



## O DESEJO DOCUMENTAL E SUA RELAÇÃO DIRETA COM ESTRATÉGIAS AUTORAIS

*El deseo documental y su relación directa con las estrategias de autor*  
*The documentary desire and its direct relation with authorial strategies*

**\_EDUARDO QUEIROGA**

Foto: Mário Miranda/Creative Commons

### SOBRE OS AUTORES >

EDUARDO QUEIROGA >

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

E-mail: queiroga.eduardo@gmail.com

### RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Os objetivos da fotografia documental estão diretamente relacionados com a capacidade do fotógrafo controlar a interpretação da obra por parte dos leitores. Neste trabalho, enfatizamos três estratégias autorais que visam diminuir os desvios e as ambigüidades inerentes à imagem fotográfica: a associação entre imagens; a articulação com textos; e a delimitação dos circuitos de publicação e circulação. Buscamos autores como Boris Kossoy, John Tagg, John Berger e Roland Barthese usamos exemplos colhidos na obra do fotógrafo documental Sebastião Salgado.

**Palavras-chave:** Fotografia documental; estratégias autorais; significado; Sebastião Salgado..

Los objetivos de la fotografía documental están directamente relacionados con la capacidad del fotógrafo para controlar la interpretación de la obra por parte de los lectores. En este trabajo, enfatizamos tres estrategias aurorales que apuntan a disminuir las desviaciones y las ambigüedades inherentes a la imagen fotográfica: la asociación entre imágenes; la articulación con textos; y la delimitación de los circuitos de publicación. Buscamos autores como Boris Kossoy, John Tagg, John Berger y Roland Barthes y usamos ejemplos recogidos en la obra del fotógrafo documental Sebastião Salgado.

**Palabras clave:** Fotografía documental; estrategias de autor; significado; Sebastião Salgado.

The objectives of documentary photography are directly related to the ability of the photographer to control the interpretation of the work by the readers. In this work, we emphasize three strategies of authorship that aim to reduce the deviations and ambiguities inherent to the photographic image: the association between images; articulation with texts; and the delimitation of the circulation circuits. Looking for authors like Boris Kossoy, John Tagg, John Berger and Roland Barthese we use examples from the work of the documentary photographer Sebastião Salgado.

**Keywords:** Documentary photography; authorial strategies; significance; Sebastião Salgado.

Ao folhearmos o livro “Trabalhadores”, do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, nos deparamos, logo nas primeiras páginas, com o seguinte anúncio: “estas fotografias contam a história de uma era” (SALGADO, 1993, p. 7), prenunciando um objetivo buscado nas centenas de imagens e páginas que compõem o volume. Se fôssemos aplicar uma enorme simplificação do que motiva um trabalho documental, poderíamos chegar a algo como o desejo de contar a história de um fenômeno, de uma pessoa, de uma localidade, de uma atividade. Seria a fotografia capaz de dar conta de tal intenção? Sua condição de imagem técnica, de rastro, traria alguma vantagem, alguma garantia para uma empreitada desse porte?

Para John Tagg, a natureza indicial da fotografia é complexa e “não pode garantir nada no âmbito do significado. O que estabelece o vínculo é um processo técnico, cultural e histórico discriminatório no qual certos mecanismos ópticos e químicos são acionados para organizar a experiência e o desejo, e produzir uma nova realidade<sup>1</sup>” (TAGG, 2005, p. 9). Aqui será útil acionarmos a noção de “segunda realidade” trabalhada por Boris Kossoy, quando afirma que:

“a fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do assunto selecionado no contexto da vida (primeira realidade), para a realidade da representação (imagem fotográfica: segunda realidade)” (KOSSOY, 1999, p. 37).

