

## Ruínas fotográficas: memória em processo

Vitor Butkus

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: O trabalho traz alguns possíveis nódulos de investigação artística. Tenta-se traçar um campo que envolva e desenvolva um processo iniciado em 2008. Esse processo, ainda em andamento, foi pontuado pela criação de um livro-de-artista, intitulado *Futuro do Pretérito*, e pela construção de um objeto, a *Caixa de Ferramentas*. Esta escrita é, num estado quase bruto, a história desse processo. Deixou-se que ela corresse livremente, num primeiro momento: seu autor também queria descobrir essa história. Depois, quando o próprio texto já tivera produzido as suas sutis articulações, deu-se especial atenção àqueles focos articulares, na intensificação dos intervalos que a narração havia criado. Finalmente, retoma-se a importância da produção da memória no decurso do processo.

Palavras-chave: processo criativo; memória; narrativa; fotografia.

Abstract: This work brings some possible points of artistic investigation. It draws the field where we can expand a creative process, which has begun in 2008. This process, that is not yet finished, has been marked by the creation of the artistic book *Futuro do Pretérito* and by the construction of the object *Caixa de Ferramentas*. This writing is, in a brutal state, the story of this process. It has been made in a free style, at least in its primary constitution; its author also wanted to discover this story. Later, when the text had already produced its subtle articulations, it was given special attention to these articulations, intensifying the intervals created by the narrative. Finally, we resume the importance of production of memory in getting the process on.

Keywords: creative process; memory; narrative; photography.

Trago, aqui, alguns possíveis nódulos de investigação artística. Tento traçar um campo que envolva e desenvolva um processo iniciado em 2008. Esse processo, ainda em andamento, foi pontuado pela criação de um livro-de-artista, intitulado *Futuro do Pretérito*, e pela construção de um objeto, a *Caixa de Ferramentas*. Essa escrita é, num estado quase bruto, a história desse processo. Deixei-a correr livremente, num primeiro momento: eu também queria descobrir essa história. Depois, quando o próprio texto já tivera produzido as suas sutis articulações, detive-me com especial atenção naqueles focos articulares, na intensificação dos intervalos que a narração havia criado.

O texto fica constituído, então, pelos movimentos de ida e volta, entre uma escrita em primeira pessoa do singular e um escrever no infinitivo. Em primeira pessoa, elaboro uma estratégia narrativa, buscando inscrever aí o testemunho do processo criativo, desde as suas etapas mais embrionárias até os seus desdobramentos mais recentes. Além de constituir essa reverberação, que vem dar certa consistência intrínseca ao processo, objetiva-se também a construção de um vocabulário teórico-crítico, a partir do qual a escrita, traçando

fugas no próprio seio narrativo, se abra ao diálogo com outras atitudes poéticas e reflexivas da contemporaneidade.

### *Momento 1*

Uma experiência recente de trabalho e de pesquisa teve seu papel na colocação de certas questões no horizonte de minhas preocupações. Questões e problemas que certamente não eram inéditos, mas que, a partir dessa experiência, puderam se atravessar em meu percurso de modo decisivo.

Trabalho há dois anos com a catalogação de obras e documentos do Acervo da Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), em Porto Alegre. É uma ação entre ruínas. O Acervo está acumulado num dos pavilhões desse hospital, construído em 1884, no amplo e ambíguo movimento de modernização, normatização e higienização que tomou as principais cidades brasileiras na época. Dessa monumental obra civilizatória, restam hoje as ruínas: do prédio e das práticas ali instituídas; das vidas que por ali passaram e das marcas que elas puderam inscrever.

O lugar está tombado como patrimônio público. Venho participando de um trabalho que consiste em revirar documentos, inseri-los em bancos de dados, fotografá-los. Enfim, garantir a conservação desses resquícios e, ao mesmo tempo, produzir a duração daquilo que eles conservam. Um movimento, portanto, com duas faces: uma, voltada ao tempo estático dos acúmulos materiais; a outra, em choque com os tempos diversos inscritos em cada fragmento acumulado.

