

# O retorno da psicanálise ao cinema

## *The return of psychoanalysis to the cinema*

**Palavras-chave:** Cinema. Crítica. Psicanálise lacaniana. Teoria.

**Key-words:** Cinema. Critic. Lacanian psychoanalysis. Theory.

**Adriano Oliveira**

Professor do Curso de  
Cinema e Audiovisual da  
UFRB

**RESUMO:** A teoria mudou os rumos e expandiu os horizontes dos já estabelecidos estudos literários e moldou em suas origens disciplinas que surgiram nos anos 60, como os estudos fílmicos. Neste campo específico, a teoria não entrou em conflito com abordagens anteriores, ao contrário, é a própria teoria que será criticada por abordagens que começam a questionar sua hegemonia a partir dos anos 80. Esse embate pode ser exemplificado pelo conflito entre as correntes de estudos fílmicos influenciados pela psicanálise (teoria por excelência) e as correntes cognitivistas norte-americanas. Ressalta-se aqui o acalorado debate entre Bordwell e Žižek sobre a pertinência da abordagem psicanalítica para os estudos fílmicos.

**ABSTRACT:** *The theory changed the paths and expanded the horizons of the established literary studies, and shaped in its origins, disciplines that have begun in the 1960's, such as the filmic studies. In this specific field, the theory did not conflicted with the prior approaches, on the opposite, it is the theory itself that will be criticized by approaches that begin to question its hegemony from the 1980's. This shock can be exemplified by the conflict between the filmic studies notions influenced by psychoanalysis (theory per excellency), and the North-American cognitive notions. The heated debated between Bordwell and Zizek about the pertinence of the psychoanalytic approach for the filmic studies is highlighted.*

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

---

Dentro do contexto dos estudos dos produtos culturais, o termo “teoria” assumiu uma concepção específica a partir dos anos 60. Desde essa época, campos antes fechados, como o literário, começaram a ser influenciados de modo decisivo por trabalhos provenientes de outros polos das ciências humanas. Ideias originadas da antropologia, filosofia, psicanálise e outros alargavam os horizontes ao demonstrar que a linguagem era o denominador comum dos estudos que tinham o homem, a cultura e seus produtos como foco. Nesse sentido, a própria delimitação que distinguia as disciplinas que se dedicavam a essas entidades, tidas como autônomas, foi posta em crise.

Segundo Culler (2000, p. 3-4), a teoria deixou de ser compreendida como um sistema de métodos para o estudo de um objeto e passou a se referir a um conjunto indiscriminado de escritos sobre qualquer coisa. Para ele, o gênero incluiria trabalhos de antropologia, história da arte, estudos fílmicos, linguística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos científicos, história social e intelectual e sociologia. Os trabalhos em questão estão relacionados a discussões nestes campos, mas se tornam teoria porque suas visões ou argumentos foram sugestivos ou produtivos para pessoas que não estão estudando tais disciplinas. Obras que se tornam teoria oferecem percepções que outros podem usar sobre significação, natureza e cultura, o funcionamento da psique, as relações entre a esfera pública e a experiência privada e de forças históricas mais amplas sobre a experiência individual.

A teoria mudou os rumos e expandiu os horizontes dos já estabelecidos estudos literários e moldou em suas origens disciplinas que surgiram nos anos 60, como os estudos fílmicos. Neste campo específico, a teoria não entrou em conflito com abordagens anteriores, ao contrário, é a própria teoria que será criticada por abordagens que começam a questionar sua hegemonia a partir dos anos 80. Esse embate pode ser exemplificado pelo conflito entre as correntes de estudos fílmicos influenciados pela psicanálise (teoria por excelência) e as correntes cognitivistas norte-americanas.

Talvez o principal expoente da abordagem cognitivista seja David Bordwell. Em seu livro mais conhecido e influente, *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell se interessa basicamente em estudar a narração no cinema como ato, como o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. A base da sua abordagem é o reconhecimento de que as narrativas em geral e os filmes narrativos em especial precisam ser analisados levando-se em conta a distinção essencial entre aquilo que é narrado e o modo como é narrado. Trata-se de uma diferenciação que remonta à *Poética* de Aristóteles, entretanto, nesse aspecto, a influência mais direta de Bordwell vem do formalismo russo, o que faz com que ele seja muitas vezes identificado como neoforalista.

