress* (Cohen, 2004). Também se enlaçaram nesse entroncamento, trabalhos que os atores do Elenco de Ouro desenvolviam com outras companhias e coletivos, como a Companhia Silenciosa (formada por Leonarda Glück, Henrique Seidel

e Giorgia Conceição, que nesse período também começava a investigar o Teatro de Revistas e o Burlesco), e o Grupo de Investigação Cênica Hellogábalus (do qual eu e Cali Ossani éramos integrantes, e que fazia um cabaré experimental com traços de grotesco em confronto com o linear e o narrativo).

Existia uma *promiscuidade artística* que envolvia um circuito de produção na cidade sempre em intercâmbio, o interesse em afrontar uma Curitiba careta com estéticas menos limpas e simétricas, e a descoberta, especificamente no Elenco de Ouro, de uma pedagogia que acontecia fora dos teatros: nas ruas e espaços públicos.

Ainda que a maioria desses grupos e agrupamentos fosse formada por pessoas brancas e de classe média, através do processo criativo e da vivência nas ruas começamos a perceber esse lugar, e aprendemos assim a falar mal de uma tradição, e reconhecer outras que já existiam na cidade, mesmo que invisibilizadas.

Foi no encontro das ruas que fugimos do teatro e encontramos outras teatralidades e performatividades que reverberam no meu corpo até hoje. Já não queríamos ler, fazer ou repetir os discursos vigentes da cidade. Estávamos no percurso de derrubar a Curitiba dos vampiros (Trevisan, 1989) - uma ficção que por muito tempo acreditávamos viver. Em vez do certo texto bem falado, a técnica e o teatro enfadonho com uma ideia de refinamento europeu, estávamos experimentando o *acaso* e a *incompletude* (Braga e Barone, 2010), o jogo, a *borracheira* e o grito. Estávamos experimentando nossas corpos, afetos e nossos próprios curto-circuitos.

Como pontua Rufino (2018, p. 75): “Exu, enquanto saber praticado na diáspora, dimensiona a infinidade de golpes operados nos vazios da estrutura colonial”. Se essa estrutura colonial (a tradição de qual todas nós éramos formadas) se relacionava com o vedetismo, derrubaríamos as vedetes (que éramos nós mesmas e nossas famí-

lias) e criaríamos novas vedetes e bandos. Vedetes das ruas e não dos teatros. Diz Rufino (2018, p. 75): “praticar-se as encruzilhadas cuspiendo marafo, bafando fumaça, arriando farofa, acendendo a vela, velando a vida, inventando terreiros e transgredindo mundos, fortalece a perspectiva da invenção nas frestas.” Nessa invenção nas frestas e em aliança com a visão de Rufino, com Exu, falo aqui de uma pedagogia onde nós não éramos professores, pelo contrário estávamos aprendendo com a própria experiência do Cabaré-Encruzilhada.

A rua que sempre esteve presente em nossos trabalhos de cabaré, se relacionava também com a descoberta das ruas através do carnaval de rua, que iniciava a ganhar força com o bloco Garibaldis e Sacis (puxado pelas estrelas carnavalescas Itaercio Rocha, Melina Mulazani, Thayana Barbosa e Roseane Santos, entre outras) posteriormente re-preendida duramente pela polícia e pela prefeitura da cidade. O que relaciona essa *trad(i)ção* cabareteira (BRAGA, 2021), com a própria experiência da festa, do grotesco e da carnavalização presente na obra de Mikhail Bakhtin (2010). A vida fora dos trilhos e dos caminhos retos, mas no labirinto tortuoso em que estávamos descobrindo e inventando corpo e cidade (Rufino, 2018, p. 87):

Ao elencar o protagonismo do corpo e a potência de seus saberes, a pedagogia das encruzilhadas dobra a lógica colonial. Se, para cada centena de mortos pelo colonialismo, se constrói uma igreja, na perspectiva das encruzilhadas, cada corpo é um totem que imanta e reverbera potências de saber.

Na última cena de Cabaré Glicose apresentada na Mostra Cena Breve (evento que abriu os horizontes da cena curitibana para a pesquisa dos grupos que estavam produzindo na cidade nos anos de 2010), Claudete Pereira Jorge¹⁴ arrumava

as suas coisas, arrancava a peruca, desmontava a vedete, colocava um moletom e saía do teatro. Na projeção uma câmera a seguia pelo hall do teatro da caixa, esperava abrir a porta de vidro, descia cada degrau da escada e caminhava em direção a sua casa. Mais uma vez o abandono do teatro para se encontrar a pedagogia das ruas.