### *Momento 2*

Tenho o hábito de usar um único caderno para qualquer escrita feita à mão. Impressões pessoais, lembretes inesquecíveis, citações copiadas, números de telefone recém descobertos, idéias para obras, poemas embrionários, catarses emergenciais, desabafos, rascunhos de trabalhos acadêmicos, pensamentos ocasionais, notas de aulas, planejamentos de futuros próximos têm, todos, um lugar comum de inscrição.

Levo sempre comigo os fragmentos dessa escrita acumulada e heterogênea. Foi ali que pude, em certo momento, perceber a insistência de certas questões, que se iam elaborando pelas afinidades e pelos contrastes

entre alguns daqueles muitos resquícios. Amplamente, essas recorrências envolviam-se nos temas do tempo, do registro, da estratégia narrativa, dos suportes materiais da memória.

Decidi acumulá-las: isolá-las num outro lugar, um livro-de-artista. O formato livro serviu de suporte, onde puderam se inscrever, numa certa organização, os fragmentos de uma pesquisa que já se iniciava. A idéia era manter a sua estrutura suficientemente livre; nessa etapa do processo, não era minha vontade encerrar de antemão o campo problemático que via surgir.

Operando sobre as ruínas de um passado recente, o livro-de-artista *Futuro do Pretérito* surgiu como um campo para a reunião de referências. Realocados nesse outro espaço, os fragmentos mudaram de estado: do calor específico de uma primeira inscrição, as citações (de autores, de artistas, as auto-citações) tornaram-se marcações referenciais, forjando, agora, entre si, um campo de escuta e reverberação.

A matéria desse livro-acúmulo manteve a indicação de sua produção original, configurando indícios de uma experiência, da qual conservavam ainda certas coordenadas: as auto-citações, por exemplo, foram transcritas junto às respectivas datas de registro no meu caderno-diário. Contudo, a construção do livro demarcou, num mesmo gesto, o espaço e a oportunidade de uma leitura diferencial. Assim acumulados, os índices de meu passado recente se davam a ler, dando a ver o espaço íntimo, produzido no gesto de acumular, organizar, operar recortes, que esses fragmentos forjavam entre si.

O “simples” gesto de acúmulo produziu certos transbordamentos. Inseri, no corpo do livro, algumas imagens de obras de arte que aquele campo de pesquisa, ainda pouco nítido, fazia voltar à memória. Aqui cabe revolver um tanto aquelas imagens. No *Futuro do Pretérito*, elas apareceram nuas de qualquer problematização: elas estão lá, catalogadas, reunidas em capítulos à parte, que as acumulam ao lado de gélidas fichas técnicas, nas quais se lêem os nomes de seus autores. O momento desta narrativa será o preâmbulo para uma reflexão acerca da incidência desses artistas no campo problemático que ainda nos comove.

Wolfgang Tillmans aparece como o mobilizador de uma atitude que eu, na época, invejava, e que hoje tenho a oportunidade de incorporar. Sinto que essa incorporação não opera como uma simples imitação, por isso acharia

interessante me perguntar o que me afeta nessa atitude. Ela diz respeito à composição. Pareceu-me, vendo algumas obras de Tillmans na Hamburgerbahnhof, que o artista fazia durar o ato fotográfico até a hora de prender as fotos na parede. Como se o fotografar não se colocasse só em relação ao objeto fotografado, mas também com aquele que vai encontrar esse fragmento no contexto expositivo. A intuição de um gesto ampliado até o momento da exposição, numa atitude que trabalha também a presença do corpo daquele que vê as fotos e experiencia a obra.

É certo que as estratégias poéticas de Tillmans são bastante mais diversificadas. A estratégia mantida nas instalações *Vue d'en haut* (2002) e *Soldiers installation* (2006) trabalha com o desafio de exibir fotografias que, em si mesmas, individualmente, não teriam o mesmo impacto que a montagem das instalações. É a composição dessas fotos nas paredes que vai fazer soar como inocente um olhar que só procure ali uma relação analógica com o referente, com o passado. A disposição dos elementos convoca, mais que os olhos: os pescoços curvados em direção às pequenas fotos junto ao teto, os joelhos que se dobram, refazendo o gesto suficiente à montagem.

