



Proposta para a realização de uma cartografia identitária do documentário gaúcho independente¹

Neli Fabiane MOMBELLI²

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS

Resumo

Este artigo apresenta uma proposta de pesquisa que busca mapear a produção audiovisual de documentários independentes do Rio Grande do Sul. O objetivo é propor discussões de como realizar uma cartografia identitária dos filmes de curta e média-metragens a partir da lista de obras inscritas em festivais de vídeo e cinema no Estado. Ao pensar o quanto a produção audiovisual tem crescido e também a sua dependência de políticas públicas, buscamos compreender como o processo de produção de documentários e a circulação se configuram no Estado, já que muito se estimula a oferta, mas não a demanda e a fruição.

Palavras-chave

Produção Audiovisual; Identidade; Circuito da Cultura; Cinema Independente.

Um olhar sobre o audiovisual gaúcho

A produção audiovisual cresceu significativamente desde os anos 2000. E quando falamos em audiovisual, nos referimos a curtas, médias e longa-metragens, sejam eles de quaisquer gêneros e formatos. E esse aumento se deve, sobretudo, a leis de incentivo e fomento à produção audiovisual que têm circulado em todo o Brasil, permitindo que diversas pessoas registrem diferentes histórias e realidades distintas. Há recursos advindos das três esferas do governo, ou seja, desde a federal passando pela estadual até a esfera municipal. E os produtores também são diversos, compreendendo entre os realizadores escolas, universidades, produtoras, grupos independentes, associações sem fins lucrativos, entre outros.

Trata-se de uma grande cadeia de produção audiovisual que se forma e cresce gradativamente, uma vez que os equipamentos para esse tipo de produção sofreram um largo barateamento na última década. Somado a isso, está o avanço tecnológico que tem

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFSM. Professora do curso de Jornalismo do Centro Universitário Franciscano (Unifra). Email: nelifabiane@gmail.com



contribuído para que a cultura da imagem se dissemine. E elas, as imagens, têm se tornado um imperativo da atualidade, pois, como lembra Nora (1993, p. 20), vivemos numa sociedade intensamente retiniana, que apreende o mundo por meio de telas luminosas.

É a partir desse contexto que este artigo se apresenta como uma discussão preliminar a respeito de uma cartografia identitária da produção de documentários independentes realizada no Rio Grande do Sul. Um estudo que lance um olhar para uma produção um tanto invisível, uma vez que não há registros contundentes sobre quantos filmes são produzidos anualmente, quem os produz, onde são produzidos e por onde circulam.

Para dar forma às linhas identitárias desse contorno audiovisual, propomos mapear a produção de documentários de curta e média-metragens produzidos no Rio Grande do Sul no biênio 2013/2014, recortando os filmes inscritos em festivais de cinema e vídeo realizados no Estado. A partir desse eixo, será possível apontar polos de produção audiovisual no Rio Grande do Sul; analisar quem são os produtores e qual a origem dos recursos utilizados na produção, que temas são abordados nos filmes e por onde eles circulam. Trata-se de uma cartografia do processo de produção dos documentários e da sua circulação.

A pesquisa irá contribuir com os estudos da comunicação midiática voltados para o campo do audiovisual. Uma linguagem não tão nova, mas de forte apelo contemporâneo, que traduz os anseios do homem moderno e corrobora para a sedimentação de uma cultura da imagem que carrega as marcas identitárias de um tempo - o agora, e de quem o produz – os sujeitos.

Ao focar os processos de produção e circulação, entre os méritos desta proposta estão o de abordar um tema que poucas vezes é objeto de pesquisa na academia e, também, ao proporcionar o registro de dados da produção audiovisual no Rio Grande do Sul, contribuindo para a história do cinema gaúcho, que possui lacunas na sua historicização.

Os estudos voltados para a produção audiovisual e para o cinema, na sua maioria, abordam linguagem, estética, narrativa, ou seja, trabalham a análise do produto final. São poucos os estudos que se voltam para a circulação e para as características dessas produções, geralmente de baixo orçamento e independentes. Torna-se importante o viés desse olhar, ao passo que a produção e a circulação também possuem traços de identidade que refletem o pensamento contemporâneo.



