



Do arquivo ao filme: sobre ***Já visto jamais visto***

PATRÍCIA MOURÃO

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais
da ECA-USP

Resumo: Durante os anos de 2012 e 2013 trabalhei ao lado de Andrea Tonacci como produtora de seu filme *Já visto jamais visto*, uma montagem de imagens feitas pelo realizador em diferentes suportes ao longo de 40 anos. O presente texto é um testemunho do processo de realização do filme, seguido de alguns breves comentários críticos.

Palavras-chave: Andrea Tonacci. *Já visto jamais visto*. Arquivo. Memória. Processo.

Abstract: During the years of 2012 and 2013 I worked with the filmmaker Andrea Tonacci as a producer of his new film, *Seen never seen (Já visto jamais visto)*. The present essay is a testimony of its realization process, followed by a short critical appreciation.

Keywords: Andrea Tonacci. *Seen never seen*. Memory. Archive. Process.

Résumé: Au cours des années 2012-2013 j'ai travaillé avec le cinéaste Andrea Tonacci en tant que productrice de son dernier film *Déjà vu (Já visto jamais visto)*. Cet article vient donc témoigner du processus de réalisation de ce film, accompagné d'une brève appréciation critique.

Mots-clés: Andrea Tonacci. *Déjà vu*. Mémoire. Archive. Processus

Nós somos desertos, mas povoados de tribos, faunas e flores passamos nosso tempo a arrumar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todos esses povoados, todas essas multidões não impedem o deserto, que é nossa própria ascense; ao contrário, elas o habitam, passam por ele, sobre ele. O deserto, a experimentação sobre si mesmo é a nossa identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam.

Gilles Deleuze, “Uma conversa, o que é, para que serve?”

Onde nasce um filme? Quando ele começa? No argumento? No roteiro? Em um sonho ou devaneio de um realizador? Com um edital? Provavelmente essas perguntas encontrarão tantas respostas quanto filmes existirem. *Já visto jamais visto* (2013) nasceu de um desespero.

No início de 2012 fui chamada para uma conversa com Andrea Tonacci e Cristina Amaral. Eu os conhecera quatro anos antes, quando me ocupei, na Programadora Brasil – projeto de difusão de cinema brasileiro vinculado à Secretaria do Audiovisual e operacionalizado pela Cinemateca Brasileira –, do lançamento de *Serras da desordem* (2006). Depois disso, nos encontramos algumas vezes em uma sessão ou outra de cinema; unia-nos um respeito mútuo, cuja reciprocidade eu devia, da parte deles, menos ao meu trabalho na Programadora Brasil e às mostras de cinema que vinha organizando do que aos laços comuns que tínhamos com o *forumdoc.bh*, festival pelo qual Tonacci tinha enorme carinho. Foram esses laços que nos aproximaram no início de 2012. Naquele momento, Júnia Torres, uma das fundadoras da Associação Filmes de Quintal, organização responsável pelo *forumdoc.bh*, me escreveu perguntando se eu teria disponibilidade e interesse em ajudar Tonacci em um “projeto de recuperação” de seu material de arquivo.

Em nossa primeira conversa fiquei sabendo que em 2011 Tonacci havia, com a ajuda de Max Fagotti, catalogado todo o seu acervo, e que esse acervo compreendia aproximadamente 550 horas de imagens registradas ao longo de quarenta anos nos mais variados suportes: super 8, 16mm, 35mm, umatic, HI8, minidv. Parte desse material era composto por filmes finalizados e sobras de montagens, mas aproximadamente oitenta por cento era inédito, e compreendia filmes nunca finalizados, filmes de família e registros documentais de eventos que tiveram alguma importância para as

artes e a política brasileiras nas últimas quatro décadas. Também fiquei sabendo que durante a catalogação eles foram obrigados a dispensar vários sacos de película avinagrada com o tempo.