A fotografia atua na lógica de suspensão, de uma retirada de fluxo dos acontecimentos reais e sua recolocação em um novo fluxo, o do discurso, da narrativa. Quando produzimos uma fotografia de algo, estamos criando um duplo, algo que

---

<sup>1</sup> Tradução livre para: “no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatório em el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad.”

passa a habitar a esfera da representação, com sua cadeia própria de desdobramentos e relacionamentos. Pinçamos do contexto original e soltamos em novos contextos, novos fluxos, com potentes repercussões no âmbito da significação e da leitura. Dinâmica presente nos mais variados modos de lidar com imagens, seja na comunicação institucionalizada, seja na mais vernacular das imagens cotidianas, mas, nem por isso, consciente da complexidade aí conformada.

Uma fotografia – sozinha – não é capaz de apaziguar sua natural propensão a múltiplas interpretações. Para o historiador da arte John Berger, “uma fotografia é um lugar de encontro onde os interesses do fotógrafo, do fotografado, do espectador e dos que usam a fotografia são frequentemente contraditórios. Estas contradições ocultam, ao mesmo tempo que aumentam, a ambiguidade natural da imagem fotográfica<sup>2</sup>” (BERGER; MOHR, 2007, l. 39). Tais contradições e ambiguidades podem não trazer problemas para outros campos da fotografia, mas o mesmo não podemos dizer da fotografia documental e seu interesse em manter conectados o fenômeno original e o seu tratamento por imagens. Berger nos fala de um abismo que se abre entre o momento em que a fotografia é produzida e o instante no qual ela é visualizada, ou seja, entre o momento em que o fenômeno fotografado acontece e o momento presente no qual olhamos a fotografia final (BERGER; MOHR, 2007, l. 353). Esse “abismo” é tão maior quanto for nossa distância com o fenômeno fotografado (o tema, o fato, a pessoa, o acontecimento), que o autor distingue entre o âmbito público e o âmbito privado. Na segunda categoria estão incluídos todos aqueles casos em que temos uma relação mais estreita com o fato inicial, quando estamos inseridos no fluxo original dos acontecimentos. Por exemplo, uma fotografia de família, em cujo momento estávamos presentes ou quando temos laços próximos com a pessoa fotografada: conhecemos a história que está sendo narrada, temos informações para além do que é mostrado na imagem.

Já o âmbito público diz respeito às situações com as quais não temos essa experiência paralela, essa conexão fundante. Nesse caso, podemos embarcar em qualquer discurso que acompanhe a imagem, pois acessamos apenas a mensagem mais superficial das aparências tão ambígua que o próprio acontecimento se perde: “o que o fotógrafo mostra vai com qualquer história que alguém decida inventar<sup>3</sup>” (BERGER; MOHR, 2007, l. 360). A fotografia documental, na maneira como a enxergamos em geral, atua no âmbito público – não temos maiores informações do ocorrido ou buscamos parte dessas informações no trabalho documental em si – mas sem interesse na perda de conexão com aquilo que aconteceu, empenhados estamos em retomar o contato com o fato na sua verdade. Não buscamos a colocação da imagem a serviço de uma nova narrativa, mas de um relato que faz referência ao fluxo do qual a fotografia foi “recortada”.

Estamos insistindo nesse ponto por consideramos crucial para o desejo documental que aqui debatemos: como pensar um objetivo de relato sobre um acontecimento sabendo dessa ambiguidade inerente ao signo fotográfico? Ou, de outra maneira, é factível a empresa documental? O que alcança a fotografia documental, o querer do fotógrafo ou o do que o fotógrafo fotografa? Ou do que assiste a tudo isso, que

---

<sup>2</sup> Tradução livre para : “una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Estas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica.”

<sup>3</sup> Tradução livre para: “lo que el fotógrafo muestra va con cualquier historia que uno decida inventar.”

acessa o fotografado através do que fotografou o fotógrafo? Boris Kossoy avança para um outro aspecto, que é uma certa leitura interessada, influenciada pela expectativa do espectador:

O registro fotográfico, com toda a carga de ambigüidades que o caracteriza, é perverso (ou eficiente?) pois, em geral, se presta a legitimar as imagens mentais que o espectador tem sobre certos assuntos. Isto significa que a imagem fotográfica “comprova” e, portanto, transforma em “verdade” material o que as imagens mentais têm de imaterial e de ideológico. Em outras palavras, transforma a ficção em realidade, a fantasia em verdade e as ideias preconcebidas em fatos concretos, uma vez comprovados mediante o documento fotográfico: desta forma, o imaginário toma corpo<sup>4</sup> (Kossoy, 2003, p. 98).