Estudar esses aspectos adquire importância uma vez que as políticas culturais, principalmente na esfera nacional, têm fomentado a produção audiovisual no país, dando oportunidade a grupos pequenos e desconhecidos de registrarem suas realidades. Ainda, a partir desta pesquisa, vamos pensar e discutir como se estrutura a circulação audiovisual do Rio Grande do Sul e como se configuram as formas de incentivo para a distribuição destas produções.

Produção audiovisual: dependência e invisibilidade

Quando se fala sobre estudos que abordem a produção audiovisual no Rio Grande do Sul, os trabalhos encontrados referem-se aos filmes que integram o circuito comercial. Não encontramos estudos que abordem a questão da produção audiovisual independente, de documentários de curta e média-metragem que não atingem, e que talvez nem tenham a pretensão de entrar, no circuito comercial.

Não há uma compilação de dados da produção audiovisual gaúcha que aponte onde e como as obras são produzidas, quais os recursos utilizados e quem produz. E quando pensamos a distribuição e exibição, que complementa o tripé junto com a produção, o déficit de informações aumenta. É pensando nesse grande mapa cujas linhas não aparecem traçadas em nenhum formato de registro que este trabalho busca realizar a cartografia dessa produção, da distribuição e da exibição. Sabemos, a partir de um levantamento preliminar, que são dezesseis festivais realizados no Rio Grande do Sul por onde essas produções tem a chance de circular. São eles: Santa Maria Vídeo e Cinema (SMVC), Festival Nacional de Cinema Estudantil de Santa Maria, ambos de Santa Maria; Cassino Cine Vídeo e Artestação Cassino Cine Vídeo, ambos de Rio Grande; Festival de Gramado e Gramado Cine Vídeo, ambos de Gramado; Festival de Cinema de Fronteira, de Bagé; Locomotiva Cinema de Animação, de Garibaldi; Festival Manuel Padeiro de Cinema e Animação, de Pelotas; Festival de Vídeo Estudantil e Mostra de Cinema, de Guaíba; Festival de Cinema e Vídeo de Santa Rosa, de Santa Rosa; Cine Esquema Novo; Democracine - Festival de Cinema de Porto Alegre; Festival de Verão do RS de Cinema Internacional, Close – Festival de Cinema da Diversidade Sexual; e Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre (Fantaspoa), todos de Porto Alegre. Esses eventos serão o ponto de partida para nosso mapeamento.



Exibições em festivais são formas de a produção independente chegar até o público. E como não há estudos ou registros que abordem esse panorama, os audiovisuais que circulam em festivais e sessões itinerantes parecem ficar relegados a um submundo do cinema. Talvez porque seja difícil de realizar um mapeamento e de ter uma espécie de controle sobre esses aspectos, mas entendemos como algo fundamental esse esforço para compreender de que produção audiovisual estamos falando no Rio Grande do Sul, dentro da perspectiva de que um filme só se torna filme quando ele é visto, é da interação com o público que ele se forma e tem sentido.

Começamos falando da importância das políticas públicas que fazem a produção audiovisual manter-se viva no país. No do Rio Grande do Sul, podemos destacar entre elas o Instituto Estadual de Cinema – Iecine, a Fundação Cinema RS – Fundacine, a Lei de Incentivo à Cultura (Lic) e o Fundo de Apoio à Cultura (Fac) que movimentam a realização de filmes, além das Leis de Incentivo à Cultura dos municípios. Dentro desse leque de opções de financiamento público são muitos os audiovisuais produzidos anualmente, desenhando um grande mapa de produção no país que, infelizmente, não dá conta de registrar tudo o que se produz e, também, de ser visto pelas mais diferentes plateias do Brasil. Acaba que a exibição, na maioria das vezes, fica restrita ao local da produção.

Segundo pesquisa realizada por João Guilherme Barone Reis e Silva, o cinema brasileiro é dependente dos recursos públicos. Não há grandes investimentos de iniciativas privadas.

Há estimativas de que até o ano de 2010, o total de recursos públicos aportados ao setor seja da ordem de R\$ 2 bilhões. A receita de bilheteria da década corresponde a aproximadamente 55% do total de recursos destinados ao financiamento do setor. As cifras não são o foco principal da análise, mas é um indicativo importante de que o cinema brasileiro esteja integralmente dependente do Estado. Essa constatação preocupa alguns cineastas e produtores, caso de Roberto Farias, para quem essa enorme dependência do Estado torna o cinema brasileiro totalmente vulnerável à vontade do Estado quanto à sua existência. Um simples Decreto Lei poderia paralisar toda a atividade, na medida em que o sistema de financiamento público não vem estimulando o empreendedorismo dos produtores. Isso significa que poucas empresas produtoras conseguem realizar filmes com recursos privados (REIS E SILVA, 2011, p. 921).

