

**O TEATRO DE RUA DE MATRIZ CIRCENSE:
um exemplar do Norte do Brasil**

**EL TEATRO DE CALLE DE MATRIZ CIRCENSE:
um ejemplar del Norte de Brasil**

**CIRCUS-BASED STREET THEATER:
a case study from Northern Brazil**

Adailton Alves Teixeira¹
<https://orcid.org/0000-0003-2506-8047>

Resumo

Ao tomar a hipótese de um palhaço que vai às ruas, discutidas por Rafael Barros (2022) em diálogo com Chacovachi, o artigo apresenta o coletivo Teatro Ruante de Porto Velho/RO e um de seus espetáculos, *Cabaré Ruante*, em sua última versão. O citado trabalho, tem servido tanto a experimentos cênicos como para processos de aprendizagens de novos integrantes do grupo. A contraposição das cenas criadas, bem como a ordem das mesmas com as proposições de Barros, confirmou que os procedimentos esteve presente no jogo das palhaças na estruturação de seu espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Palhaça, Teatro Ruante, cabaré, teatro de rua; Porto Velho

Resumen

Tomando la hipótesis de un payaso que sale a la calle, discutida por Rafael Barros (2022) en diálogo con Chacocachi, el artículo presenta el colectivo Teatro Ruante de Porto Velho/RO y uno de sus espectáculos, *Cabaré Ruante*, en su última versión. El citado trabajo ha servido tanto para experimentos escénicos como para procesos de aprendizaje de los nuevos integrantes del grupo. El contraste de las escenas creadas, así como su orden con las propuestas de Barros, confirmaron que los procedimientos del juego de las payasas estaban presentes en la estructuración de su espectáculo.

PALABRAS CLAVE: Payaso, Teatro Ruante, cabaret, teatro de calle, Porto Velho

Abstract

In examining the hypothesis of a street-performing clown, as explored by Rafael Barros (2022), the article presents the Teatro Ruante collective from Porto Velho/RO and one of their productions, *Cabaré Ruante*, in its latest iteration. This referenced work has been instrumental both in staging experimental performances and in facilitating the learning processes for new members of the group. The alignment and arrangement of the created scenes, in accordance with Barros's propositions, affirmed that these methods were pivotal in the strategic construction of the clowns' performance.

¹ Professor na Universidade Federal de Rondônia; mestre e doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; integrante dos grupos de pesquisas Práxis épico-populares em perspectivas críticas: documentação de experimentos teatrais e PAKY'OP Laboratório de Pesquisa em Teatro e Transculturalidade: práxis, reflexões e poéticas pedagógicas; autor dos livros Circo Teatro Palombar: somos periferia; potência criativa (Fala, 2024), Teatro de rua: identidade, território (Giostri, 2020).

KEYWORDS: Clown; Teatro Ruante; Cabaret; Street Teather; Porto Velho

Introdução: relações entre o circo e o teatro

Pode-se afirmar que a arte circense, em grande medida, sempre atraiu o público utilizando-se de polos estéticos opostos: o sublime e o grotesco, o drama e a comicidade; bem como emoções também opostas, como a coragem e o medo. Apesar de linguagens distintas, o circo e o teatro sempre se retroalimentaram, basta lembrarmos o exemplo de Philip Astley – tido como um dos “criadores” do chamado circo moderno –, quando quis incrementar seu novo empreendimento bebeu na fonte do teatro popular, ao recrutar artistas de feira e saltimbancos que se apresentavam em Paris. Por sua vez, o mundo do circo e seus artistas participaram ativamente da renovação, por exemplo, da cena teatral no contexto da revolução Russa.

No Brasil, o mundo do circo assentou-se na segunda metade do século XIX e rapidamente tomou o imaginário de brasileiros e brasileiras. Graças ao seu nomadismo pôde chegar aos distantes rincões do país, levando sua arte e possibilitando o acesso a esta linguagem artística às pessoas inimagináveis, que tinham no universo circense um mundo rico de fantasias, despertando, assim, todo uma utopia fabulosa, como o de “ganhar o mundo” e fugir com o circo.