Fazendo o percurso inverso eu, a vedete substituta - corpo gordo e barbudo - vinha da rua com uma toalha amarrada como se fosse um vestido, descalço e com uma peruca feita com dois pompons de casa de festas, dublava a versão brasileira de “Yo Soy Rebelde”, interpretada pela cantora Lillian (Coelho, 1978, s/p.). Uma cena cômica, lírica e melancólica:

Eu queria ser como uma criança
Cheia de esperança e feliz
E queria dar tudo que há em mim
Tudo em troca de uma amizade
E sonhar e viver
E esquecer o rancor
E cantar e sorrir
E sentir só amor.

Meu olhar ainda se encontra com o de Claudete (Figura 6) nesse cruzamento entre a rua e o teatro. Olhando-a no fundo dos olhos e sendo olhado por ela, a esfinge devoradora do teatro curitibano, o tempo dessa mirada perdura e se repete insistentemente. É como um batismo no mundo do cabaré, nunca mais eu iria me desvencilhar dessa palavra. O tempo da cena contabilizada em menos de um segundo me revirou violentamente por dentro. Aquela que eu considero a maior atriz de Curitiba, buscando pela porta de saída do teatro. Eu, nessa ocasião, entrando, para a partir daí, sempre querer escapar.

espetáculos de cabaré: Cabaré Glicose (aqui referido) e a dirigi em Pinheiros e Precipícios, um dos últimos espetáculos que participou antes do seu falecimento prematuro em Julho de 2016.

14 Uma das atrizes mais premiadas do teatro e do cinema paranaense, Claudete marcou a cena com sua presença e voz penetrante. Trabalhei com ela em dois

A palavra cabaré sempre foi assim: rota de escape do teatro burguês produzido na cidade.

Figura 6 - Claudete Pereira Jorge e Ricardo Nolasco em cena de Cabaret Glicose.



Fonte: Teatro Da Caixa, Curitiba, 2009. Foto de Elenize Dezgeniski.

A autoetnografia é uma possibilidade de fuga dos modelos oficiais, se relaciona com os perigos de uma história única (Adiche, 2019), e evoca o eu, não como individualismo ou autocentralidade, mas como lugar da experiência. Uma forma de colocar o próprio corpo para jogo e o coletivizar.

Durante o tempo em que trabalhávamos nessas ações de cabaré do Elenco de Ouro, me lembro de refletir sobre as experiências que se dilatam para além dos ensaios e apresentações, e considero essas ações vivenciais lugares importantes para a compreensão do cabaré como um gênero interessado no que é limiar (Caballero, 2011). No cabaré vida e arte se fundem, se expandem os limites da ação artística para a espacialidade, a hibridez artística, o social e o político. Não existe arte apartada da vida.

Tudo se mistura, como eu e Cleber que nos encruzilhamos neste texto, mas não de forma massa homogênea. O cabaré é uma arte da *diferença*. Nos interessam os fragmentos sem que deixem de ser expressões de individualidades, de histórias próprias, de narratividades possíveis e impossíveis. Nesse sentido, me recordo quando o corpo aberto na sala de ensaio já não podia se conter no espa-

ço público, quando seguíamos dançando pelas ruas que ocupamos, *carnavandalizávamos*¹⁵ monumentos erguidos para marechais e torturadores com as perucas e tecidos que levávamos na bolsa.

A experiência da vida compartilhada dessas vedetes sudacas era sobre habitar a contradição, *por o cu na reta*, e isso me leva a pensar no próprio exercício do diretor. Nesse período eu começava a realizar meus primeiros experimentos no campo da atuação e da direção, e com Cleber pude entender esse lugar contraditório e provocativo convencionalmente chamado de *direção*, que nesse caso tensionava o próprio entendimento dessa função.

“Dirigir um cabaré é como dirigir um chevette velho”, sem rota ou ponto de chegada, como afirmou certa vez a atriz Patrícia Cipriano¹⁶. O diretor é um provocador, sabe muito pouco do que potencialmente sairá dali. Lembro-me de nós atuariadores, perguntando para Cleber como ele gostaria que fizéssemos uma cena, e ele nos questionando sobre como gostaríamos de fazê-la. Aprendi trabalhando com Cleber que o diretor não é aquele que tudo sabe, mas aquele que desconfia de tudo e constrói uma situação. Não é apenas quem conduz o carro, mas quem faz a chave do automóvel rodar de mão em mão.

