

O filme O Abutre e sua relação com o jornalismo

The movie O Abutre and your relation with journalism

Ana Cristina Menegotto Spannenberg;

Caroline de Camargo Bufelli¹

Resumo

O filme O Abutre (2014) discute a ética e o sensacionalismo nas notícias policiais presentes no telejornalismo. A cinegrafia sob o exagero e as imagens sanguinárias, que chamam a atenção e aumentam a audiência, fazem parte do trabalho de Louis Bloom, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal. O presente trabalho pretende analisar o filme O Abutre sob a lógica da ética no jornalismo e de que maneira ele articula a crítica sobre a sociedade de hoje em sua relação com a televisão.

Palavras-chave: sensacionalismo; cinema; imagens.

Abstract

The film The Nightcrawler, 2014, discusses ethics and sensationalism in the news policemen present in television journalism. The cinematography under the exaggeration and bloody images that catch the eye and increase the audience, are part of the work Louis Bloom, played by actor Jake Gyllenhaal. This paper aims to analyze the film The Vulture under the ethics of logic in journalism and how it articulates a critique of today's society in its relationship with television.

Key words: sensationalism; cinema; pictures.

Introdução

O Abutre é um filme lançado em dezembro de 2014. Produzido nos Estados Unidos e dirigido pelo diretor Dan Gilroy, o filme conta a história de Lou Bloom, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal.

Bloom é apresentado ao público como um sociopata que certa vez decide ganhar dinheiro como cinegrafista, filmando e vendendo para o noticiário imagens que chocam o telespectador. A personagem principal carrega uma crítica ao jornalismo policial sensacionalista, assim como a personagem Nina, jornalista e editora de um telejornal interpretada por Rene Russo.

¹ SPANNENBERG é Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, UFBA. Docente na Universidade Federal de Uberlândia. BUFELLI é Graduanda em Comunicação Social – Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.

No presente artigo, o filme *O Abutre* é analisado sob a ótica da Ética Jornalística, o sensacionalismo e a espetacularização. Sua importância é apresentada a partir da necessidade da discussão do tema da ética para a profissão de jornalismo, principalmente em uma era informatizada como a atual. A partir da bibliografia utilizada, o presente artigo pretende analisar a relação da obra de ficção com a realidade e até que ponto ele serve como discussão contemporânea sobre jornalismo policial e televisão.

O Abutre e o ponto de virada no cinema

Há tempos que se discute a relação entre vida e arte, em que uma imita a outra. O cinema, caminho usado para o riso fácil e também como meio de discussão de temas mais complexos, é uma ferramenta da arte para imitar a vida ou, no caso do filme *O Abutre*, de 2014, dirigido por Dan Gilroy, convidar para uma reflexão de cunho social e jornalístico.

Interpretado pelo ator estadunidense Jake Gyllenhaal, Louis Bloom é um jovem solitário que procura desesperadamente por um emprego e decide, quase que por acaso, tornar-se cinegrafista, vendendo imagens de casos sangrentos como acidentes, incêndios e assaltos em que há feridos, após perceber que essas filmagens são as que rendem mais dinheiro. Não sem motivo, o título do filme se justifica exatamente por essa busca de mortes, cenas chocantes e aquilo que poderá aumentar os números de audiência do noticiário que começa a comprar suas imagens. *O Abutre*, por sua vez, é um animal conhecido por se alimentar de carniças.

Louis Bloom consegue um parceiro, Rick, interpretado por Riz Ahmed, a quem paga 30 dólares por noite para lhe auxiliar nas rotas pela cidade de Los Angeles. Iniciam, assim, uma vida noturna enquanto escutam as ocorrências policiais para buscar, entre elas, aquelas que podem render mais dinheiro através das cenas mais impactantes e sensacionalistas. Com isso, o filme vai apresentando ao seu público a troca de favores entre um noticiário necessitado de audiência e um homem despreocupado com qualquer assunto relacionado à ética dentro do jornalismo. Até que ponto esses “reguladores” do jornalismo falam mais alto?

Bloom altera a cena do crime para favorecer sua cinegrafia, interfere no cadáver de um acidentado para poder dar mais dramaticidade às suas imagens e não demonstra qualquer tipo de respeito pelas pessoas que são personagens daquilo que filma.