Rosangela Rennó é trazida como uma referência que, inicialmente, julguei um pouco óbvia. Mas que talvez preserve sua importância. Chama-me atenção o modo como a artista, nas obras *Bibliotheca* (2002) e *Sem título (Integralista em vermelho, Red Series)* (1996), trata a fotografia como uma matéria: ponto de partida para uma apropriação, uma mudança de contexto. Mas essa “tomada” não lida com uma matéria plástica qualquer, mas com uma qualidade de matéria, desde já suportando a atribuição de um sentido histórico. A imagem é mobilizada como um fragmento de ruína. Rosangela opera, nessas intervenções, pequenas cirurgias, incisões sobre a narratividade da imagem fotográfica.

O trabalho *Variações em azul* (2008), de Ruth Moreira Sousa interessa-me pelo modo como, ali, a artista assume os problemas de uma narrativa de si, através da fotografia. Ruth produz fotografias encenadas, concebidas a partir de fragmentos da memória pessoal. Traços de autobiografia são o mote para um dramatizar, registrado em imagens que conservam deles o núcleo enigmático. Transfigurando a memória fotográfica, inscrita no corpo e nas imagens, esses gestos fazem durar do passado a sua face problemática: a que

se dirige ao presente como interrogação. As ruínas são mobilizadas pelo seu teor de disparo (GAGNEBIN, 1994), produzindo registros daquilo que de mais significativo o passado vem nos legar: os seus enigmas, os nossos. Assim, a artista assume, pela prática, uma posição crítica em relação ao que, para Barthes (1984), consistiria no noema da fotografia (*ça a été*, isso foi). É decisivo, aqui, o modo como ela vive um problema conceitual (que diria respeito à fotografia “em geral”), reencontrando-o na sua própria relação com certas imagens marcantes no seu arquivo familiar.

Também estão lá, no *Futuro do Pretérito*, reproduções de pinturas mostrando os gabinetes de curiosidade, do século XVII. Acho interessante essa referência, cronologicamente longínqua, mas que, neste processo, complementa uma inspiração formal na elaboração das suas seguintes resoluções. O livro de Georges Perec, *Uma coleção particular*, incidiu com força nessa escolha, naquele momento, e ainda nos toca pela potência fabulatória que consegue construir em torno de uma dessas pinturas, mesmo que ela nunca tenha de fato existido.

#### *Primeiro intervalo*

*Futuro do Pretérito* marcou um momento, neste processo, em que o teor problemático da memória traçou para si o plano de uma urgência. Formulando-se materialmente num gesto de acúmulo, tal urgência de pensar e criar atravessa o próprio corpo do livro, ele mesmo produzido num ato de leitura implicada do passado.

No gesto de conceber o livro, pude experimentar a composição, como exercício que, mais além do intuito de preservar restos e *souvenires*, colaborou na formulação de um campo problemático. Da organização, gerou-se uma disparidade, na qual cada fragmento, na sua presença radicalmente singular, emitia a questão desse novo lugar que lhe era dado. Esse lugar de acúmulo suspendia o singular de cada fragmento, e para isso mantinha-o intacto. Nesse lugar, uma comunicação aberrante acontecia entre aqueles resquícios, como numa conversa entre vozes gravadas.

Das instalações de Tillmans à Raritätenkammer, pôde se desenhar um recorte crítico, entabulando um diálogo entre duas estratégias de suspensão. O que estava suspenso para que duas imagens assim se apresentassem à nossa

frente? Fotografias, relíquias, antiguidades, porcelanas seculares, retratos emoldurados, conchas raras retiradas de cinco oceanos: tudo suspenso ali, na parede do museu, na mesa do gabinete. Cada campo de acúmulo cria, em torno de suas peças, um universo a ser praticado, procurado ou entendido. Um plano suspende a singular proveniência de cada objeto, de cada item, de cada marca. Eles são jogados no fluxo de uma nova proveniência, a ser resolvida num confronto ínfimo, e quem sabe infinito, a ser travado na recepção.

Em Rosângela e Ruth, é o tempo que fica suspenso, disponível a entradas estratégicas por parte das artistas. O arquivo se transforma em local de uma intervenção que incide sobre as sobras. As duas investem naquilo que poderíamos conceber como uma quarta dimensão da ruína. O arquivo permanece intacto; pelo menos os restos que servem, a elas, de matéria-prima mantêm-se nos estados em que foram encontrados: o fim da linha do fato histórico ou biográfico. Caberia perguntar se a matéria onde se intervém, aqui, não é propriamente esse cheiro de tempo que as sobras exalam. No intervalo entre a ruína, ponto final na linha de tempo, e a primeira palavra na linha zero da história ainda a ser contada: aqui podemos fincar a nossa estaca.