Por total inexperiência na lida com acervos e materiais de arquivo, eu claramente não era a pessoa mais adequada para ajudá-lo, mas deixava-me estupefata que um cineasta do porte de Andrea Tonacci estivesse passando por isso sem que nenhuma instituição tivesse evitado a tempo esse descarte. Para quem trabalhou na Cinemateca Brasileira e tomou contato com inúmeras histórias de filmes perdidos, avinagrados, desaparecidos ou irrecuperáveis, essa não é uma fábula surreal, mas mesmo assim não deixa de surpreender que até hoje parte da história oficial do cinema brasileiro ainda esteja em risco; não estamos, afinal, falando de um cineasta “marginal”, mas de um cineasta que, tendo produzido filmes marginais, integra todas as narrativas oficiais da história do cinema brasileiro. Se a falta de um projeto claro de preservação e as muitas incertezas sobre as prioridades das instituições de cinema explicam, do lado institucional, esta omissão, do lado de Tonacci, há um isolamento cada vez maior, consequência não só da escolha pela liberdade absoluta na criação e na vida, que conhecemos desde *Bang bang*, mas de uma crescente desconfiança em relação a toda e qualquer instituição ou forma de burocratização da arte.

* 152 eram cópiões, negativos originais ou filmes montados; 108 inéditos e não montados.

** 102 eram filmes, cópiões e negativos originais; 39 sobras de montagem e onze inéditos.

Eu, ele, Cristina Amaral e Max Fagotti passamos quatro meses tendo encontros regulares. Nesse período eu tentava me familiarizar com o acervo. Inicialmente tínhamos o seguinte panorama:

Formato	Rolos	Pés	Metros	Duração (em minutos)
<i>Super 8 positivo</i>	70	15860	5310	871
<i>8 mm positivo</i>	12	3800	1158	211
<i>16mm positivo e negativo</i>	261*	152328	46460	4231
<i>35mm positivo e negativo</i>	144**	146276	44616	1625
<i>Umatic</i>	131			3380
<i>1/2"</i>	116			3690
<i>Hi8</i>	43			3360
<i>Minidv</i>	282			15330
<i>Total</i>				32698

Era necessário saber como lidar com toda essa informação, como reuni-la, pensá-la. Uma possibilidade vislumbrada era trabalhar a partir dos suportes, formando “pacotes” para a recuperação do acervo. Era urgente digitalizar todo o material em película e copiar o que estava em vídeo para um formato atual. A dimensão da empreitada parecia fora de escala se comparada à nossa capacidade de mobilização e articulação. O trabalho envolvia não só a copiagem, mas também a triagem, uma nova catalogação, preparação, limpeza de todo o material e, para uma parcela significativa, alguma atividade de restauro ou recuperação. Como grande parte da película estava em situação adiantada de deterioração, seriam necessários cuidados especiais durante o telecine, o que impediria o uso de grifa e exigiria que ele fosse feito por um *scanner*, uma tecnologia muito mais cara. Além disso, parte do material, como é o caso das fitas ½ polegada, teria de ser copiada fora do Brasil, já que não há mais equipamentos disponíveis aqui. Também entendíamos que a recuperação do acervo cumpriria seu papel e se justificaria na medida em que ele pudesse ser livremente acessado por outras pessoas, o que exigiria a parceria com um arquivo ou instituição de pesquisa e ensino, bem como uma estratégia de disponibilização e catalogação. Passamos algumas conversas rabiscando nomes de pessoas e instituições que poderiam nos ajudar. Embora a lista sempre crescesse e as pessoas sempre demonstrassem grande interesse em nos apoiar, continuamos, por quatro meses, os quatro enredados em torno da mesma mesa, presos por uma espécie de estupor desesperado diante do tamanho de nossa dificuldade. O fato é que Tonacci sempre fizera filmes pequenos, com equipes reduzidas e orçamento modesto, e eu, nas mostras que fiz, sempre trabalhei em uma situação improvisada, de pequena escala. A ideia de fazer algo grande, ainda que urgente, era não só assustadora como desconfortável para todos nós.

Outra possibilidade que vislumbrávamos era tentar separar o material por área de interesse, delimitando diferentes projetos para os quais se poderiam buscar fundos separadamente. Fosse esse o caso, descobrimos ao longo das conversas que teríamos algumas frentes a perseguir:

1. Grande parte do material digital, sobretudo as fitas ½ polegada, tinha sido usado para registrar diferentes etnias indígenas nos Estados Unidos, América Central e América do Sul, durante um

período de dois anos, quando Tonacci foi bolsista da Fundação Guggenheim. O projeto, então batizado como *A visão dos vencidos*, poderia ir para alguma instituição que cuidasse de recuperá-lo e disponibilizá-lo ao público.