Ao analisar a montagem do filme, percebe-se que ele é tem muito do que Syd Field classificou como Ponto de Virada. Em seu livro *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, o autor explica e exemplifica os pontos de virada presentes nos filmes como recurso não só para contar uma história, mas também como recurso para prender a atenção do público. Seguindo seu esquema, os pontos de virada acontecem logo no primeiro e segundo ato, dando uma reviravolta na história da personagem principal. Field explicita que o roteiro completo pode ter até 15 pontos de virada e que o número deles dependerá de sua história.

Não só com pontos de virada, mas também com cenas se constrói um filme. Toda cena necessita, necessariamente, de espaço e tempo. Um espaço seria a sala de uma casa, um carro, uma rua. O tempo poderia ser o dia ou à noite. Mudando o espaço, muda-se a cena. O mesmo acontece se o tempo se alterar: a cena já não será a mesma. Um bom exemplo dado pelo autor é:

Sua cena poderia se localizar no quarto entre um homem e uma mulher. Eles se beijam apaixonadamente e deitam-se na cama. Quando a CÂMARA PANORAMIZA para a janela, em que o céu muda do dia para a noite, e PANORAMIZA de volta para mostrar nosso casal levantando, é uma nova cena. Você mudou o *tempo* de sua cena. (FIELD, p. 113).

Field também discorre que primeiro deve ser criado um contexto para depois se determinar o conteúdo. Assim, imaginar aonde a história irá se passar e quem será seu personagem para então depois imaginar os elementos dessa narrativa cinematográfica.

Os pontos de virada conseguem não só dar sequência à história, mas, principalmente, dar continuidade ao suspense da trama. É possível observar a teorização de Syd Field em suas cenas, conforme vemos a trajetória da personagem como cinegrafista amador, para o ponto em que consegue vender sua filmagem para o noticiário, até o ponto em que ele se consegue ser o primeiro a filmar grandes acidentes e embates entre policiais e assaltantes.

Não só como método de prender o público, mas também como maneira de guiar o pensamento e as sensações, os pontos de virada causam naqueles que assistem a tensão necessária para que haja sempre uma surpresa no final. Conforme a narrativa se

constrói, o público cria um possível desfecho. Ao inserir os pontos de virada a história surpreende, chama a atenção, inflama o público.

No filme em análise, as cenas com seus tempos e cenários são bem demarcados e dialogam com os pontos de virada que marcam o filme, levando o público à surpresa quanto ao desfecho do filme.

A necrose de Edgar Morin

Quando Edgar Morin (1962) discute sobre a Necrose da sociedade, refletida (e reforçada) pelo cinema, ele discute sob um cenário de elevação do poder aquisitivo, das máquinas substituindo os homens e uma maior folga no tempo para o lazer fazer uma mudança na relação entre essa classe trabalhadora e as questões aquisitivas na cultura de massa. Há então um grau elevado de individualização na medida em que as pessoas começam a se refugiar no lazer e a promover a vida privada.

Com a vida burocratizada, o autor demonstra que a cultura irá resgatar na vida desses assalariados a evasão das preocupações caminhando para um universo em que reinam as aventuras prometidas.

Como disse Leo Bogart em *The Age of Television* (pag. 7), “as mass media divulgaram a consciência popular do que constitui” uma boa vida. “Produzindo essa boa vida familiar, eles a fizeram parecer possível, tanto quanto desejável, para as grandes massas”. (MORIN, 1962, p. 94).

O imaginário é orientado em direção à identificação do espectador ou leitor como herói. Dentro do cinema, por volta de 1930, acontece a aproximação cada vez maior com o espectador. Abandonam os monstros e projeta-se um herói não só semelhante, mas também, ligado por uma grande simpatia. O herói deve, então, sempre ser amado, independente de suas circunstâncias, e se torna o alter ego do espectador, a imagem e semelhança daquele que o assiste.