Desde seus primeiros trabalhos, Bordwell reivindicava uma abordagem mais operativa para os estudos fílmicos, acusando correntes como as influenciadas pela interpretação psicanalítica de se afastarem da análise daquilo que realmente importa — os filmes em sua textualidade articulada ao contexto em que são produzidos e interpretados. Essas correntes somente usariam os filmes como exemplos para evidenciar a validade dos pressupostos da teoria a que se referem, ou como receptáculos de questionável crítica impressionista. Com o decréscimo da influência da psicanálise nos estudos fílmicos norte-americanos a partir dos anos 80, as críticas de Bordwell pareciam ter

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

surtido efeito. Porém, em meados dos anos 90, a psicanálise começa a ressurgir nos Estados Unidos a partir de trabalhos de novos teóricos, em especial Slavoj Žižek.

Na virada dos anos 90 para 2000, Bordwell e Žižek entram num acalorado debate sobre a pertinência da abordagem psicanalítica para os estudos fílmicos. Inicialmente Bordwell edita juntamente com Noel Carroll o quase panfletário *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996), um libelo contra as grandes teorias que, na opinião dos autores, contaminavam o campo dos estudos fílmicos, com destaque para o ataque à psicanálise. Žižek responde em *The Fright of Real Tears* (ŽIŽEK, 1999), demonstrando a fragilidade de vários argumentos apresentados. Bordwell contra ataca em um capítulo do seu livro de 2000, *Figuras Traçadas na Luz* (2008), evidenciando, por sua vez, a superficialidade de algumas posições de Žižek.

A polêmica Bordwell-Žižek ilustra com perfeição os conflitos atuais no campo dos estudos fílmicos, mas oculta um aspecto de fundamental importância: ambos os autores, por motivos diversos, tecem críticas ao modo como a psicanálise foi originalmente usada na teoria cinematográfica.

A psicanálise em geral e a lacaniana em especial está associada à análise cinematográfica há bastante tempo. Antes mesmo de Lacan se tornar uma referência obrigatória nas ciências humanas, suas ideias já balizavam os estudos fílmicos. Trabalhos fundamentais para a teoria cinematográfica escritos na década de 70 como *O significante imaginário* (METZ, 1977), *Prazer visual e cinema narrativo* (MULVEY, 1983) e *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (BAUDRY, 1983) são testemunhos de uma época em que a psicanálise era tomada como ponto de partida para a apreensão do fenômeno cinematográfico por parte de teóricos influentes. Não se tratava, entretanto, da teoria lacaniana como um todo, mas sim da valorização de certos aspectos do pensamento do psicanalista francês:

Lacan — ou ao menos um certo entendimento de Lacan — forneceu aos estudos fílmicos um modo de dar sentido ao apelo do cinema. Em especial, os *insights* lacanianos sobre o processo de identificação permitiram a teóricos do cinema ver o porquê os filmes são tão eficientes em envolver os espectadores em suas narrativas. Como resultado, a psicanálise lacaniana tornou-se a abordagem dentro dos estudos cinematográficos (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xi-xii, tradução nossa).

Entretanto, como afirmam McGowan e Kunkle (2004), tal importância teve ramificações negativas, pois se por um lado a teoria lacaniana determinava o debate dentro do campo dos estudos fílmicos, ela o fazia de modo tão monolítico, que isso aca-

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

bou por resultar em seu enfraquecimento. A partir de meados da década de 80 a psicanálise praticamente desapareceu deste campo que um dia chegou a controlar. Não apenas perdeu importância frente a outras abordagens, como o desconstrutivismo pós-estruturalista e o cognitivismo, mas passou mesmo a ser sistematicamente questionada como meio legítimo de interpretação dos fenômenos culturais. Evidentemente, em grande parte, a virulência de certos ataques reflete conflitos decorrentes da disputa pelo domínio do campo acadêmico, demonstrando discordâncias mais políticas do que teóricas.

Nos últimos anos, tem havido certo renascimento do interesse do emprego da psicanálise na análise cinematográfica, entretanto os trabalhos produzidos estão longe de evocar a hegemonia anterior. Talvez Slavoj Žižek seja um dos maiores responsáveis por esta redescoberta do lacanismo, pelo modo inusitado como tem conseguido aplicar o pensamento do teórico francês à análise de produtos da cultura de massas em inúmeras publicações a partir dos anos 90. As conferências de Žižek pelo mundo são hoje tão concorridas, que ele tem sido identificado como “o Elvis dos estudos culturais” pela mídia, alcunha que ressalta seu poder de comunicação, mas ignora o rigor conceitual de suas ideias.