2. Projetos de filmes inacabados que poderiam ser retomados. Destes, três pareciam ainda tirar o sono do realizador: *Os Arara*, filme em três partes, das quais apenas duas haviam sido finalizadas; *Paixões*, uma ficção, tendo como personagem o filho de Tonacci, com menos de dez anos na época da filmagem; *At any time...*, uma espécie de diário em filme intermitente, cujos primeiros registros datavam da década de 1970.

3. Telecine de *Conversas do Maranhão*, filme de 1977, do qual só restava uma cópia na Cinemateca Brasileira, e um telecine antigo.

4. Recuperação e restauro da versão original de *Jouez encore, payez encore*, filme que retrata a montagem dos *Autos sacramentais*, de Calderón de La Barca, com cenografia e direção do argentino Victor Garcia e produção de Ruth Escobar. Por uma série de desentendimentos, a primeira versão do filme ficou proibida até que uma nova montagem, vinte minutos mais curta, fosse feita nos anos 1990. Tonacci desejava restituir a versão original antes que o material fosse perdido.

Cada vez mais as conversas desviavam-se das questões técnicas, práticas ou conceituais, que passam pela formulação de um projeto, para girarem em torno das possíveis histórias armazenadas naqueles vários suportes. Angustiava Tonacci, entretanto, não poder cotejar as lembranças com as imagens que teria feito.

Com o passar do tempo, foi ficando claro, ao menos para mim, que a angústia de Tonacci ia muito além de uma questão de preservação histórica; a nostalgia o lançava em direção a um tempo passado, e perdido. Esse tempo é dos rostos, amigos, filmes e amores idos, mas também um tempo em que o cinema era, para ele, possível. Em 2013, Andrea Tonacci faz setenta anos, parte significativa de sua vida está atrás de si e parte de suas memórias está ligada à arte que ele escolheu. O que quer dizer, para alguém que dedicou a vida ao cinema, e mais que isso, que fez do cinema uma ferramenta para a memória, não ter mais acesso a ele?

Foi nesse contexto e nesse momento que ficamos sabendo de um edital para filmes experimentais do programa Rumos do Itaú Cultural. O prêmio máximo era de noventa mil reais para um filme de até cinquenta e quatro minutos. Esse valor não cobria nem a décima parte da copiagem de todo o material, mas indicava a possibilidade de algum começo. Além do mais, sentíamos-nos mais confortáveis com um valor mais próximo à escala com a qual estávamos habituados a trabalhar em outros projetos.

Não tínhamos um único filme em mente, um projeto a ser perseguido. Havia um material: quarenta anos de imagens que urgiam serem revistas. Suspeitando que naquele momento uma das principais motivações de Tonacci para voltar a esse material era reencontrar um tempo perdido, escolhemos o caminho aberto por *At any time*, um “work in progress”, segundo Tonacci, iniciado há trinta anos, e que hoje poderia ser entendido como uma espécie de diário em filme intermitente, registrado sem regularidade ou disciplina, nos mais diferentes suportes. Além do mais, pela sua abrangência, *At any time* nos permitira mais liberdades para recorrer a todo o restante do material.

Escrever o projeto foi uma aventura no escuro. Começamos por um pequeno questionário. A partir das respostas redigi um texto na primeira pessoa, *como se fosse* Tonacci, e enviei-lhe – não sem antes gastar mais palavras do que havia no texto, desculpando-me e justificando-me –, para que ele o modificasse e completasse. Para minha surpresa, ele não pareceu incomodado com essa usurpação de sua primeira pessoa (talvez por educação, mas prefiro acreditar que era porque ele não se importava com o que ainda era apenas um projeto). A ele cabia e interessava fazer filmes, mas, projetos... Esses cabiam aos produtores, burocratas e todos aqueles que julgam uma obra pelas suas intenções e não por aquilo que ela é efetivamente. Além do mais, um projeto para um filme sobre o qual não se sabia absolutamente nada parecia excessivamente fictício: não iríamos produzir imagens e tampouco ele se lembrava como eram as imagens que tinha. A sua única preocupação naquele momento era não fabular, não prever nada antes do contato com as imagens, sustentar a dúvida sobre os possíveis caminhos que ele só conheceria uma vez diante das imagens das quais não se lembrava. Havia, claro, suspeitas do que existia nelas, mas essas suspeitas não serviam para muita coisa.