A partir de então há cada vez mais uma corrente realista que liga esse herói sempre amado e simpático e o *happy end*. Esse é o final feliz dos heróis, com sua felicidade por vezes inacreditável depois de muitos problemas e fracassos. Acontece, assim, a ligação ao imaginário contemporâneo, encerrando a peça com a primavera eterna. “O *happy end* não é a reparação ou apaziguamento, mas irrupção da felicidade” (MORIN, 1962, p. 97).

O final alegre pretende exorcizar o pessimismo da realidade, com uma “valorização mitológica da felicidade” (MORIN, 1962, p. 101).

Com o passar do tempo, esse panorama de felicidade começa a se alterar. Há uma diferença dos anos 30 para os 60, dentro da crise da cultura de massas. “A problematização da cultura de massas desemboca sobre a problemática da revolução cultural; de outro lado, a crise da cultura desemboca na crise da sociedade.” (MORIN, 2003, p. 9).

Há o aumento das incertezas, da instabilidade e a cultura de massas começa a perder seu caráter feliz dos anos 30. Atrizes e atores famosos, carregados da aura da felicidade eterna, foram à mídia com seus problemas. Por exemplo, o suicídio de Marilyn Monroe e os tormentos de Elizabeth Taylor. Consequentemente, os problemas da realidade e todo o mal estar começam a ser apresentados na grande mídia.

E como reflexo dessa sociedade, o cinema estampa em suas telas o momento vivido culturalmente. A eterna primavera vivida pelos heróis é deixada de lado e seus problemas, desilusões e dificuldades se tornam exacerbados.

No filme *O Abutre*, é apresentado ao público uma realidade jornalística que não corresponde ao ideal esperado. Tendo como protagonista uma personagem retraído e que não gosta de pessoas, o filme não permite ao público torcer pela sua eterna primavera. Por outro lado, o jornalismo policial também não representa a eterna primavera da sociedade que o assiste. Ao contrário, o jornalismo policial apenas reforça os problemas. Dilata-os.

A discussão ética de o Abutre

Do jornalista, como profissional, são cobradas neutralidade e objetividade para a execução de seu ofício. Muitas vezes, suas crenças e preferências não são levadas em conta e seus ideais precisam ser camuflados sob o pretexto da imparcialidade. Eugênio Bucci, em seu livro *Sobre Ética e Imprensa* (2000), discute de que maneira essas particularidades moldam uma pessoa, inclusive um jornalista.

O autor discorre sobre o jornalismo imparcial e sua inviabilidade, pois não há como fugir de suas crenças e ideais. Segundo ele, é impossível praticá-lo, pois, ao contrário do que se pensa, não se empobrece o jornalismo quando aquele que escreve, reporta e informa se coloca na matéria. O jornalismo, diferente das ciências exatas, não

distingue sujeito e objeto. O repórter é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, assim como o entrevistado também o é. “Ambos, sujeito e objeto, ganham sua existência não na natureza, e sim na linguagem, ou seja, no simbólico, e, mais ainda, ambos se enxergam não como sujeito e objeto, enxergam-se como sujeitos que se olham como outros.” (BUCCI, 2000, p. 91).

Conforme o jornalista questiona sua posição de sujeito, questiona principalmente sua questão ética na profissão. O mais complicado, como afirma Bucci (2000), é que não há distanciamento cultural entre o homem que é repórter, aquele que é notícia e aquele que irá receber a informação.

Rigorosamente, então, o jornalismo não tem objetos – só tem sujeitos. Os repórteres, editores, fotógrafos, os câmeras – todo mundo na imprensa – têm suas definições de foro íntimo, são idênticos aos seus objetos (ou melhor, aos sujeitos que lhes servem de objetos), isto é, são iguaizinhos àqueles que são notícia e àqueles que são leitores, telespectadores, ouvintes. Como é, então, que podem descrevê-los objetivamente? (BUCCI, 2000, p. 93).

Conforme o filme segue, é possível visualizar diversos embates éticos e morais no enredo que são fáceis de encontrar no telejornalismo atualmente. Nina, personagem de Rene Russo, é diretora de um telejornal e é responsável por comprar as imagens que irão cobrir as matérias. Ela representa um amplo mercado de jornalismo policial sensacionalista que está, a todo custo, procurando pelo maior número de telespectadores, sem respeitar minimamente as pessoas retratadas em seus noticiários.