Há, pois, um componente extremamente importante na construção de uma mensagem fotográfica que é a maneira como um trabalho será recebido, será interpretado, uma ação que depende em grande parte do que o leitor já acumula em termos de compreensão e interesses ou crenças próprios. A leitura acontece em níveis, em etapas: primeiro reconhecemos formas e elementos, informações objetivas, que nos remetem a interpretações a partir de signos social e historicamente sedimentados. Uma pele enrugada e um olhar cabisbaixo nos lançam para ideias de vida sofrida, por exemplo. Nas palavras de John Tagg,

A codificação e decodificação nas fotografias são produto do trabalho de indivíduos históricos concretos, por sua vez constituídos reciprocamente como sujeitos da ideologia no processo histórico em desenvolvimento. Ademais, este trabalho tem lugar em contextos sociais e institucionais específicos. As fotografias não são ideias. São elementos materiais que se produzem mediante um determinado e sofisticado modo de produção e que se distribuem, se difundem e se consomem dentro de um determinado conjunto de relações sociais; são imagens que adquirem significado e são entendidas no marco das próprias relações de sua produção e que se situam em um complexo ideológico mais amplo, que, por sua vez, deve ser relacionado com os problemas práticos e sociais que lhe servem de suporte e lhe dão forma<sup>5</sup> (TAGG, 2005, p. 242).

Há tempos já deixamos para trás a concepção de uma fotografia que retrata fielmente o que se deixa mostrar a suas lentes – e aqui já há uma armadilha ao considerarmos que algo se mostra e não a de que é

---

<sup>4</sup> Tradução livre para: “el registro fotográfico, con toda la carga de ambigüedades que la caracteriza, es perverso (¿o eficiente?) puesto que, en general, se presta a legitimar las imágenes mentales que tiene el espectador sobre ciertos temas. Esto significa que la imagen fotográfica “comprueba” y por lo tanto, transforma en “verdad” material lo que las imágenes mentales tienen de inmaterial y de ideológico. En otras palabras, transforma la ficción en realidad, la fantasía en verdad y las ideas preconcebidas en hechos concretos, una vez comprobados mediante el documento fotográfico: de esta forma, el imaginario toma cuerpo”.

<sup>5</sup> Tradução livre para: “la codificación y decodificación en las fotografías es el producto del trabajo de individuos históricos concretos, a su vez recíprocamente constituidos como sujetos de la ideología en el proceso histórico em desarrollo. Además, este trabajo tiene lugar en contextos sociales e institucionales específicos. Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas em el marco de las propias relaciones de su producción e que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma”.

capturado. Mas, na jornada documental, para além de uma captura atravessada por subjetividades do autor, não podemos desconsiderar as subjetividades – e/ou perversidades – do leitor e também do fotografado. Estaria, então, o autor subtraído de sua autoridade condutora do processo? Passaríamos diretamente da falta de voz do autor – proporcionada por uma fotografia entendida como resultado do funcionamento de uma máquina – para sua anulação como sujeito instaurador de significação, porque transferimos o sentido para o receptor?

A fotografia – incluindo a documental – é atravessada por relações de poder e de controle, está no seu DNA, na sua formação. Não poderíamos avançar no debate ignorando esse dado, mas também vale observar que a suspensão entre a descontextualização e a recontextualização que tratamos acima, engrenagem que potencializa a polissemia da imagem fotográfica, também coloca um peso muito grande naquele que faz uso da fotografia, em quem associa a imagem ao discurso e promove a circulação. A depender do tamanho do “abismo” que separa o leitor do fluxo que deu origem à foto, estamos lidando com uma força muito grande nesse sujeito que media a relação com a imagem. Uma fração importante da construção de sentido está na mão desse ator da cadeia. “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso” (SONTAG, 2003, p. 36).