Todavia, este novo interesse pela psicanálise talvez represente não uma volta ao mesmo, mas uma outra forma de aplicar a teoria lacaniana ao cinema e aos produtos culturais de modo geral.

Para tanto, é preciso evidenciar certas limitações do modo como a psicanálise foi aplicada à teoria cinematográfica no passado. Para McGowan e Kunkle (2004), a teoria cinematográfica de influência lacaniana que se produziu nos anos 60 e 70 sofria de dois grandes problemas: a forma estreita como se apropriava do pensamento de Lacan e o modo simplista como compreendia a experiência cinematográfica. Segundo esses autores,

O entendimento da teoria cinematográfica acerca de Lacan estava largamente equivocado. Teve como efeito a atribuição de uma importância indevida para o papel do estádio do espelho — e a categoria do imaginário — na teoria lacaniana. Essa ênfase mal colocada começou com Christian Metz e Jean-Louis Baudry, que assemelharam a experiência cinematográfica àquela do estádio do espelho lacaniano, na qual o sujeito acredita ter um domínio de si e do campo visual, que ele de fato não tem [...]. Quando chegou a Lacan, a teoria cinematográfica lidou com os registros do imaginário (a ordem da imagem) e do simbólico (a ordem da linguagem), mirando na inter-relação destes registros até a quase exclusão do Real (aquilo que “resiste à simbolização de modo absoluto”). Segundo teóricos como Metz, a recepção do filme era uma

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

experiência imaginária que tinha o efeito de cegar o sujeito para sua interpelação na ordem simbólica (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xiii, tradução nossa).

Ou seja, nos anos 70, aplicava-se ao cinema ideias que balizaram o pensamento de Lacan até os anos 50, mas que não chegaram a sobreviver à década seguinte. Teóricos como Metz e Baudry pareciam estar desatualizados em relação ao que Lacan produzia de mais recente. Isso era em si uma falha grave para uma teoria cinematográfica de origem psicanalítica, pois o pensamento lacaniano da década de 70 está em evidente discordância daquele dos anos 50. Não se trata da psicanálise ser superada por outra abordagem, mas da evolução interna constante da teoria psicanalítica, que não pode passar à margem de sua aplicação a outras áreas.

O ponto chave do interesse pelo primeiro Lacan talvez estivesse na facilidade em fazê-lo dialogar com certas correntes do marxismo de então. Vê-se isso na forma como a associação da teoria lacaniana da identificação centrada no estádio do espelho com a crítica da ideologia realizada por Louis Althusser deu origem a uma abordagem que ficou conhecida como teoria da posição subjetiva no cinema (um dos aspectos da teoria mais criticados por Bordwell). De acordo com essa perspectiva, o cinema era compreendido como uma perigosa arma ideológica e Hollywood como uma fábrica de modos de interpelação dos sujeitos no discurso dominante. Como definiu Jean-Louis Baudry,

[o cinema, como suporte e instrumento da ideologia] passa a constituir o sujeito pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficiência para a manutenção do idealismo (BAUDRY, 1983, p. 397-398).

Segundo esta premissa, a experiência do cinema, operando no imaginário especular, cria um senso de subjetividade no espectador, preenchendo um vazio fundamental e com isso desempenhando um papel crucial no trabalho da ideologia, que segundo a abordagem althusseriana é precisamente produzir este senso de subjetividade, pois, para Althusser, a subjetividade é um engodo produzido pela ideologia (ALTHUSER, 1996). Os que pretendiam essa síntese teórica incorreram numa possível confusão terminológica: essa *subjetividade* — entendida enquanto o modo como um indivíduo se reconhece enquanto único no campo das relações sociais — não é idêntica ao conceito lacaniano de *sujeito*, estando mais próximo daquilo que Lacan chamava de *eu*.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

Valorizando o modelo do estágio do espelho, essa abordagem se identificava com a teoria lacaniana dos anos 50, bastante influenciada pelo estruturalismo levi-straussiano. No início de sua teorização, Lacan compreendia o simbólico como uma máquina perfeita, capaz de determinar a existência do sujeito de modo tão eficiente que este se percebia ilusoriamente como origem do próprio discurso, quando em verdade era produto deste. Para o Lacan dos anos 50, o significante funciona de modo autônomo, determinando as escolhas do sujeito. O máximo que estes poderiam fazer seria se livrarem da ilusão imaginária da liberdade e assumirem sua sujeição ao simbólico. Independentemente dessa “tomada de consciência”, a cadeia significante permaneceria imutável e prescritiva. Evidentemente havia outras sutilezas nessa concepção, entretanto este é basicamente o centro daquilo que foi então apropriado pela teoria cinematográfica:

[...] a teoria fílmica pegou as primeiras crenças de Lacan no funcionamento prescritivo e suave do significante e a concepção de perturbações neste funcionamento como apenas ilusões do imaginário. Os filmes aqui tinham um papel preciso: prover a necessária sedução imaginária para que os sujeitos aceitassem sua submissão. Portanto, os filmes tornavam-se serviços da ideologia, seu suplemento imaginário (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xv-xvi, tradução nossa).

O que faltava a essa teoria era o espaço para a possibilidade de o filme eventualmente desafiar ou expor o processo de interpelação ideológica. Para teóricos como McGowan e Kunkle, isso foi resultado de um entendimento estreito do lacanismo e principalmente da exclusão do papel que o conceito de *real* passou a assumir no pensamento de Lacan a partir de meados da década de 60, suplantando a hegemonia anterior dos registros *imaginário* e *simbólico*. Segundo o modo como se entendia Lacan,

[...] a autoridade do significante é absoluta e seu funcionamento é sem falhas. Mas isto deixa de dar conta da dependência do significante ao mau funcionamento — o papel que o fracasso desempenha no efetivo funcionamento do significante. O fracasso é necessário porque o significante deve abrir um espaço através do qual o sujeito possa entrar: um sistema perfeitamente funcional não permite a entrada de novos elementos, de nenhum novo sujeito. Como consequência, se a ordem simbólica é determinante no caminho que estabelece para o sujeito, ela não estabelece este caminho de modo suave, mas de um modo que é repleto de perigos. Ou seja, a ordem simbólica continuamente vai de encontro a uma barreira que perturba seu funcionamento suave — uma bar-

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

reira que Lacan chama de Real. Esta barreira não é externa à estrutura simbólica: o Real lacaniano não é uma coisa em si existindo para além do reino do significante. Ao contrário, o Real marca o ponto no qual a ordem simbólica descarrilha, o ponto no qual uma falha ocorre dentro da ordem. A ordem simbólica não pode existir sem falhas nas quais seu controle colapse. Essas falhas não apenas entravam o trabalho da ordem simbólica, elas são também essenciais para este trabalho. Sem o impedimento, o mecanismo não pode funcionar. Para funcionar apropriadamente, a ordem simbólica deve funcionar de modo inapropriado (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xvi-xvii, tradução nossa).

Ironicamente, observam McGowan e Kunkle, enquanto a teoria cinematográfica lacaniana se desenvolvia nos anos 60 e 70 privilegiando as relações entre imaginário e simbólico, o próprio Lacan afastava-se de suas antigas concepções, tomando o real como categoria central de seu pensamento sobre a experiência subjetiva. Inspirado na observação da psicose, Lacan passava a destacar diferentes formas de manifestação do real (“objetos *a*”), como o olhar e a voz enquanto entidade desencarnadas — extremamente mais interessantes para se pensar a experiência cinematográfica do que apenas a fala e a especularidade imaginária.

Cada vez mais o real se afastava da acepção anterior de aquilo que escapa completamente à simbolização (sendo externo a ela), para se tornar o eixo determinante do processo de subjetivação. O real não estava mais fora de um simbólico completo e sem falhas, passando a ser justamente a manifestação da inconsistência do simbólico. O simbólico é cheio de lacunas, não porque faltem significantes para representar o real do mundo, mas porque o processo de simbolização gera impossibilidades internas reais, falhas radicais que ameaçam a máquina perfeita de antes. Essas lacunas no grande Outro são justamente os espaços que produzem a subjetividade.