Bloom vai contra a discussão de Pereira Junior (2006) de se colocar no lugar do “outro”. Em determinado momento da trama em que a personagem tem em suas mãos a chance de ajudar a polícia a encontrar dois assassinos de um assalto a uma casa, ele se omite para conseguir grande valor em dinheiro posteriormente em outra situação envolvendo os dois criminosos. Se a personagem fosse colocar-se no lugar do outro, as medidas tomadas seriam diferentes.

Bucci, em outro texto intitulado *Como a violência na TV aumenta a violência real – da polícia diz que:*

É preciso ter em conta que ocorreu um relaxamento nos limites do jornalismo e do entretenimento mundial no que diz respeito à violência. A morte real tornou-se um recurso que requer menos cerimônia da parte dos programadores. (BUCCI, 2000, p. 70).

O filme *O Abutre* representa isso. Nele, a morte estava exposta sem floreios, sem recursos para escondê-la – na verdade, quanto mais visível, melhor. O autor discute de que maneira, com a proliferação de programas sensacionalistas na televisão brasileira

o jornalismo convencional foi se transformando, dramatizando mais as notícias policiais ao contratar atores para simulações. “À sua maneira, o telejornalismo convencional participou e aprofundou a banalização da violência e abriu mais espaços para assuntos policiais. Guardadas as proporções, também entrou na onda.” (BUCCI, 2000, p. 72).

Nina também carrega em si uma interessante figura: a da diretora na função de editora que decide qual imagem entra, qual sai, hierarquizando e selecionando a partir daquilo que considera mais importante e menos importante.

Ser editor é um teste de caráter. Pelas decisões a que é obrigado a tomar em nome do público. Pelas relações que mantém com fontes e com a estrutura da empresa da informação. Da cadeia produtiva das informações, é ele quem talvez mais revele de si na operação do próprio trabalho, quaisquer que sejam suas obrigações, se atividade-fim ou atividade-meio. (PEREIRA JR., 2006, p. 21).

A personagem de Nina consegue fazer não apenas a crítica ao mercado jornalístico que, ao misturar capitalismo com informação coloca os números de audiência acima de qualquer questão ética e de interesse social. Mas também e, principalmente, carrega em si a pressão que um editor carrega consigo.

Assim como Pereira Jr (2006) discorreu sobre o teste de caráter, Nina transforma-se sob o olhar do público conforme ela aceita as imagens de Bloom sem o mínimo de reflexão ou questionamentos, pensando apenas em cifras e números de televisores ligados.

Não poderia ser diferente, dada à natureza da função. Editar é, latíssimo senso, o mais puro exercício da conquista, uma sedução sem sexo, aquilo que Sidnei Basile chama de técnica e a arte de fazer o público “mergulhar em nossa história, em nossa publicação, e de lá sair encantado”. O papel de atrator faz da função de editor um jogo de iscas e chamarizes, selecionados no manancial de estímulos simultâneos, que nos bombardeiam sem pausa no cotidiano e são engolidos, na sequência, pelo próximo bombardeio. (PEREIRA JR., 2006, p.21-22).

A personagem Louis Bloom, além de todas as alegorias e críticas, também convida para a reflexão sobre a mudança, a interferência do cinegrafista – e até do jornalismo como um todo – nos fatos. No filme, é possível observar de que maneira Bloom está friamente distante de seus entrevistados e personagens das suas imagens. A personagem é construída nos extremos da insensibilidade, pois, apesar de inflamadas e sanguinárias, as imagens não caracterizam qualquer preocupação do cinegrafista nem dos jornalistas que informam e veiculam as notícias com as histórias e desfechos.

Vejamos o conflito entre o papel de testemunha e o de chacal, impasse ético antigo na profissão. Um jornalista interfere nos fatos, alterando seus

desdobramentos, ou limita-se a registrá-los, à distância segura? (PEREIRA JR., 2006, p. 50).

Bucci (2000) inicia um debate para a discussão da ética sob a ótica do sujeito como culturalmente próximo dos sujeitos que retrata no jornalismo e, mais do que isso, alguém alocado dentro de uma cultura e que tem suas crenças interiorizadas refletidas em seus trabalhos.