Problema de pesquisa: o que se passa entre os dois sentidos do ato da suspensão? Pendurar, dispor em simultaneidade; interromper, fazer cessar. O momento seguinte desse processo viu surgir uma forma, uma obra, uma experiência cuja formação se pode procurar nesse intervalo semântico, que a prática e o pensamento não mais abandonarão. Um meio que vai lentamente se tornando vivível, uma clareira aberta em meio às ruínas da língua.

### *Momento 3*

Os cinco próximos parágrafos trazem a descrição da *Caixa de Ferramentas*, escrita durante a sua elaboração.

A obra *Caixa de Ferramentas* é a primeira concretização do projeto *Futuro do Pretérito*, desenvolvido ao longo do ano de 2008, e ainda inédito. Trata-se de uma caixa, planejada e elaborada exclusivamente para compor a obra. Feita em madeira, a caixa tem dezenas de paredes internas, que dividem o seu interior em 32 compartimentos, com tamanhos variados. Os compartimentos estão completamente preenchidos por impressões em papel fotográfico, coladas individualmente sobre madeira.

Além da madeira, pode-se dizer que a matéria-prima dessa caixa é a memória. As 204 imagens que ela abriga provêm de meu arquivo fotográfico pessoal. Não são, porém, fotos simplesmente deslocadas, do meu arquivo para a caixa. Cada uma delas foi reenquadrada; resta, em cada imagem, um objeto: um copo, um serrote, um balde, uma panela, um chocalho... Se, nas fotos provenientes do meu arquivo pessoal, esses objetos ocupavam, na maioria das vezes, o segundo plano, as imagens que preenchem a *Caixa de ferramentas* isolam-nos e individualizam-nos, graças ao reenquadramento.

Muito pouco resta, em cada imagem, do contexto que, nas fotos originais, envolvia o objeto retratado. Desse contexto, que era originalmente norteado pela linearidade cronológica de uma história familiar, resta, talvez, a qualidade variável das imagens, que denuncia o tempo transcorrido desde a tomada de cada imagem. Há, entre as peças desse ajuntamento, imagens em preto-e-branco, imagens coloridas e desbotadas, imagens que talvez nunca desbotem (digitais).

Assim, o processo de elaboração dessa obra fica apontado no seu resultado. A operação de coletar, de um dado arquivo pessoal de fotografias, 204 objetos, organizando-os e reunindo-os em um recipiente planejado especialmente para eles, acaba criando um *locus* privilegiado para esses figurantes da memória pessoal. A função simbólica e virtual que sustenta um arquivo pessoal de fotografias é, no meu caso particular como em muitos outros, a história de uma vida. Na elaboração dessa caixa, houve, portanto, 204 deslocamentos narrativos, nos quais 204 “objetos” foram retirados do seu contexto, para serem novamente agrupados num único local.

No projeto *Futuro do Pretérito*, tenho procurado propor modos alternativos de atualização da memória. A obra *Caixa de Ferramentas* busca, dessa maneira, um exercício de deslocamento e re-organização, que toca diretamente na função narrativa da imagem fotográfica. A construção deste dispositivo de armazenamento e exibição de imagens parte da desconstrução do caráter pessoal dos registros fotográficos, liberando esses 204 objetos dos liames contextuais e biográficos, e colocando-os à disposição de novos olhares.

*Segundo intervalo*

A suspensão de fotografias foi um primeiro passo do percurso que levou à caixa, como solução formal. Antes mesmo de imaginar uma caixa, veio-me a intuição dessas imagens que, ao se apresentarem suspensas, ganhavam assim o estatuto de peças. Peças que poderiam dar lugar a outras, que poderiam ser substituídas por outras peças “semelhantes”. A composição do todo, assim, ganha um aspecto de transitoriedade, ao mesmo tempo em que é apontado, na composição apresentada, o gesto daquele que a compôs daquela maneira, e não de outra.

Da suspensão à caixa, creio que o processo caminhou com rapidez. Talvez porque a suspensão, no valor que ela assume aí, nos sentidos e nas pragmáticas que ela coloca em cena, já encaminhe para a construção de uma dualidade. Dualidade das peças mostradas e das peças guardadas. Da composição atualizada e das composições potenciais. A caixa foi a forma em que se concretizou, no processo, essa via que passei a achar interessante experimentar. Um objeto dotado de duas funções (superfície de exibição e *locus* de referência), reabrindo o problema do destino das ruínas, e multiplicando-o em alguns outros que a *Caixa* ajudaria a desenterrar.

Problematizar essa espécie de interface dual, anunciada já na decisão pela suspensão, palavra bífida, tem o seu lugar numa escrita da recepção da *Caixa*. Depois de pronto, o objeto disparou a sua pergunta: que tipo de *interação* ele convoca? Essa questão aponta ainda uma incompletude no processo; uma zona de indefinição, onde ainda não sei se me caberá intervir, restringindo-a, delimitando-a. Em todo caso, esse vácuo vai sendo criado, na medida da desproporção entre os tamanhos da superfície de exibição (suporte das peças *mostradas*) e do acervo de peças (que restam como que *enterradas*, invisíveis, e que somente podem se revelar a partir de uma decisão que cabe ao público).

### *Terceiro intervalo*

O procedimento de localizar e reenquadrar, nas fotos provenientes do meu arquivo familiar, os objetos em segundo plano foi uma experiência interessante. Uma experiência que já se descola de uma experiência anterior ao processo de criação da obra; e que, portanto, já compõe aquilo que se pode considerar *a memória da obra*. O ato de percorrer esse material (o arquivo),

visando recolher dele essa “classe” específica de fragmentos, foi sentido, por mim, como uma espécie de violência, de profanação.

Aquele arquivo (matéria-prima) fica guardado na sala de estar da casa de meus pais. O lugar que ocupa nesse espaço iria tremer. A nuvem de valores e juízos que envolve esse acervo, ela seria movimentada. Fui até o fim, nesse feito; a caixa está construída, e repleta. Vivi, talvez, uma parte desse processo que ninguém poderá viver: uma memória que a obra não apresenta.

Terá essa memória outro lugar que não o testemunho do processo? A apresentação dos fragmentos é suficiente para evocar a demora e o cuidado de meu olhar olhado por cada um desses objetos? Estarão esse cuidado e essa demora inscritos na exata precisão dos enquadres? Quem poderá vê-los ou senti-los?

Se eu, certo dia, entrasse em um espaço expositivo, e me deparasse com aquela *Caixa de Ferramentas*, a experiência de recebê-la se passaria num certo limiar temporal ao qual o objeto me levaria. Limiar do qual o objeto seria a pele. A partir dele, a obra se duplica. Minha reação mesma se divide, indecisa, entre perceber o objeto e intuir a sua construção. Talvez a própria estrutura material do objeto concorra, na sua rigidez angular, quadrado em que cabem outros tantos quadrados, para instaurar em mim essa cisão temporal, que cabe na pergunta: o que foi construído aqui?

Esse é o modo como, hoje, encontro a *Caixa*. Creio que, mesmo recontextualizada no cubo branco, mesmo na ausência de um testemunho verídico do seu processo, ela se apresenta como resquício, como conjunto de marcas que, no seu singular absurdo, apontam para um gesto de composição, para um âmbito de decisões formais tomadas, e, talvez, enfim, para um campo problemático criado/solucionado nesse gesto.

Algumas obras de arte contemporânea apresentam-se, nessa via, como os resultados ou os restos de um processo que elas apontam. Philippe Dubois (1993) circunscreve esse aspecto notável na sua concepção da imagem fotográfica como uma marca indicial que traz os resquícios daquele processo que a pôde gerar. O ato fotográfico não está propriamente *representado* pela imagem resultante. Tal imagem é o resto que indica ou denuncia o ato de sua produção. Esse modo de experimentar a fotografia foi, para o mesmo autor, o

modo mais fundamental pelo qual a lógica fotográfica contaminou as artes visuais, desde o início do século XX.

Tal modo de ser da obra coloca em jogo, na recepção pública do *resultado*, a memória do *processo*. Na instalação *Pele de Boneca*<sup>1</sup> (2008), de Lia Menna Barreto, a ação do corte de dezenas de bonecas plásticas vem denunciado no resultado visível: transformadas em tiras, as bonecas são suspensas num único fio horizontal, formando uma cortina. Uma cortina a ser atravessada, no espaço e no tempo, pelo corpo dos visitantes.

Concebe-se assim um estado da obra como cortina ou pele: ali onde o resultado mais palpável se oferece a uma travessia, da matéria à memória. O ato de cortar flutua pelo espaço expositivo: é a violência testemunhada pela inegável presença dos restos, prova do crime.

Essa idéia da obra apontar, na sua recepção, para uma memória inerente à sua organização, é uma idéia para a qual estou precisando de interlocutores. Pois, como toda antecipação de uma recepção, ela precisa sobreviver aos limites de uma intenção do autor. Não quero nutrir um delírio de autor, antevendo reações e atribuindo-as a uma obra de modo apressado. Se a idéia vingar, acho, ainda assim, que pode constituir uma boa via de pesquisa (para trabalhos futuros, para aproximações críticas e teóricas).

Foi esse, já, meu ponto de toque com a *Pele de boneca*, experiência que mobilizou o esboço de uma *lógica do procedimento*. Como acontece esse jogo entre presença do resto (a obra, a sobra) e a ausência desse proceder? Como o procedimento fica marcado na materialidade da obra? Por que a repetitividade de tal procedimento colabora para que a obra, afinal, seja o resquício de um verbo no infinitivo? Qual o papel do procedimento, do gesto compositivo, na experiência da obra? Que densidade eles assumem na nuvem virtual que o objeto traz em torno de si? Em que medida esse tipo de poética reduz-se à narração de seu próprio fazer-se, e em que medida o resultado (o objeto) permite ou provoca um apagamento do gesto?

De tal acúmulo de perguntas, depreende-se o estado do campo problemático que move este processo, até a data desta escrita. Tenho trabalhado na criação de algumas obras que, à sua maneira, solucionam e reavivam esse nicho de questões. Algumas delas repetem a mesma estrutura material da *Caixa de Ferramentas*. É o caso da *Caixa das Infâncias*, que reúne

fotografias de crianças, não mais provenientes do meu arquivo pessoal, mas escolhidas por participantes convidados. Também tenho realizado alguns procedimentos que, não remetendo formalmente à solução *Caixa*, constituem elaborações de sua lógica, bifurcando as vias de uma intervenção sobre as ruínas da experiência.

### *Considerações finais*

Ficam registrados, assim, os movimentos de um pensamento que pôde se inscrever e se produzir em obras e processos recentes. Dessa narrativa, depreende-se o adensamento de um campo problemático. Entre um primeiro *momento*, que registra a incidência do problema de uma produção de memória, e os seguintes, cabe diagnosticar, retrospectivamente, a tendência auto-reflexiva que tem movido esse processo.

Assim, o processo, à medida que constitui para si uma duração e uma história, torna possível que se coloque como questão fundamental a presença de sua memória nos seus estágios mais atuais. Essa memória acede de modo paradoxal, uma vez que mobiliza principalmente uma potência de disparo, dando duração a um campo problemático, o qual poderíamos considerar como a matéria movente de nosso processo criativo.

#### Nota

1. Registros fotográficos dessa obra podem ser encontrados no sítio do Atelier Subterrânea (<http://www.subterranea.art.br>) e no endereço <http://www.flickr.com/photos/ateliersubterranea/>.

### Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 3 ed. Campinas: Papirus, 1993. 362 p.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994. 114 p.
- PEREC, Georges. **A coleção particular**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 88 p.

### Currículo do autor

Artista visual. Graduando do Bacharelado em Artes Visuais, Habilitação em História, Teoria e Crítica, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Integrante do grupo transdisciplinar *Corpo, Arte, Clínica*, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Mara Galli Fonseca. Bolsista de extensão, com orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Blanca Brites. Endereço eletrônico: [vitorag@uol.com.br](mailto:vitorag@uol.com.br) .