A pesquisa de Barone se refere à realização de longas-metragens brasileiros que circulam no circuito comercial. Se tomarmos como exemplo o caso do Rio Grande do



Sul, somente no ano de 2012 foram disponibilizados 1,26 milhão de reais pelo governo do Estado, via edital, para produção audiovisual. O edital prevê o repasse da verba a partir do Fundo de Apoio à Cultura (FAC), ou seja, há repasse direto do valor para a produção. E esse recurso é destinado para a realização de documentários, videoclipes e séries televisivas. Ainda, no final de 2012 e início de 2013, foi lançado mais um edital de 400 mil reais do 12º Prêmio Iecine para a produção de mais cinco curta-metragens³.

Embora o fomento para a produção venha crescendo, devemos atentar para outros dois fatores ainda incipientes que formam o tripé do cinema: a distribuição e a exibição. Em sua dissertação de mestrado, Gabriela R. Maruno (2008) analisou o banco de dados da Ancine referente aos documentários brasileiros que compreende o período de 1994 a 2007. Entre os principais apontamentos trazidos pela pesquisadora está o direcionamento das leis de incentivo no Brasil, as quais priorizam muito mais a produção. Segundo Maruno (2008, p. 75), há uma falha nestes mecanismos, pois não há incentivos que contemplem a distribuição e a exibição, portanto, se estimula a oferta, mas não a demanda.

Com relação ao volume de recursos investidos na distribuição desse conjunto de filmes, os números não são conhecidos. O direcionamento de recursos públicos incentivados para a distribuição e a comercialização é ainda uma prática recente das políticas públicas para o setor. Historicamente, os recursos são concentrados na área de produção, o que gera um quadro assimétrico para a circulação dos filmes, já que a tríade produção-distribuição-exibição consiste numa operação horizontal (REIS E SILVA, 2011, p. 921).

Na carona da falta de recursos para a distribuição e exibição dos documentários, há, ainda, as dificuldades impostas pelo circuito comercial. As salas de cinema brasileiras são geridas por conglomerados internacionais que dão preferência para *blockbusters* americanos, que dão mais lucros, uma vez que garantem bilheteria devido aos grandes investimentos em divulgação. Maruno aponta também que os filmes de ficção brasileiros conseguem mais espaço nas salas de cinema do que os documentários, entre os motivos estão os recursos financeiros disponíveis, já que as produções que chegam às telonas são *blockbusters* brasileiros; ainda temos a preferência do público pelo gênero ficcional, e o fato de que 95% dos documentários brasileiros são distribuídos por empresas nacionais. Aspecto este que limita o tempo dos filmes nas

³ Dados retirados do site da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul: www.procultura.rs.gov.br



salas de cinema a uma ou duas semanas, já que não há verbas para segurar o documentário em cartaz por um período superior.

Se por um lado, este perfil de empresa está mais próximo da compreensão necessária para “localização” do público adequado ao filme distribuído, por outro ela também limita, por questões orçamentárias e de concentração de mercado, o alcance dos seus produtos. Podemos citar as “limitações” das distribuidoras nacionais como um dos determinantes para a pouca permanência dos filmes documentários nas salas de cinema (MARUNO, 2008, p. 79).

Embora a pesquisa faça menção somente ao documentário, sabemos que a distribuição e exibição sempre foram um problema no cinema brasileiro. O fomento para produção melhorou consideravelmente, embora haja certa dependência das políticas públicas para que ele aconteça, mas a continuidade que compreende a circulação ainda se dá pelas vias independentes, isso quando ela se dá.

