

PONTO DE FUGA: O TEATRO AMADOR COMO ESPAÇO DE LIBERDADE E DE CONSTRUÇÃO DO EU CRIATIVO

VANISHING POINT: AMATEUR THEATRE AS A SPACE FOR FREEDOM AND THE CONSTRUCTION OF THE CREATIVE SELF

Sónia Barbosa [<https://orcid.org/0009-0009-4534-2470>]

ESE P.Porto - INET-md/CIPEM, Portugal, soniab@ese.ipp.pt

Resumo

Neste artigo explora-se o potencial do teatro amador como um espaço de desenvolvimento pessoal e artístico. Argumenta-se que o teatro não se limita ao entretenimento ou à crítica social, mas também atua como possibilidade transformadora para os próprios participantes, especialmente em contextos não profissionais. Nesse sentido, o teatro amador permite aos seus integrantes, de diferentes idades e experiências, explorar a criatividade e o autoconhecimento de maneira livre e experimental. Utilizando a metodologia de *Artistic-Based Research*, o estudo acompanha um grupo de teatro amador ao longo do processo criativo que envolve improvisação e desconstrução, destacando a importância do trabalho em grupo e da horizontalidade na relação entre a encenadora e os atores. Essa abordagem promove o conceito de “eu-criador”, reforçando a ideia de que qualquer pessoa tem potencial criativo.

Através de atividades de exploração artística e da construção coletiva do espetáculo, o estudo sugere que o teatro amador é um espaço inclusivo que desafia hierarquias tradicionais da arte. A apresentação do objeto performativo proporciona aos atores uma validação pública, fortalecendo a confiança nas suas capacidades criativas e confirmando o papel transformador do teatro como um espaço de construção do “eu criativo” e de resistência às convenções culturais sobre quem pode ser ‘artista’.

Palavras-chave: teatro amador, eu criativo, cocriação, consciência artística, artista vs. não-artista.

Abstract

This article explores the potential of amateur theater as a space for personal and artistic development. It argues that theater is not limited to entertainment or social critique but also serves as a transformative opportunity for participants, especially in non-professional contexts. In this sense, amateur theater allows its members, from diverse ages and experiences, to explore creativity and self-awareness in a free and experimental manner.

Using the Artistic-Based Research methodology, the study follows an amateur theater group throughout the creative process, involving improvisation and deconstruction, highlighting the importance of teamwork and the horizontal relationship between the director and the actors. This approach fosters the concept of the “creative self,” reinforcing the idea that everyone has creative potential.

Keywords: amateur theatre, creative self, co-creation, artistic awareness, artist vs. non-artist.

INTRODUÇÃO

Através dos seus elementos simbólicos, o teatro permite que questões sociais, políticas e culturais sejam exploradas de forma simbólica e direta, logo torna-se claro que o teatro não é

apenas um palco físico, mas também (e principalmente) um espaço de liberdade onde artistas e espectadores podem experimentar, questionar e expandir as suas formas de olhar o mundo.

Quando pensamos o teatro, pensamos o teatro profissional, onde habitam os “artistas”. No entanto, neste artigo, o foco é colocado no teatro amador, o qual, diferente do teatro profissional, se assume como um espaço onde a ludicidade encontra a descoberta do ato criativo, a experimentação e o crescimento pessoal. E no teatro amador? Não habitam os artistas também? O que é necessário para que estes possam ser considerados artistas? Posso reclamar a visão de Joseph Beuys, amplamente reconhecido pela visão inclusiva e expansiva sobre o que constitui a arte e quem pode praticá-la - “Jeder Mensch ist ein Künstler” (“Todo o homem é um artista”). No entanto, outras vozes reclamam um espaço privilegiado para a figura do ‘artista’. Para Arthur Danto (1981), “a arte envolve uma série de habilidades e conhecimentos específicos, que demandam estudo e dedicação ao longo dos anos” (p. 23); para o crítico de arte Donald Kuspit (2004), “a visão de Beuys confunde os limites entre o fazer artístico e as atividades cotidianas, resultando em uma diluição do conceito de arte” (p. 54).