Se relato aqui a experiência do projeto é porque ela me parece reveladora de dois aspectos que julgo totalmente novos nesse trabalho de Tonacci: *Já visto jamais visto* é o único filme explicitamente pessoal de Tonacci, e o único que começa completamente no escuro, sem ter a menor ideia do que será. Associados, esses dois ineditismos geram um paradoxo: o único filme declaradamente pessoal, o único em que ele diz “Meu nome é Andrea Tonacci”, partiu de um desconhecimento prévio sobre o seu objeto.

É verdade que o cinema de Tonacci está aberto ao que é imprevisível, imponderável, aos riscos, perigos e belezas da criação. Mas todos os filmes até agora tinham na sua idealização alguma baliza dentro da qual a criação poderia acontecer, alguma indicação da direção de seu horizonte: Pereio perseguido pelo cinema, a montagem de uma peça, Carapiru reencenando Carapiru, o primeiro contato com os Arara. Com *Já visto jamais visto*, entretanto, não se tratava de estar aberto diante de algo que se sabia mais ou menos o que era, tratava-se de buscar indiscriminadamente, em horas e horas de material, alguma chave que abrisse um caminho.

Essa chave veio, em parte, por uma imposição de produção. Uma vez aprovado o filme, deparamo-nos com uma exigência: tínhamos sete meses para ter o filme pronto, entre telecinagem, copiagem, visionamento, montagem e finalização. A Cinemateca Brasileira, possivelmente em um dos seus últimos suspiros de vida antes de ser totalmente desmontada em uma ação desastrosa do Ministério da Cultura, dispôs-se a fazer o telecine s8 e 16mm.¹ Em parte por causa das crises que assolaram a instituição no início de 2013, nós recebemos a primeira leva do telecine no final de fevereiro e a segunda entre abril e maio.

1. Além do telecine do s8, 8mm e 16mm, a Cinemateca também fez um novo telecine de *Conversas no Maranhão*, cuja marcação de luz foi feita por Aloysio Raulino no início de maio de 2013.

Como por contrato tínhamos de entregar um primeiro corte em março, quando ainda não tínhamos praticamente nenhum telecine em mão, Tonacci tomou uma decisão prática de estruturar o filme a partir de uma ficção nunca finalizada, filmada em 16mm e vídeo HI8 e que já tinha sido, no passado, parcialmente telecinada: *Paixões*. Não se tratava, é importante dizer, de terminar esse filme tal como ele foi concebido, mas de tomá-lo como norte, o ponto com o qual todas as outras imagens deveriam se relacionar.

Além da urgência de produção, creio que *Paixões* permitiu a Andrea retornar a alguns lugares que lhe eram mais pungentes no momento de montagem do filme: um lugar marcado por memórias

afetivas, uma história familiar vivida em dois países, e o fazer cinematográfico - *Paixões* é um filme não terminado. Filmado no sítio de Tonacci, em Extrema, cidade na fronteira entre Minas Gerais e São Paulo, *Paixões* traz, além de seu filho, então com aproximadamente dez anos, o próprio Andrea, vestido com as roupas de militar de seu pai, no papel do patriarca. Há um segredo em torno de uma chave encontrada pela criança dentro de um vaso antigo, que estava enterrado e viera à superfície depois de uma escavação.

A montagem de *Já visto jamais visto* foi feita por Cristina Amaral, parceira de Tonacci em vários trabalhos e montadora de *Serras da desordem*. O primeiro contato com os materiais que chegavam do telecine e da copiagem foi solitário; momento de reencontro não só com imagens, mas com memórias; momento de confrontar as narrativas que construiu ao longo de anos de esquecimento com os fragmentos sobreviventes. Foi um tempo de silêncio, pouco contato. Simultaneamente ao visionamento, e provavelmente motivado por ele, Tonacci começou a rever fotografias antigas e imagens que produziu em outros suportes.