O cabaré assim escorreu para a vida e para o encontro. Através de nossas experiências, nos encontramos com Claudete Pereira Jorge, uma das maiores atrizes do teatro de nossa cidade - ainda que sem receber o devido reconhecimento em vida por isso - e que assumiu o papel da vedete exausta do mundo do espetáculo em Cabaré Glicose. Apaixonei-me por Cali Ossani, e transportamos essa arte vida para a cena. Discordei da produtora na ocasião, pela tentativa de enquadrar o que fazíamos no mercado da arte da cidade. E nos questionamos insistentemente a respeito do exercício ético de fazer ca-

15 Comunicação pessoal com Marina Viana feita, pela internet, em 25 de maio de 2020.

16 Comunicação pessoal feita na Casa Selvática, em Curitiba, em 10 de Junho de 2022.

baré.

Quando rememoro o tempo vivido e compartilhado vejo sempre Cleber envolto por um grupo. A criação em bando se caracteriza por algo que acompanha o meu trabalho até hoje, nesse período poucas vezes estive só com ele, a criação se dava na negociação diária com outras pessoas, uma estratégia que permitiu ao grupo se deparar através da diferença com nossos próprios lugares de conforto.

Imagino Cleber (menino diretor, bicho e bicha) sempre partindo em errância, vejo sua silhueta se perdendo em uma encruzilhada, se diluindo em meio à cidade e desaparecendo. O mesmo artista que articula o bando é também o que se despede do coletivo. Nessa tra(d)ição do Elenco de Ouro comecei a pensar na arte como experiência contraditória, ocupar lugares de poder, mas sempre os colocando em xeque. O líder é o bufão. Sinto ainda hoje, na ação de desnudar, a couraça e a máscara que rasgo, o corpo que abro, a ferida que sangra. A gargalhada furiosa como resposta a todos os processos de colonização.

Figura 7 - Ricardo Nolasco e Cleber Braga.



Fonte: Os autores em uma das encruzilhadas-cabaré para a escrita deste ensaio. Arquivo pessoal dos artistas.
Foto de Icaro Castilho.

A ideia de um Cabaré-Encruzilhada, forjada neste ensaio, sustenta-se, assim, em uma rede de existências múltiplas e entrelaçadas a partir da qual emerge a obra-acontecimento. Eis aqui uma inegável herança do ideal de arte desenvolvido no contexto modernista europeu, na passagem do final do século XIX para o início do século XX, no qual se desenvolveu a própria arte da performance enquanto irrupção da realidade, sem linguagem definida (Goldberg, 2006).

Contudo, na perspectiva que defendemos aqui, o cabaré opera mais radicalmente no sentido de uma *vidobra* (Guimarães e Braga, 2017) ao tornar impossível a separação entre vida e arte - sendo que uma coisa se desdobra em outra, e assim consecutivamente, *ad infinitum* -, sem deixar de enunciar o contexto geopolítico de sua produção: cabaré-*queer*, ou, marcando ainda mais seu lugar de enunciação, cabaré-cuir-sudaca, com todas as contradições e precariedades somadas a uma possibilidade de elaboração do trauma colonial desde a distorção da norma imposta. Retoma-se aqui o sentido de uma tradição de traições: *tra(d)ições* que reverberam em nossas existências (Braga, 2021).

De forma semelhante, promover esta reflexão a partir do nosso reencontro (Figura 7), de nossas corpos, afetos e memórias, é distorcer a lógica da arquivologia e dos procedimentos tradicionais da pesquisa acadêmica. A autoetnografia, dada sua natureza experimental, minoritária, configurou uma forma possível de abordagem deste *desgênero* (Nolasco, 2023, no prelo) inclassificável, uma arte interessada naquilo que não se forma, enquadra ou categoriza (Figura 8).

Nós somos um arquivo-vivo, razão de ser desta escrita encarnada. A encruzilhada é o cabaré, este desterritório fantasma que nunca coube nas míseras notas de rodapé onde a historiografia oficial tentou circunscrevê-lo.

Figura 8 - Experimentações cênicas do Elenco de Ouro nos espaços públicos de Curitiba.



Fonte: Yara Barros, Cleber Braga, Ricardo Nolasco e Jéssica Beatriz no processo de criação de Gambiarra, no ano de 2008. Foto de Emmanuel Peixer.

Referências

ABUJAMRA, Antônio. *Provocações | José Celso Martinez Corrêa*. Youtube, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FJ8jdiMs7Y>> . Último acesso em: 15 ago. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Os Perigos de Uma História Única*. Tradução: Julia Romeo. Companhia das Letras: Rio de Janeiro, 2019.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São. Paulo: Perspectiva, 2000.

BRAGA, Cleber. *CUIRexílios: uma fantasmografia artística na transfronteira mexicanobrasileira*. Editora Devires: Salvador, 2023.