É preocupado com a condução da mensagem e em atingir seus anseios documentais que o fotógrafo atua no controle do discurso através de estratégias variadas, que vão desde a composição de conjuntos ou ensaios fotográficos até a associação a textos e delimitação dos circuitos de difusão. Uma tentativa de alcançar – e conduzir – a leitura que será feita de sua obra. A despeito do senso comum que aponta para a fotografia documental com ênfase maior no assunto que no autor, a ponto de justificar a defesa do surgimento de um documental contemporâneo com maior subjetividade, defendemos aqui que há uma intenção do fotógrafo documental no controle de sua audiência, lançando mão de estratégias como as acima citadas, entre outras. Essa prática não está associada à fuga da preocupação de documentação, mas à busca de aproximações entre as intenções do autor e a interpretação do leitor.

Sebastião Salgado, fotógrafo elencado já no início do nosso texto, é um bom exemplo de um autor consagrado na fotografia documental engajada socialmente, com referências à prática mais clássica: defende o uso do preto e branco, cita Lewis Hine como inspirador, trabalha temas em grandes reportagens. Se observarmos a trajetória de Salgado, que inclui uma listagem recordista em amplitude de itinerância de exposições e em número de títulos, edições e traduções de seus livros, perceberemos alguns padrões e apontamentos interessantes. Não estamos falando de suas escolhas de iluminação ou sua forma de compor as imagens, nem seu alinhamento ideológico e abordagens temáticas, embora esses aspectos também sejam importantes na sua formatação e mesmo naquilo que queremos abordar mais diretamente. Vamos nos deter em três estratégias, aqui elencadas como nossos objetos mais diretos: o uso que ele faz do conjunto de fotos, da associação com o texto e da delimitação do circuito.

Numa imagem fotográfica, o que acessamos mais direta e superficialmente são informações visuais. Conseguimos distinguir formas, linhas, volumes, cores, texturas. Podemos reconhecer elementos fotografados ou podemos nos confundir com eles. Dizemos que é uma fotografia de uma árvore, por exemplo, por reconhecermos na forma que enxergamos na imagem a forma de uma árvore. Mas uma pessoa pode aparecer desfocada ou borrada pelo movimento impedindo que a gente consiga decifrar o que estaria por trás da mancha que enxergamos. Voltemos, pois, a essa ideia: acessamos formas e, a depender dessas formas, podemos associá-las a outras formas previamente conhecidas. Mas, mesmo reconhecendo as formas, elas não são capazes de dizer muita coisa para além das qualidades visuais.

A menos que estejamos naquele âmbito privado conforme Berger, de termos ligações exteriores com o assunto da fotografia, pouco podemos tirar da imagem em si. As características visuais podem nos levar a um segundo plano de leitura, que é a interpretação: associamos certos códigos a significados pré-existentes, mas isso pode nos conduzir a um sem fim de sentidos e muitas dessas leituras podem entrar em choque com nossos anseios documentais. Analisando mais diretamente os livros assinados por Sebastião Salgado, deixando de lado aqueles com características de portfólio, veremos duas linhas distintas de edição e construção: livros com narrativas mais livres e abertas, como “Outras Américas” e trabalhos compostos por reportagens agrupadas em temas centrais, resultantes de projetos de longo prazo e abrangência global, como os títulos “Trabalhadores”, “Exodus” e “Gênesis”. No segundo modelo há uma busca maior por direcionar a leitura.