Pereira Junior, em seu livro *Guia para a edição jornalística* discorre que:

A ética começa quando em nosso horizonte aparece a necessidade do outro, o que devemos fazer com ele. Numa reação cínica, podemos reagir de forma utilitária: tomar contato com o outro para aproveitar-se dele, obter lucro (2006, p. 45).

Precisar do outro é também colocar-se no lugar do outro. O autor destaca que a reciprocidade é mais complicada, pois existem diversos destinos com os quais devemos nos preocupar. Público, sociedade e fonte são três “outros” com os quais a reciprocidade deve ser levada em consideração. (PEREIRA JR, 2006)

Sensacionalismo, espetacularização e jornalismo policial

Com a discussão do filme *O Abutre* e as leituras sobre ética, pode-se pensar como o jornalismo enxerga o jornalismo policial e suas demandas pelo respeito às vidas noticiadas. Davi Mamblona Marques Romão, em sua dissertação de mestrado intitulada *Jornalismo policial: indústria cultural e violência* discute a relação da violência no telejornalismo policial em programas como *Brasil Urgente*, *Cidade Alerta* e *Balanço Geral*.

Uma boa forma de definir o Jornalismo Policial, levando em conta seu forte sensacionalismo, nos parece ser por oposição ao jornalismo televisivo tradicional. Nesse sentido, uma crítica comum feita ao Jornalismo Policial brasileiro trata do sistemático desrespeito dos programas do gênero aos “fundamentos básico do jornalismo”, o que os colocaria mais próximo do entretenimento do que do verdadeiro jornalismo. (ROMÃO, 2013, p. 32).

As diferenças do telejornalismo para o jornalismo impresso ou para o radiojornalismo implicam certas mudanças no tratamento das notícias, como por exemplo, aquelas do jornalismo policial. Romão (2013) destaca que, como o tempo da televisão é mais pontual, a briga pela audiência se exalta, fazendo necessária a apelação para recursos que sustentem a audiência necessária e querida.

No Brasil, o jornalismo televisivo teria sofrido grande influência do modelo americano. Segundo este modelo, ao construir a reportagem, o repórter deve assumir uma postura fixa e séria, procurando adotar uma abordagem direta, objetiva e imparcial. No jornalismo policial, ao contrário, repórter e

cinematografista ganham uma nova função: cabe a eles deixar a notícia mais interessante. Os repórteres são mais participativos e opinativos, eles devem estimular o interesse dos telespectadores, mesmo quando o fato noticiado carece de relevância. A câmera passa a ser utilizada de forma mais livre para dar novos tons às imagens captadas – “A câmera parece estar ‘nervosa’” (PERIAGO, 2004, p.89) – e o processo de edição procura privilegiar aspectos apelativos. (ROMÃO, 2013, p. 34).

É possível observar esses aspectos no filme *O Abutre*, principalmente por ser um filme estadunidense e conter em si elementos do telejornalismo local. A crítica realizada consegue se fundir através dos processos apelativos apresentados no telejornal criado no filme, a postura de seus apresentadores, o tratamento dado às filmagens de Louis Bloom e de que forma a personagem Nina configura a edição do noticiário policial.

A atuação de Jake Gyllenhaal no papel de uma personagem sociopata, ou seja, que tem características de um psicopata, mas que, além disso, é antissocial e não se envolve com ninguém – a não ser por interesse, como no seu envolvimento com a personagem Nina – é tida como uma alegoria de todo o jornalismo apelativo que não releva questões centrais. Ignora-se a identidade e imagem de pessoas que são vítimas ou criminosas nos programas policiais e, no filme em análise, essa questão é escancarada para que se possa, através do exagero em determinadas situações, se pensar no cotidiano jornalístico atual.

Guy Debord (1997) discorre sobre a Sociedade do Espetáculo em seu livro de mesmo nome. Segundo o autor, tudo o que vivemos é representação, ou seja, um espetáculo vivido por nós para os outros, como objeto de visualização e contemplação. Para o autor, o espetáculo está intimamente relacionado com aparência. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.” (1997, p. 14).