Assim, e apesar de partir do trabalho com um coletivo amador, não coloco a tônica no teatro enquanto arte participativa ou arte com a comunidade, mas sim no trabalho desenvolvido por cada um dos elementos que compõem esse coletivo. Qual o impulso que leva um indivíduo a juntar-se a um coletivo, disponibilizando o seu tempo livre, no fim de um dia de trabalho, sejam quais forem as condições meteorológicas, para em conjunto criarem um espetáculo? De que forma este espaço (amador) é um espaço de criação artística, onde se equilibra o prazer/lazer com o desafio de criar? O que é necessário para que os atores de um grupo de teatro amador possam ser considerados artistas?

Este estudo, em curso, está enquadrado na metodologia *Artistic-Based Research*, desenvolvido com um grupo de teatro amador. Utiliza metodologias artísticas com vista à construção e cocriação de um objeto artístico, suportado por diversas formas de registo que acompanham o trabalho desenvolvido com o grupo ao longo do processo. O foco assenta no indivíduo no processo intrínseco de descoberta do potencial criativo, e, conseqüentemente, na relação que estabelece com o outro, sejam eles os colegas ou o público, a quem o objeto performativo será apresentado, e com o espaço.

1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

Já foi referido: o foco é a prática artística como forma de pesquisa. Está dividido em três partes distintas: Laboratório de experimentação; Criação e apresentação do espetáculo; Experimentação de espaço e contextos diversos. Neste texto, apenas se apresenta as etapas um e dois.

O coletivo amador é composto por dez participantes, com idades entre os 12 e os 70 anos, e diferentes níveis de conhecimento e experiência na linguagem teatral (Figura 1). A este coletivo junto-me eu, na qualidade de encenadora e investigadora, e desde logo compreendo que a visão do coletivo sobre a minha função determina dois campos distintos e hierarquizados. De mim espera-se que “ordene” as posições, as entonações, as intenções, como se cada um deles seja uma peça da minha construção. Todavia, ao longo de um ano, desconstrói-se esta ideia do ator que reproduz as diretivas do encenador.

A ideia inicial estava assente na proposta de criar um espetáculo a partir das propostas do coletivo; no entanto esta ideia teve de ser abandonada e prol da confiança do grupo na viagem que estava prestes a começar. Desta forma, após minha sugestão, definiu-se o texto que seria o ponto de partida para o espetáculo. Apenas o ponto de partida.

Figura 1

O coletivo amador no espaço de laboratório de criação



Etapa 1 – O laboratório

Conhecido o texto que irá nortear o trabalho no laboratório, importa tirar os atores do espaço onde habitualmente se encontram para “fazer teatro”, como se fosse necessário um espaço “zero” para que a liberdade, implícita no teatro, floresça. Como afirma Peter Brook (2006), “o teatro é um espaço onde algo acontece” (p. 11). Passamos 7 meses, em dois encontros por semana, a trabalhar num espaço estranho, amplo e despido (Figura 2). Este desenraizar foi uma premissa necessária. Jogar, explorar, relacionar, inventar, improvisar foram as palavras que orientaram as sessões do laboratório de criação. A estranheza com que inicialmente os exercícios eram recebidos por cada elemento dependia também da experiência prévia de cada um. Este fator influenciou a forma como o processo foi vivido por cada um. Cada um tem o seu ritmo e os processos individuais não podem ser nivelados ao mesmo tempo.

Figura 2

O espaço de laboratório de criação



O trabalho de improvisação sobre o texto trouxe as múltiplas leituras da narrativa, das personagens e da ação. Partimos de um coletivo (coro) que conta uma história; a personagem principal assume diferentes corpos, independentemente do género e da idade.

Desenvolver sessões de trabalho onde o corpo, em todos os domínios, é explorado simbolicamente, foi essencial para que cada um dos elementos do coletivo compreendesse que, no trabalho de construção de uma personagem e de um espetáculo, o ator é um ser (pro)ativo, que se implica e age no seu caminho de descoberta pessoal e criativa (Figura 3). Transformar a estranheza em disponibilidade para explorar foi o caminho sofregamente percorrido, com todas as inconstâncias no “acreditar” que as volatilidades dos dias encerram. Através dos registos realizados pelos atores confirmo o que já sabia, seja pela observação, seja pelas partilhas reflexivas no final de cada sessão: nem todas as sessões foram felizes.

Figura 3

Um momento de exploração no laboratório de criação



Etapa 2 – Criação e apresentação do espetáculo

Esta fase desafiou o próprio projeto. Quando a relação espacial estava já assimilada regressamos ao espaço do coletivo. Após sete meses, o espaço vazio era já um espaço de liberdade; as sessões de laboratório transformaram cada um dos atores, empoderando-os através de uma consciência de si, enquanto ser criador, distinta da inicial, apesar do sentimento de insegurança. Regressar ao espaço onde iríamos construir o espetáculo transformou-se num momento quase fraturante (Figura 4). Como seria possível concretizar o espetáculo num espaço tão diferente? Como colocar o coro num espaço aparentemente (e efetivamente) mais acanhado?

Figura 4

O espaço de construção do objeto performativo



Tinha de acontecer. Começou a germinar, naquele espaço, o espetáculo “Onde está a Justiça?” (Figura 5), com o ponto de partida no texto de Jorge Silva Melo, “Num país onde não querem defender os meus direitos, eu não quero viver” (editado em 1999), o qual parte da obra de Heinrich von Kleist, “Michael Kohlhaas” (editado em 1810). Esta fase foi determinante para que o trabalho desenvolvido no laboratório de criação fizesse sentido. De repente, os exercícios explorados constroem as cenas, dão sentido à narrativa e às relações que se estabelecem entre o coro e as personagens. As peças encaixavam e cada um fazia o seu caminho interior, sempre em interação com o grupo. Todo este processo foi desenvolvido, da minha parte, em escuta ativa: às opiniões e concepções de cada elemento, trazendo em evidência um trabalho de cocriação e de conceção artística; às sugestões de adereços, de figurinos necessários a cada cena (Figura 6). Segundo Spolin (1986), “o processo teatral só ocorre verdadeiramente quando há uma conexão autêntica entre os atores, baseada na escuta e na interação genuína” (p. 35) e, de facto, o ato de partilhar a visão de determinado fragmento do espetáculo constrói essa conexão e consciência.

Figura 5

Ensaio do espetáculo “Onde está a Justiça?”



Figura 6

À procura da linguagem simbólica



Caminhamos, ao longo de sete meses, em coletivo, até ao dia da estreia do espetáculo.

Ao longo deste período ultrapassamos as debilidades que um coletivo amador enfrenta frequentemente: a escassez de recursos técnicos, materiais e financeiros. E neste ponto não posso deixar de trazer, novamente, a ideia de ‘espaço vazio’ de Peter Brook, a qual teve enorme impacto no teatro contemporâneo, inspirando a explorar a essência do teatro em produções minimalistas e a redefinir a relação com o público. Anne Bogart (2001) escreve que “Brook lembra-nos que a ausência de recursos não limita, mas liberta o artista, permitindo que a imaginação flua e que o teatro aconteça” (p. 92). Assim, exploramos e definimos todos os elementos simbólicos que compõem o espetáculo e todos os ensaios aparecem novas leituras na encenação. O objeto performativo ganhou forma e densidade. Todos e cada um, no seu processo intrínseco, cresceram na sua consciência do seu ‘Eu criador’ e olham o objeto artístico construído com a autoridade do sentido de pertença.

A apresentação do espetáculo “Onde está a Justiça?” trouxe a validação de todo o processo (Figura 7). Finalmente chegamos ao momento simultaneamente desejado, ansiado e temido: abrir as portas para o público. Para cada um dos elementos do coletivo, a validação do público funcionou como uma motivação essencial. Segundo Spolin (1986), “o teatro é um jogo de interação e o ator procura no público a resposta que confirma a validade da sua expressão” (p.43) e é este reconhecimento que fortalece a confiança no trabalho desenvolvido, confirmando a sensação de sucesso e pertença.

Figura 7

Base do cartaz do espetáculo



2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1 O devir e o ato criativo

O devir é um processo de transformação constante em contraposição a algo fixo e estático; é a ideia de que tudo está em constante fluxo e se encontra num estado de vir-a-ser. Da mesma forma, o ato criativo é na sua essência dinâmico; não é um evento isolado ou um estado final, mas um processo contínuo de exploração, descoberta e expressão que emergem e se desenvolvem no processo de trabalho.

Ao reconhecer que as coisas estão sempre em devir, abrimos espaço para novas possibilidades e abordagens. O ato criativo não se limita a um único resultado ou objetivo predefinido; pelo contrário, expande-se para além das fronteiras do conhecido e do familiar. É um processo de abertura ao desconhecido, de explorar novas perspectivas e de se arriscar na busca por algo original e autêntico: “o artista traz do caos variedades que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas erguem um ser do sensível, um ser da sensação, num plano de composição anorgânico de restituir o infinito” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 177).

A criatividade não é exclusiva dos artistas, ela está presente em todos os seres humanos. No caso dos não-artistas, deseja-se a emancipação (Rancière, 2010), o devir do ato criativo requer a capacidade de romper com as convenções, de experimentar o novo e de explorar diferentes modos de pensar, agir e se relacionar; envolve a descoberta de novas formas de expressão, a reconfiguração das relações e a abertura para a multiplicidade de experiências. É um processo de constante experimentação e transformação, no qual se podem reinventar e criar novas maneiras de viver e de se relacionar com o mundo. No trabalho artístico com não-artistas, o devir deve representar a metamorfose do “corpo empírico” (Gil, 2001, p.167), o qual é transformado subtil e surpreendentemente.

O trabalho com não artistas obriga a “rasgar” a sombrinha a que se referem Deleuze e Guattari (1992):

Os homens fabricam continuamente uma sombrinha que os abriga, no interior da qual traçam um firmamento e escrevem as suas convenções, as suas opiniões; mas o poeta, o artista, pratica uma fenda na sombrinha, rasga mesmo o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e ventoso e enquadrar numa brusca luz uma visão que surge através da fenda, primavera de Wordsworth, maçã de Cézanne, silhueta de MacBeth ou de Achab. Segue-se então a multidão dos imitadores que consertam a sombrinha com um remendo que se assemelha vagamente à visão, e a multidão dos glosadores que substituem a fenda por opiniões. (Lawrence apud Deleuze & Guattari, 1992, p. 177)

2.2 Reprodução versus mimesis e a relação artista - não-artista

Até que ponto o artista limita o trabalho criativo do coletivo? Ou, pelo contrário, o pode potenciar? É importante confrontar os termos ‘Reprodução’ e ‘Mimesis’, os quais descrevem diferentes abordagens ou formas de representação no contexto da criação artística, pois cada um deles abafa ou constrói o trabalho criativo; é importante definir se estamos na dimensão do trabalho do artista-autor, o qual dirige o grupo segundo a sua visão única, ou no trabalho de cocriação com um coletivo. Importa-me, portanto:

(1) Compreender e distinguir o que, na produção artística, com “não-artistas”, é ato de imitação ou mimesis. Quando uso o termo ‘imitação’ refiro a cópia ou réplica de algo que já existe; a tentativa de imitar, duplicar ou replicar um objeto, imagem, som, gesto/movimento ou ideia. Em alternativa, a mimesis abrange a representação criativa na presença de um referente, não recorrendo à imitação em espelho de uma imagem preconcebida, exterior e estereotipada, mas a uma transformação, uma metamorfose que resgata, num processo de devir, uma multiplicidade de sensações e vivências, mobilizando inclusivamente as que estão profundamente enraizadas no inconsciente do sujeito. (2) Compreender a relação estabelecida entre o artista que orienta o coletivo e os ‘não-artistas’ que o compõem. Incido o meu trabalho nas dinâmicas que potenciam o terreno propício à cocriação, onde as interações criam a fricção necessária e dão espaço à procura e manifestação de propostas por parte de cada um, refletindo-se também no coletivo, e vice-versa. Incido ainda nas dinâmicas que potenciam o terreno propício à tomada de decisões coletivas (e individuais) sobre o processo criativo, à produção e à apresentação do objeto artístico, sem a imposição unívoca da visão do artista, afastando-se assim do sistema de criação artística baseado no autor e na sua proposta individual.

Aproximo o termo mimesis à ideia de Repetição apresentada por Gilles Deleuze (2000), o qual defende que a repetição não implica necessariamente uma simples reprodução do mesmo, mas sim uma repetição com diferença. Cada repetição traz consigo pequenas variações, diferenças que alteram e enriquecem a experiência. Nesse sentido, a repetição pode ser entendida como um aspeto do devir, um processo de transformação contínua que ocorre através da repetição com diferença. A preocupação inerente à exposição do objeto performativo é, por vezes, fator de negligência por parte do criador/artista, acabando por usar os ‘não-artistas’ como peças de na construção da sua obra; remetendo-os para a ação de reprodução

Quando abordamos o trabalho desenvolvido com estruturas mais pequenas, com recursos limitados, que existem dentro de contextos não artísticos, como é o caso dos contextos educativos (ainda que em espaços não formais), todo o processo pode ficar refém de concepções erradas de determinada expressão artística, tais como, no caso do Teatro: textos fechados, concepções estilizadas do espaço cénico, ou a tentativa (quase sempre fracassada) de transformar, o mais possível, o espaço não convencional, onde a maioria dos grupos/oficinas desenvolvem o seu trabalho, em espaços convencionais, trabalhando muitas vezes no sentido de dirigir o coletivo num modo diretor-autor, que acentuam o Parecer e não o Ser. Consequentemente o grupo não consegue entender e por isso se enchem de vazio por que se constroem de fora para dentro. O modo de ‘reprodução’ é ativado e, assim, facilmente se escorrega para práticas que aclamam o “teatro do aborrecimento mortal”, como o designa Brook (2008), e empurra-se e esvazia-se de sentido o “Eu-Criador”.

2.3 A relação corpo - linguagem - espaço

O trabalho com coletivos de ‘não-artistas’, pela diversidade de contextos e referências que cada um traz, obriga a encontrar um “chão” comum, ou base, que explore a relação corpo-linguagem-espaço, favorecendo o crescimento do grupo e a construção, ou cocriação, do objeto performativo. Tendo em conta que a minha ação explora a linguagem teatral, as relações entre estes elementos assumem um papel fundamental no processo criativo do coletivo; eles interagem e influenciam-se mutuamente e desempenham papéis significativos na expressão e na materialização do ato criativo, sendo esta relação primordial nas oficinas artísticas que tenho vindo a desenvolver.

O Corpo é o ponto de partida e o meio de expressão no processo criativo, sendo que no teatro é o óbvio veículo através do qual as ideias e as emoções são transmitidas. A linguagem desempenha igualmente um papel fundamental, assumindo diversas formas, para além da palavra, na transmissão de ideias, sentimentos, narrativas e conceitos abstratos. O espaço, sendo o contexto no qual a expressão criativa acontece, afeta a maneira como o corpo se move e interage, como a linguagem é transmitida e como o objeto performativo é percebido; pode (ou deve) ser uma fonte de inspiração e influenciar o conteúdo e a forma do objeto performativo. Nos contextos de criação artística com “não-artistas”, o espaço é de facto um elemento importante a ter em conta, porque, numa primeira abordagem, ele pode significar ruído e obstáculo: locais desajustados, envoltos em ruído visual e sonoro, preenchidos, muitas vezes, por excesso de mobiliário e de sons. Tenho tido a oportunidade de desenvolver um confronto direto com esta questão, numa luta, muitas vezes, quase “corpo a corpo”. Assumi-lo e abordá-lo como indutor do ato criativo (construir narrativas a partir de uma escada, de uma peça de mobiliário ou de uma porta) e deixar que este opere a fricção necessária para se encontrar a sua subjetividade, reconfigurando-o.

A interação entre corpo, linguagem e espaço no processo criativo é dinâmica e complexa: o corpo expressa-se através da linguagem num espaço específico e essa expressão, por sua vez, molda e transforma o espaço. No teatro, a relação entre estes elementos é explorada e experimentada de múltiplas formas, levando a descobertas igualmente múltiplas e, por conseguinte, a novas formas de expressão artística. No trabalho com não-artistas importa construir em conjunto o campo simbólico que envolve estes três elementos essenciais no ato criativo.

3 CONCLUSÕES PRELIMINARES

O presente estudo, ainda em desenvolvimento, permite, até este momento, aferir o poder transformador do ato criativo e da consciência do Eu, na relação consigo e com o(s) Outro(s), que opera numa visão micro e macro do contexto geográfico, social e político onde o não-artista se insere. Este processo amplia vontade e autonomia na construção do caminho que o indivíduo deseja percorrer, derrubando um certo elitismo no acesso à arte, na perspectiva de quem a pratica, no conhecimento e na conquista de uma voz ativa.

O trabalho baseado numa relação horizontal entre o artista e o não artista derruba as hierarquias que tendem a persistir entre artistas e 'não-artistas', como se o 'eu-criador' apenas fosse acessível a determinado grupo de indivíduos.

O Teatro é um espaço de construção do Eu, independentemente em que contexto acontece; reforço a importância no desenvolvimento pessoal e social e da consciência do poder, de justiça, de empatia (porque obriga o Eu a colocar-se no lugar do Outro), de diálogo constante (Eu-Outro, Eu-Mundo), estabelecendo novas relações e formas de ver que são exploradas ao longo dos processos e materializadas (metamorfoseadas) na apresentação do objeto performativo. As transformações que se operam ao longo do processo criativo não são passíveis de retrocesso e, por este motivo, contribuem certamente para indivíduos criativos, atentos, informados e empáticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado, desenvolvido num contexto não formal, está baseado nos pressupostos metodológicos da *Artistic-Based Research*, onde o processo criativo e a obra de arte resultante produzem um tipo de conhecimento único e válido, o qual não pode ser obtido apenas através de métodos analíticos ou empíricos, valorizando a subjetividade e a expressão estética como formas legítimas de investigar e interpretar a realidade.

Torna-se imperioso salientar as afinidades entre esta e a metodologia da Investigação-Ação (I-A), as quais envolvem o investigador de forma ativa no processo de criação de conhecimento e enfatizam a experiência, a reflexividade e o potencial transformador das práticas investigativas. Ambas partilham pressupostos que desafiam as metodologias tradicionais e oferecem novas perspectivas para a criação e disseminação do conhecimento: consideram a prática como um meio legítimo para a investigação, valorizam a subjetividade e a reflexividade do investigador, compreendem o conhecimento como algo coletivo e cíclico; como afirma McNiff (2008), "reconhecem que o conhecimento não é um produto individual, mas algo construído em interação com o outro, seja no diálogo com o público ou com os participantes da pesquisa" (p. 32).

Em síntese, é evidente o interesse na partilha de conhecimento e na criação de canais de diálogo entre diferentes áreas de investigação, mas que notoriamente podem criar espaços colaborativos, de forma a dar resposta a questões prementes na área da educação artística, porque partilham "uma intenção de mudança e o paradigma faz também incidir o seu foco sobre o conhecimento emancipatório, que pretende pôr a nu as ideologias que condicionam o acesso ao conhecimento e operar ativamente na transformação dessa realidade (Coutinho et al., 2009, p.3).

AGRADECIMENTOS

Um profundo agradecimento ao coletivo amador pela generosidade, entrega e capacidade de acreditar. Tem sido uma viagem linda.

REFERÊNCIAS

- Bogart, A. (2001). *A director prepares: Seven essays on art and theatre*. Routledge.
- Brook, P. (2008). *O espaço vazio*. Orfeu Negro.
- Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. R. (2009). Investigação-ação: Metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia, Educação e Cultura*, XIII (2), 455-479.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Relógio de Água.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?*. Editorial Presença.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo que dança*. Relógio d'Água.
- Kuspit, D. (2004). *The end of art*. Cambridge University Press.
- McNiff, J. (2008). Art-based research. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues* (pp. 29-40). SAGE Publications.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Orfeu Negro.
- Spolin, V. (1986). *Theater games for the lone actor: A handbook*. Northwestern University Press.

Recebido em 5 de novembro de 2024.

Aceite para publicação em 23 de dezembro de 2024.

Publicado em 30 de dezembro de 2024.