Ao optar por conjuntos de fotografias, o autor parte do princípio de que a relação entre diferentes imagens nos conduz para leituras mais delimitadas. Várias fotografias associadas podem reforçar um aspecto já presente nas imagens ou mesmo conduzir para um terceiro entendimento, mas de maneira bem mais controlada. Um conjunto de fotografias pode seguir lógicas de cronologia – encadeamento de sequências, causa e consequência, passagem do tempo, antes e depois –, pode consolidar padrões ou temáticas através da repetição. Quando, no livro “Gênesis”, por exemplo, Salgado opta por reportagens compostas por dezenas de imagens de um mesmo assunto, por mais que muitas delas sejam pouco elucidativas a respeito do tema fotografado, a junção permite que avancemos mais diretamente para o ponto central que o autor que abordar, deixando menor espaço para desvios e distrações: “várias fotografias podem constituir-se em sequência (é o caso corrente nas revistas ilustradas); o significante de conotação já não se encontra então ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas no nível (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (BARTHES, 2009a, p. 20). A associação nos ajuda a entender o percurso pretendido pelo autor, cerca nossos devaneios.

Uma outra característica que esse – e outros títulos que seguem o modelo – traz é o uso de textos legendando as fotos. Ele usa o recurso gráfico de um caderno de textos acompanhando a publicação, para não interferir com as legendas em cada página, mas não deixa de apresentar essa opção para o leitor mais interessado. Cada uma das mais de trezentas imagens do volume possui um texto com informações sobre o que aparece na fotografia. Jorge Pedro Sousa (2004, p. 66) afirma que um texto pode ancorar

uma fotografia, dar a ela o significado desejado, impedindo que o leitor se perca em interpretações desviantes, age na denotação, na religação com o contexto que originou a foto, conexão importante para o documental. Esse uso do texto, como acontece no exemplo citado, não se limita às legendas, mas também ao título do livro, dos capítulos, textos de apresentação ou mesmo título individual das imagens<sup>6</sup>, que nos conduz na significação: “o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; [...] ele teleguia-o para um sentido escolhido de antemão. Em todos estes casos de fixação a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva” (BARTHES, 2009b, p. 35).

Por fim, listamos outro aspecto que influencia na leitura de uma obra: o contexto no qual ela está inserida. Se esse contexto inclui sua relação com textos e, também com outras imagens, o circuito no qual ela circula é extremamente importante para a delimitação de significação. Chamamos de circuito o espaço de atuação e circulação da obra que pode ser, de modo mais amplo, o da arte, da documentação ou da moda, por exemplo. Mas também o do meio ou forma de apresentação – em geral associado ao recorte amplo citado – como o livro, a exposição, os eventos etc. Ou seja, a forma como uma obra é compreendida e interpretada pode ser muito diferente se sua circulação se dá como exposição numa galeria de arte ou como publicação em um jornal.

Quando folheamos um livro de fotografias documentais, acionamos certas chaves de interpretação. Um livro com características formais parecidas, mas sabidamente pertencente ao circuito da arte, poderá ser percebido de outra maneira. Se percebemos o papel do leitor na cadeia de significação como algo muito importante, entendemos que o vínculo que se estabelece com esse ator é crucial no controle, na condução de uma obra. Estamos tratando de buscar o leitor que alcance os objetivos do autor através da delimitação dos espaços – e meios – onde o trabalho irá circular. Há a necessidade de alguma cumplicidade – mesmo que não intencional – entre autor e leitor, de um compartilhamento de vocabulário, de um “contrato de conduta”. O controle do circuito por parte de um autor age na aproximação com um público idealizado, que carregue os requisitos necessários para a leitura de sua obra, uma busca por um interlocutor que possa acompanhar o raciocínio do autor.