Por aqui, por quase um século, fugir com o circo era a única maneira de aprender técnicas e procedimentos circenses; ou se nascia no circo ou fugia-se com ele. A aprendizagem em outros espaços, como uma escola propriamente dita, é recente – apesar de ter sido gestada em sonho desde a década de 1950. Os processos formativos fora do circo, datam, sobretudo, dos anos 1980 em diante, posto que a primeira turma da primeira escola, Academia Piolin de Artes Circenses, foi formada em 1982. Nesse processo, o universo circense brasileiro veio se “reaproximar” da cena teatral, pois se pensarmos na modalidade do circo-teatro, tais linguagens nunca estiveram distantes (Cf. Silva, 2022). Entretanto, a partir dos anos 1980, é possível afirmar, houve certa renovação teatral graças à linguagem do circo (Benício, 2018). É partir desse momento histórico que surgem grupos teatrais que constroem seus repertórios a partir da linguagem do circo e realizam um intenso diálogo poético-estético com os espaços públicos abertos, como praças e ruas. O nomadismo, tão característico da linguagem circense, bem como sua comunicação direta com o público, aproximou e se expandiu ainda mais com os artistas e coletivos que vieram, por assim dizer, em uma segunda e terceira leva desse novo processo, muitos já dedicados/as totalmente ao teatro de rua.

Nesse sentido, na atualidade do teatro de rua brasileiro, impressiona a quantidade de coletivos e/ou artistas solos que se dedicam a arte circense, desta, que podemos considerar como sendo a

terceira matriz dessa modalidade teatral². À medida que o acesso a este conhecimento foi facilitado com as escolas e pelos próprios coletivos que passaram a replicar os conhecimentos adquiridos por meio de cursos, oficinas e encontros entre os fazedores, como rastilho de pólvora, a linguagem proliferou-se rapidamente por todo o país.

Desde a primeira escola no Brasil e da América Latina, a Academia Piolim de Artes Circenses, criada na cidade de São Paulo em 1978 – que formou apenas uma turma, fechando em 1983, devido à falta de investimento público –, logo veio outras: Escola Nacional de Circo (1982), no Rio de Janeiro; Circo Escola Picadeiro (1984), também em São Paulo; e a Escola Picolino de Artes do Circo, criada na Bahia por estudantes da primeira e única turma formada pela Piolim. Depois, com advento de lugares específicos como as Oficinas Culturais no estado de São Paulo, as famílias ditas tradicionais, ocuparam tais espaços colocando à disposição seus conhecimentos, como a Família Medeiros, que por anos ministraram aulas na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, na zona leste da cidade de São Paulo, e outros espaços culturais do estado. Depois de anos de aprendizagem, aqueles e aquelas que primeiro foram formados/as já replicavam seus saberes, daí nascendo novos artistas, é o caso, por exemplo, da Pia Fraus, Nau de Ícaros e Parlapatões, coletivos de São Paulo; Intrépida Trupe e Teatro de Anônimo, do Rio de Janeiro; e o Grupo Galpão, Minas Gerais (neste caso específico, seus integrantes iniciaram a aprendizagem com um grupo alemão). Dentro dessa “renovação” e de modo mais sistematizado, estes foram os primeiros coletivos a fundirem circo e teatro e também a ocuparem os espaços abertos com seus espetáculos.

O coletivo

A experiência que estou a tratar nasceu em São Paulo, mas hoje é radicada em Porto Velho/RO, Norte do Brasil, trata-se do Teatro Ruante. Criado em 2004 na capital paulista, aportou em Rondônia em 2015, e tem trabalhado fortemente a técnica do/a palhaço/a. Aliás, dentro do universo circense de rua, provavelmente o/a palhaço/a seja o elemento mais difundido da arte circense na atualidade. Selma Pavanelli, uma das integrantes-fundadoras, estudou com a Família Medeiros, lá nos idos dos anos 1990, quando aquela família ministrou aulas por anos a fio, na Oficina Cultural Amácio Mazzaropi. Selma, depois de aprender diversas técnicas, acompanhou a família auxiliando-

² Compreendo que há três matrizes no teatro de rua brasileiro, uma matriz popular, em diálogo sobretudo com as manifestações que Mário de Andrade chamou de “danças dramáticas brasileiras”; uma matriz política, que guarda parentesco com o *agit-prop* russo-soviético e que se assentou por aqui com os Centros Populares de Cultura (CPCs), mas não só; e, posteriormente, a matriz circense, que se disseminou por meio de aprendizagens em escolas e coletivos. Para ver um pouco mais sobre essa discussão, indico o artigo *Teses sobre teatro de rua*, disponível em: <https://teatroderrueaeacidade.blogspot.com/2021/09/11-teses-sobre-teatro-de-rua.html> Acesso em: 03 fev. 2024.

os nas oficinas que eles ministram em outras cidades e/ou espaços culturais, bem como eventos. A artista lembra que tais processos de aprendizagem foram fundamentais, pois, mais do que conhecer e executar uma técnica, como, por exemplo, o malabares, aprendeu a ensinar, metodologia que a artista considera tão importante quanto o saber fazer.

Para a artista poder chegar à linguagem de palhaço também não foi fácil, pois Selma se recorda que não lhe ensinavam tais técnicas (e ela faz questão de frisar na entrevista que me concedeu, que o termo usado era palhaço, no masculino, posto não haver referência femininas para ela naquele momento). O que estava disponível para ela aprender enquanto técnica era o chicote, a perna-de-pau, o malabares, a pirofagia etc. Inicialmente, conforme ela explicou, o que as mulheres podiam aprender era a ser *clownet*, espécie de ajudante (*partner*) do palhaço. Porém, Selma lembra que ficava assistindo às reprises e entradas feitas pelos meninos e de tanto insistir, depois de certo tempo, o mestre, seu Marcos Medeiros, passou a lhe ensinar também. Por isso, recorda-se que quando começou a se apresentar, dizia ser palhaço, no masculino, só depois veio a entender-se e descobrir-se como palhaça³.

FIGURA 1 – Cena do espetáculo *Cabaré Ruante*

³ Um bom ponto de discussão acerca de machismo que atravessa também o universo circense, posto não ser este o foco deste trabalho, é o documentário *Minha avó era palhaço*, dirigido por Ana Minehira e Mariana Gabriel e narra a trajetória da palhaça negra Maria Eliza Alves dos Reis. Cf. matéria disponível em: <https://www.geledes.org.br/minha-avo-era-palhaco-documentario-que-conta-historia-da-primeira-palhaca-negra-do-brasil-sera-lancado-hoje/>. Acesso em: 24 fev. 2025.



Selma Pavanelli (palhaça Tinnimm) e Jamile Soares (palhaça Tuminga). Foto: Frank Dallgnese

O coletivo, Teatro Ruante, tem focado no trabalho de palhaço/a, calcado sobretudo em reprises e entradas cômicas tradicionais. As reprises são pequenas cenas que satirizam os números sérios do circo, como a do atirador de facas; já as entradas cômicas, são pequenos esquetes que vão além do mundo do circo, “[...]quase sempre impõe limites físicos ou morais ao palhaço, a partir da autoridade que é desempenhada por um deles, ou mesmo pelo apresentador” (Bolognesi, 2003, p. 60). No livro em tela, *Palhaços* de Mário Fernando Bolognesi, constam diversos esquetes (tanto entradas como reprises), que o autor recolheu ao longo de extensa pesquisa em circos brasileiros. Para exemplificarmos uma entrada, em “As lavadeiras”, o autor a descreve do seguinte modo:

Dois tanques no picadeiro. Entram dois palhaços vestidos de mulher, com seios enormes, perucas longas e laços no cabelo. Começam a lavar roupa. Uma bate a roupa no tanque, espirrando água para todo lado. O outro usa um sabão exageradamente grande, dançando ao som de uma música ritmada. O primeiro, que está batendo a roupa, quer o sabão do outro. Vai até o segundo e toma-lhe o sabão. O segundo vai reaver o sabão. Começam a brigar no centro do picadeiro. Caem, batem-se e estouraram os seios. Jogam baldes de água um no outro. Correria e quedas. Por fim, um deles sai correndo atrás um do outro com um balde na mão, ameaçando jogar. O perseguido vai em direção do público. O balde é atirado, mas em seu interior há apenas papel picado (Bolognesi, 2003, p. 240-1).