Debord discute sobre essa espetacularização característica, principalmente, em uma era das comunicações de massa e da publicidade. A partir da cultura do consumo, “o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante.” (1997, p. 15).

A sociedade do espetáculo de Debord é complexa na medida em que o autor apresenta a inversão entre a realidade e o espetáculo vivido e apresentado socialmente, pois quando acontece essa inversão, a realidade não é mais verdadeira.

Ao analisar o filme *O Abutre*, é possível apontá-lo, então, como uma produção sobre um jornalismo que torna espetáculo as dores humanas. As imagens de Bloom se

invertem com a realidade. Ao dar mais atenção ao sangue do acidentado do que aos dados e aos fatos, a cinegrafia de Bloom dramatiza e diminuem seu caráter informativo, desrespeitando a imagem da vítima retratada. Assim como o jornalismo policial televisivo que contém, muitas vezes, elementos dramáticos para oferecer maior emoção ao público, o filme *O Abutre* representa esse exagero. Na obra, o papel da jornalista representa o poder do jornalismo de tornar as situações cotidianas um espetáculo. Os acidentes e problemas de uma sociedade urbana, como crimes e assaltos, por exemplo, torna-se aparência, algo montado para demonstração e mediatizado.

Considerações finais

A discussão sobre ética no jornalismo não pode ser feita sem serem levadas em consideração características como sensacionalismo e espetacularização, típicos em linhas editoriais como programas policiais. Conforme presente nas moldagens da notícia, o sensacionalismo e a espetacularização desencadeiam, por vezes, deturpações sobre o fato e, principalmente, suas personagens.

O filme *O Abutre* leva até seu público certo exagero que, como uma dinâmica, consegue assim questionar até que ponto a ética está presente no jornalismo policial atualmente. Sendo exemplo da sociedade do espetáculo, a produção cinematográfica consegue pautar não somente essa abordagem da imagem mediatizada, do produzido, mas pauta, principalmente, a necrose da sociedade. Não existe a eterna primavera na produção, assim como não existe a eterna primavera no jornalismo policial. Fazendo uma ponte para o jornalismo policial brasileiro, a necrose de Morin (1962) identifica uma sociedade aterrorizada que assiste todos os dias nos noticiários as imagens sangrentas do cotidiano, reafirmando e aumentando, cada dia mais, esse medo que lhe cerca.

A partir das leituras realizadas é possível concluir que a produção crítica o modelo de violência estampada no telejornalismo e, principalmente, a omissão de pensamento crítico em troca de audiência. O “colocar-se no lugar do outro”, como proposto por Pereira Jr. é uma necessidade do jornalismo atual e que o filme convida para análise.

Referências

BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 91-103.

_____. **Como a violência na TV aumenta a violência real**. Revista USP. São Paulo, n.48, p. 68-73, dezembro/fevereiro 2000-2001.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995. p. 96 – 136.

IBOPE (Rio de Janeiro). **Audiência de TV**. 2015. Disponível em: <<http://www.ibopemedia.com/top-5-grj-audiencia-de-tv-1506-a-21062015/>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

IBOPE (São Paulo). **Audiência de TV**. 2015. Disponível em: <<http://www.ibopemedia.com/top-5-gsp-audiencia-de-tv-1506-a-21062015/>>. Acesso em: 08 jul. 2015.

MORIN, Edgar. Simpatia e ‘Happy End’. In: _____. **Cultura de Massas no Século XX**. Vol. 1 – A Neurose. Rio de Janeiro: Forense, 1962, p. 93-101.

_____. A metamorfose da Cultura de Massas. In: _____. **Cultura de Massas no Século XX**. Vol. 2 – A Necrose. Rio de Janeiro: Forense, 2003, p. 9-19.

PEREIRA JR., Luiz Costa. **Guia para a edição Jornalística**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2006.

ROMÃO, Davi Mamblona Marques. **Jornalismo policial: indústria cultural e violência**. 2013. 206 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <[file:///C:/Users/Ilha producao/Downloads/romao_corrigeida.pdf](file:///C:/Users/Ilha%20producao/Downloads/romao_corrigeida.pdf)>. Acesso em: 07 jul. 2015.