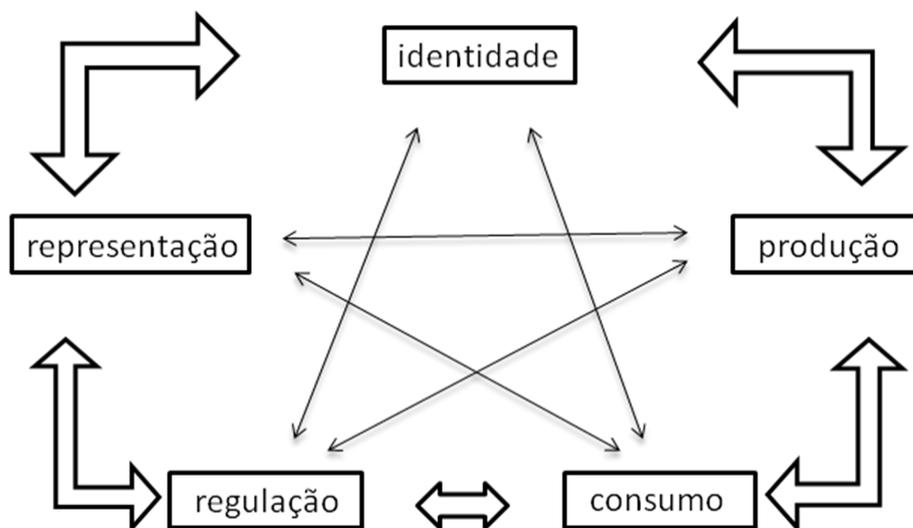
Ao realizar um mapeamento das produções gaúchas compreendendo o período de 1995 a 2008, Tomaim, Araújo e Moura afirmam que houve um aumento da realização de documentários a partir dos anos 2000 no suporte de vídeo digital. Segundo os pesquisadores, são filmes de baixo orçamento, distribuídos nos formatos de curtas e médias metragens cuja fruição se dá em salas alternativas de cinema e festivais, não alcançando o circuito comercial. Ou seja, há um universo audiovisual desconhecido em números, narrativas e representações que não constam nos anais da história do audiovisual gaúcho, que é o que nos motiva a realizar essa cartografia.

O circuito da cultura

Como forma de dar conta teoricamente do nosso objeto, trabalharemos a partir da abordagem dos Estudos Culturais e traremos o circuito da cultura proposto por Paul Du Gay et. al. (2003) para embasar nossa pesquisa. No livro *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*⁴, os autores pensam o objeto, chamado de artefato cultural, a partir dos eixos representação, identidade, produção, consumo e regulação, que dão forma ao circuito da cultura. Trata-se de um circuito cujas significações não se encerram em um único eixo. Conforme os autores, os assuntos são separados em parte

⁴ Praticando Estudos Culturais: A história do walkman da Sony – tradução nossa.

para serem estudados, no entanto, eles sempre se entrelaçam e se sobrepõem (2003, p. 04). Na imagem abaixo, é possível visualizar o entrelaçamento dos eixos.



Releitura do Circuito da Cultura de Du Guy
Fonte: Du Guy et al (2003, p. 03)

Como salienta Du Guy e o coletivo de autores (2003), não importa por onde o estudo do circuito inicia, pois um eixo não é pré-determinante para o próximo. Mas, assim como os pesquisadores, começaremos falando da representação, que é entendida como as práticas de significações, representada por meio da linguagem – é o que dá sentido ao produto cultural. Para Hall (1997, p. 03), o significado, que se dá a partir das representações, surge nos diferentes momentos ou práticas do circuito da cultura, seja na construção de identidades e nas delimitações das diferenças, seja na produção e no consumo, ou ainda na regulação das condutas sociais.

A identidade está interligada com a representação, pois ela se forma e forja por meio das práticas representativas (voltaremos a falar de identidade mais adiante). Será a produção que compreende não somente como o objeto é produzido tecnicamente, como lembra Du Guy e os demais autores (2003, p. 04), mas também como ele é produzido dentro da cultura, englobando as questões de identidade, representação, consumo e regulação. O consumo traz reflexões sobre os usos e apropriações dos consumidores, enquanto que a regulação é uma relação entre cultura e estruturas de poder, que estabelecem regras para a vida cultural e para a sociedade.



Nosso entendimento de cultura está diretamente ligado com a questão econômica, pois não há como separá-los. Du Guy et. al. falam da relação intrínseca entre as duas áreas. Dessa forma, o circuito da cultura nos permite pensar, no eixo da representação e da identidade, como o processo de produção dos documentários é realizado e que identidades sociais estão associadas a ele. No eixo da regulação e da produção, abordaremos os mecanismos que regulam a distribuição desses filmes e a própria produção, ou seja, leis de incentivo, patrocínios, apoios, entre outros. Já o eixo do consumo, trabalharemos a partir do número de público dos festivais e por onde os documentários circulam.