A escolha do circuito garante – se não totalmente, mas fortemente – o recorte social, cultural e político do público, elimina determinados desvios ou distrações. Um público “iniciado” facilita o diálogo. A configuração do circuito age na gestão da atenção e no ordenamento da visão. Quando maior controle tiver o fotógrafo sobre os espaços e meios onde circula a sua obra, maior controle terá sobre a significação. A não administração sobre esse tópico, aumenta a chance de não alcançar o público desejado, de não ter uma interlocução que possibilite alcançar seus objetivos documentais, de não alcançar a compreensão do tema. O público desejável não necessariamente se alinha com a ideologia do fotógrafo. Ao contrário, não raras vezes, o objetivo do fotógrafo documental é sensibilizar a parcela da sociedade diretamente relacionada com a origem de problemas ou realidades que ele busca denunciar. O fotógrafo documental que se debruça sobre doenças, sobre guerras, sobre exploração quer alcançar aqueles que são responsáveis

---

<sup>6</sup> Na obra citada, Sebastião Salgado não utiliza o recurso do título individual por imagem, mas listamos aqui para não perdemos de vista essa possibilidade.

por tais situações, coloca seu trabalho a serviço do enfrentamento daqueles que estão no polo oposto do tema fotografado. Mas é preciso, para alcançar tais objetivos, que ele estabeleça uma conexão eficiente – ao menos do ponto de vista da significação – com sua audiência. Um trabalho que visa denunciar uma realidade, por exemplo, não quer ser visto em outro contexto que não seja o da denúncia.

No caso de Salgado, podemos perceber o controle do circuito ao optar pelo uso do livro ou da exposição para veiculação principal de seu trabalho. Como também pela administração das soluções de edição e publicação ou montagem dessas obras. Mas, mesmo quando veiculou suas fotografias em jornais, um artifício muito comum na sua trajetória, inclusive como forma de financiamento dos projetos, o fotógrafo garantiu contratos que cuidavam do tratamento dado aos ensaios, acompanhamento – quando não a produção final mesmo – dos textos, inserção em cadernos ou projetos especiais: Salgado buscou que suas fotos não se misturassem com o material ordinário dos veículos e, assim, obtivessem essa percepção privilegiada e delimitada.

Se no início do texto trouxemos a advertência de John Berger como sendo a fotografia o encontro dos interesses de quatro diferentes atores (BERGER; MOHR, 2007, l. 39), destacamos o papel daquele que utiliza a fotografia como alguém que detém um poder diferenciado nessa equação. Quando o fotógrafo usa de estratégias para alcançar significações controladas, está agindo prioritariamente no âmbito da mediação, da circulação. O desejo documental incorpora a ideia de um relato sobre alguém, sobre um fenômeno, sobre uma localidade ou atividade. Apesar de muitas concepções de que a fotografia documental deveria guardar uma neutralidade em relação ao seu objeto, que defenderia um apagamento do autor em razão do assunto fotografado, o que estamos aqui concluindo e defendendo é que a eficiência do documental depende de que o fotógrafo assuma as estratégias autorais. Trouxemos mais diretamente três (associação entre fotografias, uso de texto e controle do circuito), mas existem outras, como a própria construção da assinatura, também responsáveis pela delimitação de leituras e interpretações.

Ao contrário de outras áreas da produção fotográfica, o documental demanda um alinhamento entre escrita e leitura e isso pode ser direcionado pelo acionamento de tais estratégias. O querer das imagens depende de acionamentos bem estruturados e arquitetados. Do contrário, a voz da fotografia documental pode se misturar ao ruído polifônico das imagens e suas múltiplas significações.

## REFERÊNCIAS >>

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: \_\_\_\_\_. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009 (2009a).

\_\_\_\_\_. A retórica da imagem. In: \_\_\_\_\_. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 2009 (2009b).

BERGER, John; MOHR, Jean. Outra maneira de contar. [1a. Edição: 1982]. Kindle Edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

\_\_\_\_\_. Reflexiones sobre la historia de la fotografía. In: FONCUBERTA, Joan (org.). Fotografía: crisis de la historia. Barcelona: Actar, 2003.

SALGADO, Sebastião. Workers, an archaeology of the Industrial Age. New York: Aperture, 1993.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TAGG, John. El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

**Data de submissão:** 26/09/2018

**Data de aceite:** 26/11/2018