Para Lacan, não é um discurso coerente, totalizante ou ideológico que interpela um sujeito, é antes uma falha, uma impossibilidade no dizer, um paradoxo no discurso que provoca o surgimento de um efeito sujeito sobre um ser falante (*parlêtre*). O sujeito surge fugaz nos desvãos do simbólico, sem jamais preenchê-los completamente. Ele não é o indivíduo nem uma entidade cartesiana positiva, é antes uma negatividade presentificada, no sentido do idealismo alemão (cf. ŽIŽEK, 2000). O sujeito emerge pontual como um ato falho apenas porque a ordem simbólica permanece incompleta e fragmentada. Fazer com que o falante se reconheça nesse lugar efêmero e insubstancial é o mandamento ético fundamental desde a origem freudiana da psicanálise, mas o modo como esse espaço é conceitualizado muda e produz efeitos radicais sobre a teoria.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

O estabelecimento da importância do real entre os anos 60 e 70 desloca o conceito de sujeito, afetando necessariamente também o de ideologia, um dos eixos fundamentais do novo modo de interlocução entre lacanismo e marxismo. Caso a ordem simbólica fosse inteira e se funcionasse a contento, a própria questão da subjetividade jamais se apresentaria. Portanto, como sustentam McGowan e Kunkle, não se pode afirmar que a ideologia produz o sujeito, ao invés, a ideologia funciona para esconder o vazio que é o sujeito, para preencher esse vazio com um conteúdo fantasmático.

Uma abordagem contemporânea da psicanálise nos estudos fílmicos deve partir do pressuposto de que a dimensão ideológica do filme reside em sua habilidade de nos oferecer um cenário fantasmático que nos afasta do encontro com o real traumático, mas sem ignorar que este processo acaba por evocar a presença do real concernido, fazendo com que a fantasia ideológica sempre possa ser revertida no veículo através do qual os impasses do discurso social se manifestam. Neste aspecto, em toda experiência cinematográfica, por mais ideologicamente organizada para resolver imaginariamente uma inconsistência simbólica, há a presença de uma dimensão disruptiva e radical que escapa a qualquer tentativa de ocultação — este é em grande parte o segredo dos filmes de David Lynch.

Um filme, uma obra literária, qualquer produto cultural está sempre impregnado de ideologia em algum grau. Contudo, ideologia aqui não pode mais ser entendida de modo estreito como a tentativa de um grupo subjugar o outro através de um discurso enganoso. A dimensão ideológica é inerente a qualquer discurso social, na medida em que para circular socialmente todo discurso precisa estar minimamente organizado para tentar superar seus próprios impasses estruturais. Não há como fugir à ideologia, pois ela é a própria natureza do funcionamento da ordem simbólica: fazer a máquina funcionar apesar de suas imperfeições inescapáveis.

A nova crítica psicanalítica tem ambições inegavelmente políticas, como a crítica dos anos 70, mas de um modo diverso. A velha denúncia da ideologia não basta. À essa nova crítica fundamentada numa teoria psicanalítica realmente lacaniana cabe ir além e evidenciar os impasses inerentes à cada obra, ressitua-os como impasses inerentes à própria cultura em que estamos inseridos. Nesse sentido, quanto mais a análise psicanalítica é “subjetiva”, mais ela é “social”, ignorando uma dicotomia da qual é costumeiramente e erroneamente acusada.

O método psicanalítico fundamental de análise crítica de um filme (ou de qualquer produto cultural) é evidenciar os impasses discursivos presentes na obra e trazer à luz o modo particular como estes são ocultados ou denunciados. Nesse sentido, a boa interpretação não é nunca generalizada, mas sempre parcial e interessada. É forçoso reconhecer que aplica-

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

ções anteriores da psicanálise como explicação do dispositivo cinematográfico não produziram ideias que ainda sobrevivam incólumes. A abordagem psicanalítica talvez não seja um método eficiente de explicar a mecânica textual de qualquer obra, como pretendem o formalismo e o neoformalismo — tarefa legítima e necessária. A pertinência da psicanálise aplicada à análise do discurso encontra-se noutra local, pois desde Freud, o valor daquilo que chamamos interpretação não se mede mais pelo poder de decifração de uma verdade prévia e oculta, mas pelos efeitos de verdade que eventualmente produz.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017

## REFERÊNCIAS:

ALTHUSER, L. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

CULLER, J. What is theory? In: \_\_\_\_\_ *Literary theory: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, USA, 2000.

BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 383-400.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

BORDWELL, D.; CARROL, N. (Eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

MCGOWAN, T.; KUNKLE, S. Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory. In: MCGOWAN, T.; KUNKLE, S. *Lacan and contemporary film*. New York: Other Press, 2004. p. xi-xxix.

METZ, C. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 437-453.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears*. London: British Film Institute, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Ticklish Subject: the absent centre of political ontology*. Paperback edition. London/New York: Verso, 2000.

ISSN 2359-5140 (Online)  
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,  
vol. 3, n. 1, p. 23-32,  
jan-jun, 2017