Ana Carolina Escosteguy (2009, p. 03), referência nos estudos de recepção, chama a atenção para a necessidade do deslocamento dos estudos para a esfera da produção. Ao propor isso, ela fala que os receptores têm cada vez mais participado da esfera da produção. Essa mudança também é observada na produção audiovisual independente, em que não há necessidade de ser um cineasta para inscrever um vídeo e integrar uma amostra. Qualquer sujeito que produza um vídeo está apto a participar e ser selecionado para a mostra dos festivais. O que prevalece são o conteúdo, a qualidade técnica e a transmissão da mensagem proposta, não necessariamente nessa ordem, nem necessariamente apresentando todas estas características em um único produto.

Ao propor o desenho de uma cartografia identitária da produção de documentários independentes do Rio Grande do Sul, dentro do circuito da cultura, precisamos nos deter no conceito fundamental deste estudo: a identidade.

Identidade: relações de poder

A identidade se constitui na representação, operando pela diferença. Ela é relacional e se dá a partir da diferença em relação ao Outro. Trata-se de processos de subjetivação, que envolvem aspectos do passado com o processo de tornar-se sujeito. Como lembra Hall (2003, p.03), a identidade abarca quem somos, de onde viemos, como temos sido representados e como podemos representar a nós mesmos. O autor diz que a identificação é sempre condicional e se apresenta em contingência (2003, p. 02-03).

Neste contexto, podemos afirmar que a construção da identidade dá-se tanto no nível do indivíduo, por meio de processos de subjetivação, como no nível do social, já



que o homem é um ser social e é influenciado pelo meio que o circunda, assim como também pode influenciá-lo. E nesse ponto, Castells afirma que a constituição da identidade sempre se dá por meio de relações de poder.

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, e pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso (CASTELLS, 2006, p. 23).

Ao entendê-las como construções sociais permeadas por estruturas de poder, Castells propõe três formas de constituição de identidades. A primeira, que ele chama de legitimadora, é aquela influenciada pelas instituições tradicionais, como escolas, igrejas e Estado, que estendem sua dominação sobre a sociedade. A segunda, chamada de resistência, são aqueles grupos que a partir de uma identidade comum se opõem à dominação e criam uma nova lógica de sobrevivência. Essas identidades estão associadas a grupos estigmatizados pela sociedade. E a terceira forma de constituir identidades, de acordo com Castells, é a de projeto, que busca, em algum bem cultural, formas de redefinir sua posição na sociedade, de modo a transformar a estrutura social. Como essas construções se dão por relações de poder, as identidades não constituem uma essência, podendo mudar de formas, saindo de um grupo de resistência, passando pela de projeto e até se transformar em legitimadora.

Isso se dá devido à flexibilidade e à inclinação delas de se reconstruírem e se remodelarem com o passar do tempo, com as experiências vividas e com a capacidade de apropriação do sujeito na formação da sua identidade cultural. Hall (2003, p. 4, tradução nossa) afirma que “elas não são nunca singulares, mas multiplamente construídas ao longo de diferentes discursos, práticas e posições, que frequentemente podem se cruzar ou ser antagônicas”.

Essa breve revisão acerca de como as identidade se constituem nos dão base para pensar o audiovisual realizado no Rio Grande do Sul. Quando falamos em cartografar a sua identidade a partir de um determinado recorte, estamos considerando as estruturas de poder e ideologias que operam para que ele adquira os traços que o compõe. Se o documentário é um curta ou média-metragem, o tema que aborda, onde é realizado, quem produz, e com que recursos são produzido sinalizam indícios de estruturas e sistemas, de leituras, que são responsáveis por dar forma ao produto final e que, consequentemente, dão uma identificação ao audiovisual gaúcho contemporâneo.



Proposta metodológica

Este artigo apresenta-se como uma proposta inicial de pesquisa. Por isso, ainda será necessário fazer adaptações quanto ao circuito da cultura, já que ele permite diferentes investidas conforme o objeto de estudo. Esta é a primeira hipótese de abordagem que lançamos para subsidiar a análise teórico-metodológica de nossa cartografia identitária. Por outro lado, sabemos que ela ainda tem muito a amadurecer.