Evidente que tal descrição é de um modelo colhido em dado momento histórico, afinal, a magia e permanência por séculos de tais esquetes e suas estruturas, é que elas possibilitam sua reinvenção por parte dos/as artistas, inclusive cenas muito masculinas, podem ganhar novos olhares a partir de um viés feminino e/ou feminista, por exemplo.

Voltemos ao coletivo. Conforme divulga em suas redes e outros materiais, o Teatro Ruante tem como objetivo fundir as linguagens do circo, do teatro e da música, apresentando-se nas ruas e em espaços alternativos. Um de seus espetáculos, o *Cabaré Ruante*, é estruturado a partir de tais esquetes tradicionais, que em seu processo alia também uma busca pedagógica, isto é, as reprises e entradas foram utilizadas para que os novos integrantes aprendessem a dinâmica do/a palhaço/a por meio de uma estrutura já clássica. Por isso mesmo, o espetáculo é bem dinâmico, já passou por diversas roupagens e/ou montagens como a do início, uma espécie de saraú (muito próximo, inclusive, do significado de cabaré), com artistas do coletivo e convidados, mas que estudaram as técnicas com Selma Pavanelli; depois, veio uma nova roupagem, só com os integrantes do Ruante, tendo quatro pessoas em cena; até chegar a estrutura atual, apenas duas palhaças. O espetáculo tomou, então, a estrutura de cabaré, modalidade teatral que surgiu na Europa do século XIX e que “servia” atrações variadas como dispostas em um cardápio, no quais eram forte a presença do teatro musical no ambiente do bar; tal estrutura também teve forte presença no Brasil na década de 1980, sobretudo na cidade de São Paulo, e mais recentemente no universo circense por todo o país. O cabaré, na arte circense, nada mais é do que um espetáculo de variedades, o que é quase uma redundância, já que os espetáculos de circo sempre reuniram uma miríade de atrações.

A dramaturgia do espetáculo: diálogos latino-americano

A estrutura do espetáculo *Cabaré Ruante* é bem simples, mas antes vejamos a estrutura da dupla. Um dos esquetes, por exemplo, é *Nem lá, nem ali, nem aqui*, que discute a interdição, os limites impostos por certa autoridade em cena, geralmente feito pelo mestre de pista ou, em caso de dupla tradicional, pelo, assim chamado, escada (branco) em oposição ao tony (excêntrico). Na cena do espetáculo *Cabaré Ruante* a palhaça Tinnimm (Selma Pavanelli, na condição de branco) promete realizar uma mágica para o público, porém é interrompida pela palhaça Tuminga (Jamile Soares, excêntrica), que entra dançando em cena. A primeira intervém, afirmado que ela não pode dançar ali, pois irá realizar a tal mágica; Tuminga sai e entra pelo outro lado, é novamente interrompida em sua dança por Tinnimm, que afirma que ela não pode dançar ali, ao que Tuminga retruca posto que a proibição era do outro lado da cena, não daquele lado. Tinnimm explica à Tuminga que não pode

dançar “nem lá e nem aqui”, expulsando-a novamente de cena. Pela terceira vez Tuminga entra, dessa vez pelo centro, em tese, lugar não interditado, porém é novamente interrompida e é informada que não poderá dançar “nem lá, nem ali e nem aqui”. A repetição da frase vai se transformando em um samba, que seduz Tinnimm, levada pelo entusiasmo da situação, anima-se e dança por certo tempo, até dar-se conta de que foi enganada e promete que fará uma grande mágica: fazer a Tuminga desaparecer. A cena segue, com a suposta desaparição, e é com ela que encerram o espetáculo, isto é, trata-se da cena final, antes da despedida das artistas junto ao público.

Para discutir a estrutura dramatúrgica do espetáculo, vamos utilizar parte das concepções do palhaço argentino Chacovachi, porém a partir da discussão traçada por Rafael de Barros em seu livro *Palhaço de rua* (2022). Se o primeiro estabelece nove pontos importantes para os/as palhaços/as que vão às ruas, Barros, tomando sua própria experiência, trabalha com sete: pré-convocatória, convocatória, falso começo, primeiro número, número participativo, passada de chapéu, despedida e final. Iremos desenvolver alguns desses elementos, exceto o chapéu, que no caso do Ruante, está ao final, após o encerramento do espetáculo. Porém, dentro dessa estrutura – e pensando naquele/a artista que vive de seu trabalho na rua –, antecipá-lo, antes de um número final como propõe Chacovachi, potencializa sua arrecadação, que tornará a rodar novamente ao final. Portanto, tal elemento dramatúrgico, passar o chapéu, vincula-se à sobrevivência do artista. Outro ponto importante, o termo número, pode ser lido também como cena, em especial quando se trata de palhaços/as.

Em *Cabaré Ruante* a convocatória e o falso começo estão bem imbricados. A pré-convocatória está vinculado ao próprio ato de dispor os elementos na cena, determinar o espaço da apresentação, em alguns casos maquiar-se na presença do público, isto é, demonstrar que algo irá ocorrer ali no espaço que está sendo ocupado. A convocatória, como o próprio termo informa, visa atrair o público para o espetáculo. É muito comum em grupos de teatro de rua, por exemplo, o uso do cortejo. Já o falso começo, chama-se *falso* pelo fato de que, a partir do momento que o grupo ou artista começa a estruturar os elementos cênicos e determinar o espaço da cena, o espetáculo já começou. No caso do Ruante, a venda de pipocas feita pelas palhaças, é tanto uma convocação ao público como um falso começo, na medida em que elas estão ali “apenas” vendendo suas pipocas e esperando os “artistas” chegarem para realizarem a apresentação. Tal venda, cumpre ainda outras funções, como o de “aquecer” o público, isto é, estabelecer relações, o jogo entre as palhaças e os transeuntes, que podem vir a se tornar público, mais aberto, é o momento de conhecer e estabelecer com quem se pode brincar. Desse modo, ao chegar na cena propriamente dita, as palhaças já estão mais afiadas, ao mesmo tempo que angariaram muitos cúmplices e podem saber melhor com quem

poderão brincar nas cenas seguintes, caso precisem. Além disso, a venda, evidentemente, incrementa o chapéu. No espetáculo, após certo tempo, as duas palhaças vendo que os “artistas não chegam”, elas próprias instigam o público a gritarem um “começa, começa!...”.

Seguindo a ordem dramatúrgica estabelecida por Barros (2022), o primeiro número ocorre com a entrada em cena por mera curiosidade, descobrem os instrumentos e o que está programado para ser apresentado. Com os instrumentos encontrados em cena cantam uma música com a qual “iniciam” propriamente o espetáculo, valendo-se também de uma gague. Piadas e gagues são importantes em todo espetáculo de palhaço/a e estão sempre à mão. Sendo que o primeiro estaria mais relacionado à fala e o segundo a certa fisicalidade e vão sendo acumulados no repertório de cada palhaço/a ao longo de sua carreira. Em *Cabaré Ruante* a gague utilizada é uma brincadeira, na qual a palhaça Tinnimm pede para que Tuminga fique em um dos lados da cena, no entanto, ela a segue sem que esta perceba até o outro lado. Tinnimm torna a repetir e a repetição vai gerando a comicidade. Finalmente cantam “Oh raio o sol”, também um clássico do universo palhacístico.

O “primeiro número” vem em seguida, Tinnimm engole algo que está na mesa dos supostos artistas e engasga, passa mal; ajudada por Tuminga, começa a tirar algo de sua boca: uma imensa fita de papel que se agiganta pelo espaço cênico. A cena é curta, porém extremamente eficiente. A chegada ou convocatória, bem como o primeiro número são fundamentais para conquistarem o público para o restante do espetáculo.

Já o chamado “número participativo”, que ocorre logo depois, trata-se de uma sequência de dois esquetes, a do cumprimento e a do chapéu. Sobretudo a segunda é fundamental a participação do público, posto que terão que gritar *olé* e bater *palmas* nos momentos certos para que tudo saia conforme o programado. Nesse sentido, na divisão da dupla, a escada cumpre papel fundante, pois é de sua responsabilidade a convocação e engajamento do público em tal ação. É interessante observarmos, a partir do exemplo citado, que o público não precisa ir à cena para que se crie um número participativo, pois este pode atuar ficando no lugar de onde assiste.

As cenas de “despedida e final” também são realizadas com mais dois esquetes. A primeira cena é a do hipnotizador de patos, na qual se vê Tuminga tentando pregar uma peça em Tinnimm, porém, a palhaça, na função de escada, se mostra mais esperta e quem cai na esparrela, ao cair literalmente da cadeira, é a Tuminga. Tal jogo mantém a continuidade entre a divisão proposta da dupla, entre a esperta e a ingênua, digamos assim. A segunda cena já tratamos acima, quando nos referimos ao “nem lá, nem ali, nem aqui”, quando discutimos também a estrutura clássica da divisão

em duplas. Após finalizar tais cenas tornam a cantar “Oh raio o sol” e agradecem ao público. Só então, passam o chapéu.

Conclusão

Diante do exposto, conclui-se que as reprises e as entradas clássicas têm sido utilizadas pelo Teatro Ruante, especialmente pela sua fundadora Selma Pavanelli, tanto para estruturar alguns de seus espetáculos, como tem servido também no processo de aprendizagem de novos integrantes. Quando estrutura cursos e oficinas a artista procura desenvolver suas aulas utilizando esse repertório dos esquetes e entradas tradicionais. Tal característica, em certa medida, segue o mesmo processo de aprendizagem de Selma Pavanelli com a família Medeiros, que agora ela dá continuidade. Desse ponto de vista, mantém-se uma certa “tradição” que vem vindo de geração em geração.

Por outro lado, quanto à nossa discussão dramatúrgica, é interessante observar, que no processo de criação e ordenação das cenas do espetáculo *Cabaré Ruante*, a estrutura proposta segue quase a mesma ordem proposta por Chacovachi e discutida por Barros (2022), apesar de não ter sido criado em diálogo com a citada teoria, o que demonstra que o conhecimento adquirido por Selma Pavanelli (responsável também pela dramaturgia e direção do espetáculo) com Família Medeiros, confirma o que tradicionalmente se chama de “agradar ao público”. Isto é, tanto no circo como nos espetáculos de rua, há uma necessidade de relação e cumplicidade com os espectadores, é preciso “agarrá-los”, na medida em que ambos dependem financeiramente destes. Agradar não significa fazer exatamente o que quer o público, mas fazer-se e manter-se em diálogo vivo com a assistência.

Por fim, cabe mencionar que além do *Cabaré Ruante* (criado inicialmente em 2017 e diversas vezes modificado, com a última versão de 2023), o Teatro Ruante, desde que aportou em Porto Velho/RO, criou outros espetáculos desde 2015 até aqui: *Que palhaçada é essa aqui?* (2015), *Era uma vez João e Maria... e ainda é* (2016), *A muy lamentável e cruel história de Píramo e Tisbe* (2018), *Cotidiano-mulher* (2018). O coletivo também realiza o *Festival PalhAçaí*, voltado ao universo circense, em especial o da palhaçada, com três edições realizadas (2021, 2022 e 2025). Atualmente seus integrantes são: Adailton Alves, Bruna Alves Pavanelli, Jamile Soares, Maycon Moura, Selma Pavanelli e Stephanie Matos.

Referências

BARROS, Rafael de. *Palhaço de rua – a experiência de um artista latino-americano: um estado de risco*. São Paulo: Gostri, 2022.

BENÍCIO, Eliene. *Saltimbancos urbanos: o circo e a renovação teatral no Brasil, 1980-2000*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: EdUnesp, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2009.

SILVA, Erminia. *Circo-Teatro: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Itáu Cultural; Martins Fontes, 2022.

TEIXEIRA, Adailton Alves. *Teatro de rua: identidade, território*. São Paulo: Giostri, 2020.

TEIXEIRA, Adailton Alves. Teses sobre teatro de rua. In: *Teatro de Rua e a Cidade* (Blog). Porto Velho, 27 set. 2021. Disponível em: <https://teatroderruaeacidade.blogspot.com/2021/09/11-teses-sobre-teatro-de-rua.html>. Acesso em: 03 fev. 2024.

Entrevista

PAVANELLI, Selma. Conversa com Selma Pavanelli, fundadora do Teatro Ruante. [Entrevista cedida ao autor]. Porto Velho, 05 mar. 2023. Disponível em: https://youtu.be/8_EBGmBK90s?si=VwuxkfBmtJYUjKhX. Acesso em: 03 fev. 2024.