Uma informação importante: Tonacci parece ter sido infectado, desde cedo, pelo vírus do arquivista: ele guarda tudo, e com uma organização invejável. Do seu arquivo pessoal de fotografias, ele foi selecionando algumas que vinham de longe, de sua infância... e do tempo em que ainda não era nascido. Naturalmente algumas coincidências de gestos e objetos entre as fotos e os filmes foram sendo notadas. Ele também voltou a pinturas, gravuras e desenhos que fez ainda jovem, quando não pensava em ser cineasta e quando Van Gogh chamava mais sua atenção que Rossellini. Algumas dessas pinturas traziam os mesmos objetos ou cenas encontrados na casa de Extrema, registrada em *Paixões*.

Um percurso por analogias visuais e objetos simbolicamente carregados parecia começar a ser traçado entre as imagens de sua própria infância, primeiro na Itália e depois em São Paulo, e as de seu filho, em Extrema. Creio que a ele não interessava tanto ligar os fios e preencher lacunas entre um tempo e outro, mas identificar as sobrevivências e coincidências, os ecos e rimas de um tempo no outro. À medida que as outras imagens chegaram, elas iam sendo vistas e filtradas a partir dessa estrutura.

A palavra intuição é importante na elaboração desse filme, e arrisco dizer que em grande parte no trabalho de Tonacci.

Sempre me impressionou a segurança com que ele usava a câmera e o modo certo com que ele a movimentava quando não podia prever o que iria acontecer, em especial em *Conversas do Maranhão* e *Jouez encore, payez encore*. Em *Conversas* não parece haver uma única hesitação, um único momento em que a câmera não saiba para onde ir; há momentos, inclusive, em que ela parece antecipar-se ao real, adiantando-se em alguns segundos ao movimento dos índios. E, no entanto, ele nunca havia presenciado nenhum dos rituais que os índios escolheram encenar para a sua câmera. *Conversas* não nos dá qualquer informação sobre os rituais: o que são, para quê? Tampouco nos dá acesso ao sentido da fala dos índios, que vêm sempre sem legenda. A fala vira sonoridade e a dança vira puro movimento. Tonacci se coloca em total relação de alteridade e desconhecimento com aquilo que filma. Ele não conhece e não interpreta, não busca sentidos dentro de si, ele abre-se e anula-se diante do que vê, disponibilizando-se e deixando-se levar por sons, olhares e imagens. Se isso exige a anulação do ego, inevitavelmente uma limitação e redução do universo sensível, isso, paradoxalmente, também, implica um trabalho de consciência e atenção de si como parte desse universo sensível. Trata-se de um modo de ver sobre o qual agem o saber e a memória de um corpo e uma subjetividade, exercitados para enxergar além, ou aquém, do que é o sentido decodificável. Creio que Tonacci vê o mundo como imagem, como jogo de forças e intensidades; ele vê através do ritmo das cores, das presenças e ausências que balanceiam uma composição.

Em *Já visto jamais visto* é sua intuição que lhe permite confiar em alguns caminhos para os quais não havia uma explicação lógica ou narrativa. Por exemplo, havia em relação ao som do filme a mesma incerteza que em relação às imagens. Ele poderia ser uma colagem de sons gravados, mas também considerava-se a possibilidade de uma narração ou diálogo do cineasta com as imagens. A decisão final sobre o caminho a seguir com o som foi posterior a das imagens, mas suspeito que desde muito antes ele estivesse resistindo ao recurso da narração *over*. Creio que essa resistência se devia a uma relação de familiaridade e estranhamento que ele desenvolvia com as imagens. Uma narração possivelmente enraizaria as imagens na experiência de uma subjetividade; ela as tornaria familiares a uma voz e a um pronome pessoal. Ela retiraria a experiência de estranhamento e desconhecimento que marcava a sua aproximação com elas. Ali estava a sua história, mas uma história

descolada e deslocada, como um sonho em que reconhecemos e ao mesmo tempo não reconhecemos os lugares, em que estamos e ao mesmo tempo não estamos nos lugares. Nos relatos dos sonhos são frequentes as referências a lugares e a divisão do sujeito: “Estávamos em tal lugar, mas era tudo diferente”; “Era eu, mas o corpo era de outro”, “Era fulano, mas não era bem ele”...; há um grau de incerteza e indefinição que marca a experiência e a lembrança do sonho.

Vejo *Já visto jamais visto* como um sonho de Andrea Tonacci. Esse sonho, entretanto, é a própria vida tornada estranha e distante por força do tempo e do esquecimento. No filme, as memórias, sempre fragmentadas, parcialmente esquecidas, deslizam por diferentes corpos e lugares sem encontrar fixação. Acompanhamo-las como a um fluxo de pensamento em um estado de vigília. Duas crianças sonham. Aqueles que conseguem identificar Andrea Tonacci descobrem que uma dessas crianças, que o chama de pai, é seu filho. A outra criança, suspeitamos, mas sem muita segurança, é o próprio Tonacci – justifica essa suspeita uma sequência com fotografias antigas, perto do final do filme, de uma família cujo patriarca usa a mesma farda que havíamos visto em Tonacci. Mas como tudo no filme é fluido e descontínuo, elas poderiam ser a mesma criança e seu sonho um só. Elas sonham com a Itália, uma Itália medieval, da inquisição e, depois, da Primeira Guerra. Elas sonham com o Brasil, com a ditadura, a repressão e a guerrilha urbana. O medo infantil e irracional é equivalente ao do homem adulto que passou pelos horrores de um século. Entremeadas ao pesadelo, há memórias doces e seguras ligadas a um lugar, uma casa de infância, e uma relação entre pai e filho. Esse pai pode ser Andrea Tonacci ou seu pai, visto em fotografias.

Mas Andrea também é o diretor, alguém que tenta fazer um filme, chegar a um roteiro a partir desses fragmentos de vida, século e filmes a que assiste surpreso, como alguém que, da janela de casa, vê uma tempestade de raios que não poderia prever – no filme, há três flechas muito breves da imagem de um homem, Sérgio Mamberti, observando uma janela, associada, na montagem, ao som de um raio. O filme lida, tensionando-a, com essa dupla experiência: a de fazer um filme, e portanto manipular o vivido, e a de observar, com estranhamento, a vida passada. Na última sequência do filme, vemos Tonacci lendo, em italiano, um trecho de *O desprezo*, de Alberto Moravia, sobre o trabalho do roteiro:

Trabalhar juntos num roteiro quer dizer viver juntos, da manhã até a noite, casando e fundindo a própria inteligência, a própria sensibilidade e o próprio ânimo àquele dos outros colaboradores; quer dizer, em suma, criar, por aqueles dois ou três meses que dura [a elaboração de] um roteiro, uma fictícia e artificiosa intimidade que tem como único propósito a feitura do filme, e logo, em última análise, como já mencionei, dinheiro. Essa intimidade, então, é da pior espécie, ou seja, a mais cansativa, enervante e esgotante que se possa imaginar, porque fundada não sobre um trabalho silencioso, como poderia ser aquele de cientistas que se dediquem juntos a algum experimento, mas sobre a palavra. [...] E, em verdade, a maneira mecânica e habitual com a qual se elabora o roteiro assemelha-se fortemente a uma espécie de estupro do engenho, originado mais da vontade e do interesse que de uma qual se queira inspiração ou simpatia.

É a última imagem do filme, um plano longo em que o vemos por inteiro, ocupando toda a tela. É noite, ele está sentado na cama, possivelmente sozinho, no máximo com mais uma pessoa a filmá-lo. É o cineasta depois do dia de trabalho, depois do filme, dos filmes, da obra de uma vida, que reafirma os votos de sua escolha solitária e recusa a intimidade artificiosa da palavra e a asfixia funesta do sentido.

Mas nesse filme de crianças que dormem, o homem sentado na cama é também a criança a acordar depois de um estranho e talvez longo sonho. Até *Serras da desordem* nunca tínhamos ouvido a voz de Tonacci nem visto o seu rosto em um filme. Pois é ele, esse cineasta-criança e sua voz que retornam agora, no novo filme, do outro lado da linha, do outro lado da tela, para dizer: *Il mio nome é Andrea Tonacci*.

Sabemos que as crianças aprendem a falar o nome próprio muito antes de dominarem o pronome pessoal “eu”. Leva muito mais tempo, porém, a conquista do nome próprio, o aprendizado de si para além da relação com o outro que o define, para além de uma posição locutória no ato de fala. Leva tempo para falar o nome próprio como quem identifica de longe o contorno de uma paisagem e uma história que lhe pertence.

Data do recebimento:
29 de julho de 2013

Data da aceitação:
2 de setembro de 2013