A ideia metodológica inicial para a coleta de dados se dará a partir da construção de um perfil dos festivais do Estado, ou seja, quais são os gêneros e as categorias para realizar a inscrição das obras (se comportam animação, ficção, documentário e videoclipe e se aceitam curtas, médias ou longa-metragens); como são organizadas as mostras, isto é, há uma divisão entre o que é local, o que é regional, nacional e/ou internacional, ou ainda, entre gêneros.

Após traçado esse perfil, o passo seguinte será entrar em contato com a organização de cada festival para ter acesso à ficha de inscrição das produções audiovisuais submetidas nos anos de 2013 e de 2014. A partir destas fichas, destacaremos os documentários gaúchos objetivando informações quanto ao local de produção, quem produziu, qual o gênero e a duração dos audiovisuais. Também será por meio da ficha que entraremos em contato com os produtores das obras, que será nosso terceiro passo metodológico.

O contato será realizado para coletarmos mais dados referentes às produções, principalmente no que diz respeito ao tipo de financiamento, ao tempo de execução dos projetos audiovisuais e às formas e lugares de circulação das obras. Essa coleta se dará a partir de um questionário de múltipla escolha para detectar o perfil de cada produção, o qual também terá uma questão aberta a respeito do como a equipe, representada pelo diretor, avalia o tripé produção, divulgação e exibição do audiovisual contemporâneo. Os dados serão tabulados e na questão aberta serão criadas categorizações para a análise. Como já afirmamos, trata-se de uma proposta inicial, que poderá mudar ao longo do percurso da pesquisa.

Considerações iniciais



Chamamos de considerações iniciais por tratar-se de uma ideia ainda em incubação. O que verificamos até então, a partir de pesquisas do circuito comercial, é que o cinema brasileiro sobrevive a partir de políticas públicas. Conforme o pesquisador João Guilherme Barone Reis e Silva afirma, a produção deste setor está a mercê do governo, devido à grande dependência de recursos públicos para que se faça filmes no Brasil. Por outro lado, a produção audiovisual aumentou significativamente na última década em função do grande investimento em políticas públicas.

Outro dado é de que as pesquisas sobre esta área contemplam o circuito comercial e, quando falam do tripé produção, distribuição e exibição é a partir dessa ótica. Mas e a produção independente, que números ela representa? Que identidade ela constitui? Somente pelo fato de haver dezesseis festivais de vídeo e cinema no Rio Grande do Sul, anualmente, podemos inferir que essa produção é significativa.

É a partir deste cenário que buscamos traçar uma cartografia identitária da produção audiovisual gaúcha, recortando-a a partir dos documentários inscritos nos festivais do Estado. Que mapa essa produção está delineando no Rio Grande do Sul, a partir do processo de produção e circulação? E que leitura é possível fazer destes contornos que esboçam a constituição do documentário gaúcho contemporâneo?

10 BIBLIOGRAFIA

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**: A era da informação - economia, sociedade e cultura. 5ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

DU GUY, P. et.al. **Doing Cultural Studies**: The Story of the Sony Walkman. London: Sage, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Quando a recepção já não alcança: os sentidos circulam entre a produção e a recepção. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós**, Brasília, vol. 12, nº 1, p. 1-15, jan./abr. 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/348/318>. Acesso em 04 de abr. De 2013.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (Org.). **Representation. Cultural Representations and Signifying Practises**. Sage/Open University: London, New Delhi, 1997.

_____. Introduction: Who needs 'identity'? In: HALL, Stuart e DU GUY, Paul. **Questions of Cultural Identity**. Sage/Open University: London, New Delhi, 2003.



MARUNO, Gabriela Rufino. **Cinema documentário brasileiro contemporâneo**: análise do Banco de Dados da Ancine. 2008. 135f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. PUC, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

REIS E SILVA, João G. B.. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, v. 18, n. 3. Porto Alegre, set/dez de 2011, p. 916-932.

TOMAIM, Cássio dos S.; ARAUJO, Camila D.; MOURA, Isabella M de. A recente produção de documentários no Sul do Brasil (1995- 2008): mapeamento, memória e identidade. **Razón y Palabra**, n. 76, mayo-julio, 2011. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/15_Tomaim_M76.pdf. Acessado em: 18 de abr. de 2012.