_____. Tra(d)ição como ética decolonial do cabaré sudaca: Cantada em prosa, verso e rebolado!. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-31, 2021. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20249>>. Acesso em: 15/08/2023.

BRAGA, Cleber & GUIMARÃES, Rafael Siqueira de.

Por que morar na cidade? Ou a publicidade do empreendimento imobiliário. In: *Linguagem e Publicidade*. Londrina: Syntagma, 2013, v.1, p. 219-226.

_____. Vidobras dissidentes na música pop brasileira. *Cult*, São Paulo, n. 226, p. 28-31, ago. 2017.

BRAGA, Cleber; BARONE, Luciana Paula Castilho. Teatro e incompletude em Gambiarra. In: XIX Encontro Anual de Iniciação Científica, 2010, Guarapuava. *Encontro Anual de Iniciação Científica ... Encontro de Pesquisa da UEPG* (CD-Rom). Guarapuava: Edunicentro, 2010. v. 1. p. 1-1. Disponível em: <<https://anais.unicentro.br/xixeaic/pdf/2664.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2023.

BUARQUE, Chico. *Folhetim*. In: COSTA, Gal. Água Viva. Rio de Janeiro: Philips, 1978. Disco de vinil. Lado A, faixa 2.

CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários liminares - teatralidade performance e política*. Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2015.

CARREIRA, Andre Luis Antonio Netto. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. *Arte-online*. Florianópolis, v. 2, pg. 1-6, nov.99/fev. 2000. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm>. Último acesso em 20 ago. 2023.

COELHO, Paulo. *Sou Rebelde*. Lilian. In: Lilian. RCA, 1978. CD, faixa 11.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONCEIÇÃO, Giorgia Barbosa da. *A burla do corpo: estratégias e políticas da criação*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2018. Orientadora: Cássia Lopes. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27102>. Último acesso em 11 de dez. de 2023.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Joana Maraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de

Janeiro: Contraponto, 1997.

GOLDBERG, Rose Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MARTINS, L. M. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MÉNDEZ, Tomás. *Cucurrucucú Paloma*. IN: VELOSO, Caetano. *Fina Estampa - Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. Faixa 4.

MIGNOLO, Walter D. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura – un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (Org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos: Pontificia Universidad Javeriana: Instituto Pensar, 2007.

MIRANDA, Camila Fontenele de. A autoetnografia como prática contra-hegemônica. *Teoria e Cultura: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Minas Gerais, v. 17, n. 3, p. 70-77, nov./dez. 2022.

MOREIRA, Cida. *Persona | CIDA MOREIRA | 30/07/2023*. Youtube, 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4wSeY0NA9nI>>. Último acesso em: 15 ago. 2023.

NOLASCO, Ricardo. *Cabaréturgia: como se inscreve cabaré?* Rio de Janeiro, 2023. No prelo.

RIMBAUD, Artaud. Les soeurs de charité. IN: *Rimbaud Expliqué*. 26 mar. 2023. Disponível em: <<http://rimbaudexplique.free.fr/poemes/soeurdecharite.html>>. Acesso em: 15 dez. 2023.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. *Revista Periferia*, v.10, n.1, p. 71-88, Jan./Jun. 2018.

SANTOS, Camila Matzenauer dos; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspas*. USP, Vol. 7, n. 2, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STREVA, Christina. *Por um ator-provocador e um professor-criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 2017. Orientadora: Rosyane Trotta. Disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/bibliografia/>>. Acesso em: 17/8/2023.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*. 10ª ed. Rio de Janeiro. 1989.

JOVANOVIĆ, Zarko. IN: VASCONCELOS, Marcia; COSTA, Elisa. *Datas de celebração e luta pelos direitos dos Povos Romani (Ciganos): 8 de Abril Dia Internacional dos Romani (Ciganos), 24 de Maio Dia Nacional do Cigano, 2 de Agosto Dia Internacional em Memória do Holocausto Cigano*. Brasília: AMSK/Brasil, 2015. Disponível em: <https://www.amsk.org.br/imagem/publicacao/Publicacao3_AMSK_2015_DatasCelebracao.pdf>. Último acesso em: 20 ago. 2023.

VELOSO, Caetano & GIL, Gilberto. *Lindonéia*. In: *Tropicália ou Panis et Circensis*. São Paulo: Universal Music International, 1968. Disco de vinil. Lado A, faixa 4.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista e os ideais da arte moderna. in: AQUINO, Ricardo Bigi (org.), MALUF, Sheila Diab (org.) *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: UFAL, 2004.

Recebido: 09/09/2023

Aceito: 20/12/2023

Aprovado para publicação: 11/01/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses>