



Beckett, manuscrito de *Murphy* (1935)

revista limiar

volume 8 | número 16 | 2. semestre 2021

samuel beckett:  
literatura | teatro | filosofia

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar>

## Três Godots, dois Fins e uma coda: o Beckett brasileiro dos anos 2010

Fábio de Souza Andrade\*

**Resumo:** Ao longo dos anos 2010, diversas encenações das peças beckettianas ilustram um extraordinário e variado leque de adaptações e interpretações de sua obra no contexto da cena teatral brasileira. Concentrado em uma temporada em particular, a de 2016, este artigo explora os diferentes caminhos pelos quais as produções locais se relacionam com os desafios incrustados em seu drama, performance e leitura consideradas, com as tendências recentes da repercussão global beckettiana, bem como com as possíveis singularidades de uma recepção brasileira de Samuel Beckett.

**Palavras-chave:** Samuel Beckett, Recepção beckettiana no Brasil, Esperando Godot, Fim de partida

**Abstract:** During the years 2010, several stagings of Beckett's plays suggest an extraordinary and diverse range of adaptations and interpretations of his work in Brazilian theatrical context. Concentrating on a particular season (2016), this paper explores the different ways in which local productions relate to challenges imbedded in his drama, performance and interpretation considered, to recent global trends in Beckett studies, as well as possible singularities of a Brazilian Beckettian reception.

**Keywords:** Samuel Beckett, Beckettian reception in Brazil, Waiting for Godot, Endgame

\* Professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP e tradutor de Samuel Beckett. E-mail para contato: fsouza@usp.br.

No Brasil, a recepção beckettiana nos palcos foi bastante precoce e significativa, inaugurada pela encenação dirigida por Alfredo Mesquita, em 1955, pouco depois da estreia parisiense de *Esperando Godot*. Reunindo alunos da Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo, a curta temporada foi tão bem sucedida que logo se viu retomada comercialmente, sob o patrocínio do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Ainda que atilados, os primeiros ensaios críticos brasileiros dedicados a sua obra, assinados por pontas-de-lança do jornalismo, da academia e da vida cultural de então (Ruggero Jacobbi, Gilda de Mello e Sousa, Décio de Almeida Prado, Otto Maria Carpeaux e Sábato Magaldi), não destoavam das chaves de leituras parisienses, existencialistas e humanistas, dominantes entre as primeiras respostas crítico-interpretativa europeias a Beckett. O gaúcho Luís Carlos Maciel, depois, muito ligado à contracultura dos anos 1960, chegou mesmo a dedicar-lhe um livro pioneiro e esquecido, *Samuel Beckett e a solidão humana*.<sup>1</sup>

Desde então, mudou muito o prestígio global atribuído a *Esperando Godot* e a seu autor, agora reconhecido como nome absolutamente central à história da arte europeia no século XX. No cenário brasileiro, também se podem observar os efeitos desta mudança. É possível, hoje, rastrear uma tradição local de apropriações interessadas, movidas por princípios estéticos, políticos e filosóficos muito diversos, com objetivos mais ou menos experimentais, mais ou menos irreverentes, resultados mais ou menos entusiasmantes. Esta variedade se apoia muito em características inerentes à forma beckettiana, ao mesmo tempo, complexa, capaz de traduzir sem concessões uma experiência aporética, profundamente enraizada na história moderna, e voluntariamente simplificada, livre de accidentalidades (fatos específicos, psicologismo individualizante), desaparelhada de todo convencionalismo, lidando com “sons fundamentais”. Também diz respeito, contudo, a inquietudes especificamente

<sup>1</sup> Em novembro de 1958, em Porto Alegre, estreou no Teatro São Pedro, estreou *Esperando Godot*, dirigido por Maciel, que também atuou como Lucky. O elenco, ligado ao teatro universitário, ainda trazia Mário de Almeida (Pozzo), Linneu Dias (Vladimir), Paulo José (Estragon) e Paulo César Pereio (menino).

brasileiras, a contradições locais que funcionam tanto como limites, quanto como marcos de orientação ao processo de reelaboração crítica da poética beckettiana, interrogação prática e radical do teatro e da narrativa modernas.

À especificidade deste(s) Beckett(s) que se constrói(em) a partir dos interesses modulados pelo olhar de leitores brasileiros e a aspectos cruciais da dinâmica oscilante de sua construção – nos palcos, na crítica – está voltada esta nota breve. Concentro-me na apresentação de cinco montagens muito recentes, quatro delas concentradas em 2016, nas quais se pode vislumbrar respostas muito diversas a um mesmo punhado de vetores técnico-formais e estético-filosóficos. Por que tantas encenações beckettianas brasileiras concentradas em tão poucos meses de 2016? A efeméride torta – 110 anos do nascimento do autor – não parece razão suficiente. Esta popularidade é inédita entre nós? Se assim for, se sustenta em quê? Quais seriam as razões para que, partindo de textos em comum, resultassem em espetáculos quase incomensuráveis entre si: na linguagem dramatúrgica, nas decisões interpretativas, na arquitetura cênica, na condução de corpos e vozes no palco? Três *Godots*, um *Fim de partida* e uma coda.

1.



*Esperando Godot*, dirigido por Léo Stefanini, no Teatro da FAAP, se instala firmemente no polo do clownesco da peça, o elenco encabeçado por Ary França e Fabio Espósito,

uma produção mais inserida no *main stream*, de um teatro quase comercial, que se permite fazer alto modernismo para um público mais amplo. O caráter reverencial em relação ao prestígio do dramaturgo premiado se deixa ler, por exemplo, na exibição, no *hall* de entrada do teatro, dos figurinos originais que vestiram Cacilda Becker na histórica montagem dirigida por Flávio Rangel: um olho no presente, uma piscadela para a tradição; ao mesmo tempo, a franca opção pela ênfase na linguagem do *slapstick* e do *music hall*, efetivamente presentes na equação beckettiana, minimizando as arestas agudas do texto e valorizando toda estética, ruídos e sujeira que acompanham e ressignificam esta aparente secura descarnada, sugere uma preocupação em se abrir para deixar-se impregnar pelas possibilidades inscritas no teatro beckettiano, aqui, menos cinzento, mais colorido.



A boca de cena ampla e colorida parece atenuar a imprecisão da situação espacial da peça (ação transcorrendo no meio do nada), aproximando-a de um espaço representado segundo uma convenção ao mesmo tempo mais determinada – um meio do caminho entre dois pontos, desconhecidos e ocultos, mas existentes – e fantasista, a passarela dourada, contrastante com o solo coberto por tecido acetinado roxo, evocando em parte a estrada para Oz.



Em que pese o virtuosismo dos atores, a leitura implicada nesta montagem atenua as zonas de ambiguidade do texto beckettiano. Nela, a tensão permanente com a possibilidade de interpretações alegóricas, paradoxalmente, se esvai, levada de roldão por um ritmo frenético, quase circense, que encobre as perturbações implícitas nos paralelismos imperfeitos, nos silêncios invasivos, na exibição crua de mecanismos dramáticos travados, já inoperantes. Se não naturaliza e neutraliza completamente a estranheza e novidade da linguagem dramática beckettiana, esmaece o elemento reflexivo e tenso da forma beckettiana, em grande medida, reduzindo-o à convencionalidade. O programa da peça, sintomaticamente, põe no primeiro plano esta aprovação do texto para um *tour de force* dos atores, deslocando em meio à profusão de patrocínios, toda atenção para a história desta montagem e sua importância na trajetória pessoal do elenco.

2.



Levado na sala pequena do Tuca paulistano, o *Godot* concebido por Elias Andreato, diretor e ator na montagem, padece de males simétricos e opostos à produção dirigida por Leo Stefanini. Se, na balança do tragicômico, naquela quase desaparecia o trágico, na produção de Andreato, o foco universalizante é uma experiência essencialista do tempo e do sem sentido da espera. Onde antes faltavam gestos de interpretação alegórica, acentuando a comédia física e a presença imediata dos atores no palco, em um cenário com fumos de naturalismo, agora se impõem decisões de leitura que nos jogam de chofre no mundo da metafísica, os atores se movimentando sobre uma cena dominada por um tablado coberto pela imagem de maquinaria de um relógio aberto, mecanismos e engrenagens impenetráveis em seu funcionamento regulando a existência dos personagens e coreografando seus deslocamentos no palco.

Estragon e Vladimir aparecem nos trilhos das doze posições marcadas do relógio e a coreografia das suas diferenças e complementaridade, deste par-ímpar indissolúvel tipicamente beckettiano, é ressaltada por ocuparem, quase sempre, na roda das horas, posições antagônicas, um na casa das 3 horas, encarando o companheiro instalado nas 9 horas, trocando ambos de lugar ao mesmo tempo, movendo-se em sentido horário e anti-horário de modo a quase sempre preservar uma diametral oposição.



A ocupação do palco de arena do Tuca obedece a uma concepção cênica infinitamente mais sombria, afugentando qualquer sugestão naturalista. Nele, a presença dos atores é recortada pelos focos dirigidos de luz e seu aspecto típico, abstraído, é reiterado por figurinos de um barroco sóbrio, marcada na escolha por tecidos em tons escuros, sobrepostos, de uma pobreza de luxo, arrematada por alinhavos de ouro sobre pano negro. As engrenagens de relojoaria, por outro lado, são multiplicadas em tatuagens impressas na pele dos atores. O efeito geral é de, comparativamente, favorecer uma atenção maior sobre o texto em si, que se alça a um patamar de exigência de atenção acima daquela reclamada pela presença dos atores no palco. O ritmo imposto pelas alternâncias rápidas de perguntas e respostas, trocando de dono arbitrariamente, ganha destaque e eficiência, mais uma vez abstraindo, em larga medida, a fisicalidade da atuação elegantemente sublinhando o desenho lógico dos diálogos, subordinando as coreografias dos corpos no palco à metáfora crítica fundadora desta montagem: a do tempo-titereiro-impiedoso-dos-homens.



A dominância quase imperialista desta leitura existentialista-filosófica da peça extravasa nas liberdades tomadas em relação ao texto (acrúscimos, por exemplo), também distantes das mudanças propostas por Beckett, diretor de si mesmo, ao encenar *Godot*. De novo, o programa é eloquente: traz o texto de alguns dos poemas do autor que, na peça, foram incorporadas sob a forma de letras de canções de vaudeville. Estas canções contrabandeiam para o espetáculo o clima de cabaré e servem ao diretor para marcar determinadas transições estruturais (entrada e saída de Pozzo e Lucky, passagem de um ato a outro). Ao contrário da montagem anteriormente discutida, em que cacos circenses recorrentemente nos conduziam ao aqui e agora, na montagem de Andreato, a introdução das canções dele nos afastam, reiterando, didaticamente, uma ideia abstrata, um significado metafísico que unificaria a leitura cênica apresentada e cujo efeito colateral é o de fixar um sentido filosófico a um só tempo mais universal e mais restrito, determinado, para a peça.

3.



No Teatro Viga, o *Godot* do Grupo Garagem 21, dirigido por Cesar Ribeiro, trabalha com um espetáculo de mínimos recursos, teatro reduzido ao essencial, a começar pela sala preta, acomodando um público de não mais que 20 pessoas em duas filas, e pela restrição ao essencial dos aparatos cênicos. A clássica árvore aparece sustentando um emaranhado de fios vermelhos, pendentes, as manchas no chão e as paredes sugerem arquitetura suja de ruínas, prédios ocupados pedindo por *grafittis*, evocando memórias do *squatting* berlimense, que, por sua vez, também ressoa nos figurinos pesados, escuros. Vagabundos clássicos, Vladimir e Estragon surgem ornados com tachas e alfinetes, portando mochilas negras surradas às costas, coturnos quase *punks*. As poucas passagens com música eletrônica e iluminação estroboscópica, elementos de transição entre os episódios, se assim se pode chamá-los, se casam bem a estes gestos expressivos. Cadeiras dispostas ao fundo, à esquerda, servem de descanso em cena, mesmo quando não atuando, para os atores que representam Pozzo e Lucky e o menino.



A maquiagem pesada, desenhando olheiras expressionistas ao redor dos olhos, e as barbas postiças, hassídicas, se somam a uma elocução marcadamente artificial, estridente, aos jorros, por vezes, reiterada em repetições sucessivas e deliberadamente enfáticas. Seu contraponto corporal é uma sucessão de quadros estáticos, representação quase pictórica de atitudes físicas congeladas, os contornos recortados contra o fundo escuro pela iluminação precisa. Todos estes elementos forjam uma síntese curiosamente eficaz de matrizes estéticas muito heterodoxas, como o teatro de Tadeusz Kantor, os quadrinhos adultos, particularmente, os mangás, e a violência ritualizada dos desenhos animados.



Mesmo recorrendo a elementos muito remotos em relação ao material simplificado de que se faz o universo beckettiano, figuras e motivos centrais a eles se fazem muito presentes. O diretor destaca a centralidade de procedimentos como a repetição em série, traduções cênicas dos *déjà vus* aprisionadores em que os personagens se veem enredados, da sensação claustrofóbica, confinamento em espaço aberto, a que as palavras convertidas em conchas sonoras esvaziadas os submetem. Elementos de simetria e metateatro servem também aqui a um questionamento permanente da eficácia da forma dramática herdada da tradição do drama burguês. A centralidade do jogo evidencia na montagem o grau extremo em que a incerteza sobre o quanto, abalada a estabilidade de sujeito e objeto, se inviabilizaram tanto uma estética calcada na expressão subjetiva, quanto a que se apoia em uma representação mimética do mundo exterior. Sem abdicar da pessoalidade da leitura, a encenação de Cesar Ribeiro, confinada a um tablado mínimo, destaca em *Godot* a experiência sensível do tempo mutilado e das armadilhas das palavras desgastadas que estão em seus fundamentos.

4.



A montagem de *Fim de partida* dirigida por Eric Lenate, o Hamm em cena, no Sesc Pinheiros, mostra o quanto questões do espaço e da arquitetura cênica podem ser cruciais nos efeitos que se extraí dos textos clássicos beckettianos. A ocupação do palco modesto da sala de bolso do Sesc destoa radicalmente da disposição clássica do abrigo dos quatro sobreviventes tal como descrito nas rubricas do texto publicado e mantido nas montagens dirigidas pelo autor. A estranheza e a familiaridade doméstica deste espaço – cozinha escondida para além da porta, latões contendo os velhos descartáveis, mas ainda não descartados, cadeira de rodas no centro e, o crucial, janelas no alto, à esquerda e direita, abertas para um exterior estéril, mas em grande parte indecifrado e indecifrável – foi aqui inteiramente subvertida pela decisão de alterar o ponto de vista do espectador, cujo olhar corresponderia a uma visão a partir do lugar em que estaria instalada a janela da terra. Ao fundo do palco (se é que se pode dizer assim, pois a faixa ocupável é estreita, quase toda no primeiro plano), um aparelho de TV, antigo, de tubo, faz as vezes de janela do mar, exibindo repetidamente, em *looping*, imagens em tons de sépia de ondas do mar, quebrando na praia, ao final do dia.



A opção é cheia de consequências. Literaliza um mar potencial, que só existe na memória e nas palavras, nunca inteiramente confiáveis, de Hamm, e nas visões

confusas de Clov. Neutraliza a devastação insinuada, mas nunca revelada, dominante no lado de fora, devastação que faz do recinto modesto abrigo e último refúgio possível. Se, por um lado, acentua o aspecto doméstico da tortura sádico-masoquista que rege a complementaridade e dependência do par protagonista, atenua, por outro, o insólito da situação geral. As mutilações e limitações dos personagens ganham excessiva concretude, se literalizam também, o que explica o empenho do ator principal em usar lentes de contato brancas e opacas, para simular o que Hamm menciona como possibilidade, que globos oculares vazados e sem pupilas estejam escondidos sob seus sempre presentes óculos escuros. O resultado é que o que se apresenta no texto do irlandês como ameaça e iminência de violência, na montagem de Lennate, se precipita em ato: Clov derruba Hamm da cadeira de rodas, exteriorizando uma revolta carregada nas tintas da emotionalidade, convertendo-a em drama convencional, subjetivado, às portas de melodrama verista.



Dentro desta lógica, parece um gesto de evidente contradição a presença de um pianista em cena, corpo estranho surreal, comentando com melodias e sonoplastia a ação, bem como o tônus excessivo, expresso em voz afirmativa e tonitruante, prontidão física quase elástica, do Nagg escondido no latão, totalmente destoante do estágio de degradação vital descrito no texto beckettiano. Se a balança entre o trágico e o cômico, pendendo excessivamente ora para um, ora para outro dos polos tão

sabiamente equilibrados por Beckett opunha as encenações de Stefanini e Andreato, na concepção de Lennate *Fim de partida* se constroi a partir de uma psicologização dos personagens que parece incompatível com o grau de desarticulação a que os sujeitos, criaturas do seu tempo, estão submetidos no teatro beckettiano.

5.

**La Guillotine**  
24, rue Robespierre  
Montreuil

02, 04 avril | 14h00  
abril

# **fin de partie**

## *fim de partida*

répétition ouverte | ensaio aberto

texte **Samuel Beckett**  
texto

mise en scène **Yoshi Oïda | Matteo Bonfitto**  
direção

une création  
uma criação **Performa Teatro (Brasil)**

les comédiens joueront en portugais | a peça será atuada em português

A história da encenação de *Fim de partida*, codirigida por Yoshi Oida e Matteo Bonfitto, é levada tanto no Sesc Ipiranga (SP), como na cúpula do Theatro Municipal

de São Paulo, no segundo semestre de 2019, é por sua vez um testemunho eloquente da importância de Samuel Beckett como autor da *Weltliteratur* a que Goethe aspirava como ideal. A sua é uma literatura que, no respeito escrupuloso à singularidade concreta, acaba por apreendê-la em diálogo permanente com uma rede universal de singularidades, fazendo ressoar nela questões, experiências e impasses igualmente modernos, mas que ganham repercussão universal. Clássico moderno, o autor de *Godot* provou-se um poeta da família que Pound identificava como inventores, criador de formas alegórico-simbólicas potentes a ponto de se deixarem ressignificar a cada releitura, sempre renovadas, infiltradas e fecundadas por tradições, motivos e tópicos aparentemente remotos, no tempo e no espaço, a suas raízes primeiras.

Estudioso de Peter Brook, acadêmico e homem de teatro, Matteo Bonfitto aproximou-se, em Paris, de Yoshi Oida, ator e colaborador próximo por décadas de Brook, em torno do texto beckettiano, que falava a ambos a partir de móveis diversos. Oida lê a essencialidade e despojamento de *Fim de partida* pelo filtro de elementos da filosofia e da forma orientais – registre-se que a recepção da obra beckettiana no Japão é vasta e não faltam interpretações que assinalem as afinidades dos atores/personagens beckettianos às convenções do Kabuki e aos princípios do teatro No. Sua interpretação, portanto, se descola de uma chave mais determinada e contemporânea do tempo danificado que domina a ação da peça. Bonfitto, por sua vez, ainda que não indiferente a esta leitura, associa a ela preocupações do momento atual, da relevância e urgência de *Fim de partida* no contexto presente, da má globalização.



Quando se tem em mente um dramaturgo tão cioso da materialidade da linguagem quanto Beckett, criador bilíngue que não se censurava em cortar, acrescer

ou reinventar seu próprio texto no processo tradutório, o papel mediador das traduções não pode jamais ser superestimado. Menos ainda no caso de uma produção de caráter tão internacionalista como a que Oida e Bonfitto criaram. Durante os ensaios, em Paris, concentrados em algumas poucas semanas, os atores contavam com leituras do texto original francês, por certo, mas apoiavam-se sobretudo na versão brasileira, que Oida acompanhava basicamente a partir de uma percepção acústica das inflexões sonoras e da prosódia das falas, já que não domina o português. Registre-se que, apresentada em Havana, em festival dramático, a mesma montagem, mantendo o português como língua de encenação, ainda uma vez teve que enfrentar a questão das línguas, barreira e ao mesmo tempo, oportunidade de estranhamento frente a uma plateia estrangeira.

Atenta a uma analogia sugerida pelo próprio Beckett, os diretores sublinharam o desenvolvimento musical do texto, observando sua divisão não explícita em seções simétricas, respeitando a importância decisiva, para a eficácia formal do espetáculo, do mecanismo da repetição, bem como dos ecos internos, imperfeitos e cultivando arestas, no desenvolvimento de temas, falas e posturas cênicas. Ao contrário da concepção de Andreato, a evocação de afinidades eletivas do texto e da poética beckettiana com elementos de filosofia de inspiração oriental, não sobrepôs ao texto, de fora para dentro, uma hipótese unificadora de sentido metafísico, uma chave de leitura que respondesse pelo bom funcionamento das partes articuladas da peça, suavizando-a em um todo comprehensível e explicado.

Um traço marcante na montagem, contudo, derivado desta matriz oriental, é certo despojamento visual, evidente no emagrecimento do cenário já mínimo descrito nas rubricas. As janelas bilaterais, por exemplo, reduziram-se a esquemas/ideias de janelas, meras esquadrias de madeira, suspensas por fios. A parede contra a qual a cadeira de rodas de Hamm bate, revelando o oco dos tijolos, tem seu lugar tomado por um simulacro de parede, a mala vazia de Clov, oferecida à cegueira de Hamm como um equivalente de muro. A nestes gestos expressivos algo da vocação para a anatomia da forma dramática, exame das bases estruturais, metateatro, que corresponde à forma particular a Beckett, uma camada extra de realce, inequívoco, da essencialidade como traço necessário da dramaturgia beckettiana. O ritmo alternado das falas e pausas, a aceleração e o esmorecimento das trocas verbais, a variação dos tons emocionais, oscilando da agressão virulenta ao patetismo tingido de ironia, recebe a devida atenção, o que confere, paradoxalmente, certo aspecto clássico à

montagem, enganosamente discreta em suas escolhas interpretativas, capaz de atualizar e se apropriar dos motivos essenciais da peça com muita pertinência.

#### 6. Coda

Consideradas em conjunto, as montagens acima descritas, todas levadas em um curto intervalo de tempo, tornam claro o quanto teatro beckettiano carrega de obra aberta, o amplo leque amplo de possibilidades que enseja sendo, talvez, o traço essencial e definidor por excelência de sua obra dramática. Do francamente comercial ao hermetismo discreto, do riso despregado à angústia metafísica, da austeridade a serviço do texto à adaptação raiando o irreconhecível. Quaisquer combinações resultantes das escolhas interpretativas, das respostas peculiares às tensões, em permanente cabo de guerra e delicado equilíbrio, que compõem estes textos tem consequências. Resultam em maior ou menor doses de convencionalismo, conservadorismo, oficialismo ou, no polo oposto, invenção, interrogação e renovação.

A obra beckettiana está muito além de uma atemporal "voz da espécie" humana. Sua recepção global, profundamente variada e modulada por circunstâncias históricas específicas e distintas entre si, pode se mostrar tão desafiadora e surpreendente quanto as estratégias formais da obra original se provaram ser. Novos Becketts emergem quando suas peças são lidas ou encenadas em contextos culturais que não o de origem, tardio-europeu, renovando em direções pouco esperadas os impasses humanos, estéticos e linguísticos de que ela se faz.

## Referências

2016. *Esperando Godot*

Direção: Elias Andreato

Elenco: Elias Andreato, Claudio Fontana, Clovys Torres, Raphael Gama, Guilherme Bueno.

Tuca - São Paulo- SP.

2016. *Esperando Godot* (Grupo Garagem 21)

Direção e trilha sonora: Cesar Ribeiro

Elenco: Paulo Campos, Ulisses Sakurai, Paulo Olyva, Cadu Leite.

Viga Espaço Cênico - São Paulo - SP.

2016. *Esperando Godot*

Direção: Leo Stefanini

Direção Musical e Trilha Original: Rafael Faustino

Elenco: Ary França, Fábio Espósito, Fernando Paz, Eugênio La Salvia, Gregório Musatti.

Teatro da FAAP - São Paulo - SP.

2016- *Fim de Partida*

Direção: Eric Lenate

Trilha sonora, Sonoplastia e Engenharia de Som: L.P. Daniel

Elenco: Eric Lenate, Rubens Caribé, Ricardo Grasson, Miriam Rinaldi, L.P. Daniel

Sesc Pinheiros - São Paulo - SP.

2019. *Fim de Partida*

Direção: Yoshi Oida e Matteo Bonfitto

Elenco: Matteo Bonfitto, Rodrigo Pocidônio, Milton de Andrade, Suia Legaspe.

Sesc Ipiranga/ Cúpula do Theatro Municipal de São Paulo - São Paulo – SP.

© 2021 Fábio de Souza Andrade

Esse documento é distribuído nos termos da licença  
Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional  
([http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR))