

## **A reorganização de um Novo Mundo abaixo da linha do equador: cineastas viajantes e construções visuais como prática de dominação**

Leandro Santos Bulhões de Jesus\*

### **Resumo**

Ao longo do século XX, os EUA utilizaram os veículos de comunicação de massas como instrumentos políticos. Neste processo, o cinema exerceu papel crucial na exploração dos novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos, popularizando nos quatro cantos do mundo, imagens captadas por pequenos grupos, ressignificando práticas imperialistas. Quantas vezes os pioneiros da imagem gravada questionaram a esfera das relações de poder que lhes permitiram representar outras terras e culturas? Tendo como base a “teoria da visão” de Frederic Jameson e os estudos de Ella Shohat e Robert Stam sobre imagens eurocêntricas, problematizamos o acervo imagético das experiências visuais de uma Expedição de cineastas “liderada” pelo produtor Walt Disney que percorreu os países da América Latina no contexto da “Política da Boa Vizinhança” (1941) em busca de inspirações para feitura de filmes.

Palavras-chave: cinema de viajantes – Walt Disney - imperialismo

### **Abstract**

Throughout the twentieth century, the U.S. used the vehicles of mass communication as policy instruments. In this case, the cinema had major role in the exploitation of new geographic territories, ethnographic and archaeological, disseminating in all corners of the world, images captured by small groups, redefining imperialist practices. How often the pioneers of recorded image questioned the sphere of relations of power that enabled them to represent other lands and cultures? Based on the theory of vision "of Frederic Jameson and studies of Ella Shohat and Robert Stam about Eurocentric images, we analyze the visual acquis of the visuals experiences of an Filmmaker's Expedition "led" by the producer Walt Disney that traveled to Latin America in the "Good Neighborhood Policy" (1941) period in search of inspiration for making films.

Keywords: cinema travelers – Walt Disney - imperialism

O cinema é um grande avanço no universo das representações e perpassa várias linguagens, ressignifica determinadas práticas de recepção e produção de linguagem bem como atualiza e modifica (acrescenta) possibilidades de representações. Assim, ao mesmo tempo em que pode ser compreendido como uma representação do real, conforme Jacques Aumont (2004: 175), não é “um simples decalque seu”, pois “a liberdade do cineasta, a criação de um pseudo-mundo, de um universo parecido com a realidade, não se opõe a instância da linguagem; é esta, ao contrário, que permite o exercício da criação filmíca”.

Portanto, o cinema é linguagem na medida em que “organiza elementos significativos dentro de arranjos organizados, diferentes daqueles que nossos idiomas praticam e que

---

\* Doutorando em História – Universidade de Brasília, bolsista Capes.

tampouco copiam os conjuntos perceptivos que a realidade nos oferece” (METZ, 1972: 108) e “*torna-se* linguagem na medida em que é, em *primeiro lugar*, representação e por meio dessa representação; é, se quisermos, uma linguagem em segundo grau”. (MITRY, *apud* AUMONT, 1995: 159).

Refletir sobre o potencial discursivo da linguagem cinematográfica remonta às novidades do mundo industrializado que possibilitaram inovadoras formas de comunicação e produção de sentidos por meio de instrumentos como a fotografia, o rádio, a televisão, os meios de impressão gráfica, dentre outros. Concordamos com o argumento de Robert Stam e Ella Shohat (2006: 30) sobre como os meios de comunicação “absorvem e reutilizam o mesmo discurso colonialista que permeia campos tão diversos e divergentes como a filosofia, a literatura e a história”.

Os Estados Unidos, nos primeiros suspiros do século XX, desenvolvem um complexo mecanismo de representações e articulações de poderes atualizando práticas e ressignificando experiências coloniais em prol da construção de um novo império (que explicam Hollywood e o desenvolvimento de novos meios de propagação ideológica). Um conjunto de práticas ao longo do século XIX e, sobretudo, nas primeiras décadas do século seguinte, desenha justificativas de ações neocolonialistas onde se destacam modos de legitimação da hegemonia dos norte-americanos – questões que perpassam motivos de ordem sobrenatural – como a idéia de destino manifesto, bem como das condições materiais de existência, representados nos potenciais tecnológicos, símbolos de modernidade e progresso.

Stam e Shohat (2006) fazem uma análise minuciosa das representações eurocêntricas no cinema e o papel deste veículo de informação em propagar e legitimar imagens imperialistas, uma vez que esse engenho surge no auge da modernidade, “na virada do século XIX para o século XX, que Eric Hobsbawm denominou a Era dos Impérios” (XAVIER *In*: SHOHAT & STAM, 2006: 14-5) período que Ismail Xavier descreve como marcado por tratar realidades concomitantes em que a modernidade e o colonialismo são tratados como duas faces do mesmo processo que definiu uma nova era:

*superioridade da civilização européia, herança que ele próprio, cinema, podia potencializar, especialmente aos olhos dos próprios europeus e norte-americanos. Para estes, tratava-se de uma confirmação das benesses culturais do progresso técnico, pérola do mundo urbano-industrial e de seu dinamismo, um casamento da técnica e do domínio da natureza com um senso eufórico de hegemonia cultural que os filmes travestiriam em superioridade “ontológica” (Idem).*

Compreender o cinema como uma prática social é entendê-lo como um fenômeno que passou a simbolizar um conjunto de elementos da modernidade almejada e dos hábitos polidos dos modernizados. Assim,

*o domínio dos mercados e a inserção do cinema no processo simbólico industrializado alimentaram o cultivo da auto-estima e o poder efetivo de exportação de imagens, separando, num primeiro momento, os que produziam e os que, pelo consumo, eram mais ou menos assimilados a uma ordem social, sejam os imigrantes dentro dos próprios países do hemisfério norte, sejam os povos distantes (Ibidem, p. 14).*

Promovendo interações entre povos de diversas partes do globo, os meios de comunicação, conforme Stam e Shohat (2006: 28), “desterritorializam’ as possibilidades de imaginar uma vida em comunidade (...), podem promover a ‘alteridade’ de certas culturas”, bem como “incentivar conexões multiculturais”. Os discursos coloniais configuram-se como produtos históricos das instituições coloniais que se manifestam por “um conjunto de práticas lingüísticas unidas por uma visão comum das relações comerciais” (HULME *apud* SHOHAT & STAM, 2006, p. 44). Temos assim distinguidos o discurso colonial como “produto histórico das instituições coloniais”, e um discurso colonial/ imperialista como “aparato lingüístico e ideológico que justifica, atual ou mesmo retrospectivamente, práticas coloniais/ imperiais” (STAM & SHOHAT, 2006: 44).

Na perspectiva desses dois autores, então, o olhar individual do centro do império ajudou a formar um espiral ao redor do mundo, atribuindo às viagens e conquistas imperiais um “sentido visceral e dinâmico”, já que os diferentes meios de comunicação, divulgação, fábricas de fantasias e ilusões acabavam diminuindo ou amenizando distâncias culturais, econômicas, políticas e étnicas.

A contemplação cômoda e possível da representação de povos conquistados em enciclopédias e mostruários, registrados em textos, pinturas, fotografias ou com o cinema, transforma leitores, observadores ou espectadores em conquistadores em suas próprias casas, sem saírem do sofá, confirmando seus sentimentos de poder, ao mesmo tempo em que transformam as colônias num espetáculo para a contemplação voyeurística da metrópole. As ligações entre o Estado e os veículos de comunicação tornaram-se, ao longo do século XX, cada vez mais fortes, uma tendência recorrente no período em diferentes regiões do planeta, como a forte máquina propagandística do Partido Nazista na Alemanha ou as intervenções e projetos do DIP, no Brasil, no governo de Getúlio Vargas.

Destacamos aqui, entretanto, a organização de uma Expedição formada por profissionais da cinematografia norte-americana, liderados pelo produtor Walt Disney em

1941. Financiada pela Casa Branca, essa viagem foi realizada no momento em que os Estados Unidos ensaiavam políticas de aproximação com os países da América Latina e foi composta de desenhistas, músicos e escritores (“liderados” pelo produtor cinematográfico Walt Disney), visando coletar materiais inspiradores para a construção de filmes que demonstrassem os laços de amizade, segurança e solidariedade que os países que dividiam o mesmo continente tinham ou que deveriam ter. A estratégia – caracterizada pela substituição de discursos, ações e justificativas militares por processos de invasões silenciosas, lentas e criativas, mas nem por isso, menos cruel ou prejudicial – ficou conhecida como “Política da boa vizinhança”.<sup>1</sup>

A cinematografia norte-americana investiu na multiplicidade de temas e, visando dar conta das demandas, investiu em representações de vários povos nas telas, até porque as imagens em movimento eram uma nova possibilidade dos espectadores se transportarem e conhecerem inúmeros lugares do mundo, e conseqüentemente, legou um conjunto de obras que apresentam as formas como os estadunidenses representaram outros povos. *Alô Amigos!* e *Você já foi à Bahia?* aí se incluem e, sendo filmes financiados por um Estado, deveriam contemplar os interesses políticos envolvidos.

As experiências visuais dos sujeitos que constituíram o que chamamos de “cinema de viajantes” são aqui compreendidas na teoria da visão, tal como estabelece Fredric Jameson (1994, p. 115-6), como uma “elaboração teórica de uma cultura social e de uma experiência social da visão”, enfocando o “momento colonial da visão” ou “momento sartreano” da temática do olhar. Trata-se da “problemática da coisificação ou reificação” do visível em objeto, transformando os “outros” em “coisas” através de um olhar que passa a ser uma forma de dominação. Esse olhar colonial ou colonizante é a manifestação da visibilidade como colonização, que é “essencialmente assimétrico, não podendo oferecer ao Terceiro Mundo nenhuma oportunidade de apropriação” (*Idem*). A resposta desse olhar seria a forma de superação do processo de coisificação, mas como afirma Jameson, a violência da resposta (quando há) não altera em nada os termos do problema e da situação nesses casos, uma vez que as manifestações que estão na periferia geográfica e cultural da Europa continuam encarando suas práticas como fenômenos de escalas e importâncias locais. No entanto, se o chamado cinema dominante, historicamente, tem construído representações caricaturadas de civilizações distantes, os meios de comunicações hoje, possuem “centros muito mais diversos

---

<sup>1</sup> A idéia de uma Política da Boa Vizinhança, que incluía a cultura na agenda internacional, foi pensada algumas décadas antes de 1940 na gestão do presidente norte-americano Herbert Hoover, que usou a expressão *good neighbor* quando fez uma viagem aos países da América Latina e “segundo ele, não era exatamente uma viagem de recreação”, pois pretendia mudar aspectos da política externa dos Estados Unidos. – Ver: TOTA, Antonio P. *Imperialismo Sedutor: o Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*, Companhia das Letras, 2000, p. 28.

e têm o poder não apenas de oferecer representações alternativas, mas também de abrir espaços paralelos para transformações e simbioses entre culturas” (SHOHAT & STAM: 28), um reflexo do processo de amadurecimento e conscientização de suas utilizações.

É na perspectiva dessas construções visuais como ato de dominação que compreendemos aqui a viagem realizada pelos cineastas norte-americanos, situando as produções cinematográficas como narrativas que legitimaram os passos da neocolonização empreendida pelos EUA. O estudo do *olhar que coloniza*, traz a tona uma redefinição do processo de interpretação de práticas que buscaram celebrar hegemonias. O conjunto de representações produzidas pela Expedição Disney (assim como sua própria existência) está situado em assimetrias herdadas do passado que permitem uma análise do colonialismo em outra fase. Mary Louise Pratt (1999) argumenta que foi com muita facilidade que o termo pós-colonialismo passou a ser utilizado, mas que essa expressão ainda carece de uma realidade que a conceba, porque os Estados Unidos, ainda que se posicionem por meio de práticas imperialistas continuam apresentando características de seu passado colonial.

Os países da América Latina, inclusive os que irão para as telas, estavam ensaiando a passos tímidos os meios de visibilidade como nações independentes, quando ainda eram bastante claros os ranços coloniais que se configuravam na política, na economia e na cultura. No caso do Brasil, será na república, sobretudo, que as elites começam a promover e desenvolver os ideais da nação baseados em princípios mais amplos de uma brasilidade.

Cerca de doze anos antes da vinda de Walt Disney, os EUA tinham passado por uma grande crise, o conhecido *crash* da Bolsa de Nova York, em 1929. Os impactos da crise econômica foram perceptíveis nos produtos advindos da indústria cultural como o cinema. Purdy (*In: KARNAL, 2007: 212-3*) explica que vários personagens e temáticas passaram a abordar os problemas sociais, por meio de comédias, os filmes de *gangster*. Alguns dramas, também, como *O pão nosso* (*Our daily Bread*, 1932), de King Vidor e as *Vinhas da Ira* (*The Grapes of wrath*, 1939), de John Ford, apresentaram abertamente a desolação de algumas categorias da sociedade norte-americana, assim como as sátiras de Charles Chaplin, a exemplo de *Tempos Modernos* (*Modern Times*, 1936).

Estas práticas não agradaram religiosos nem políticos conservadores que passaram a protestar, o que acabou censurando um conjunto de projetos, redefinindo também o perfil dos filmes que passariam a ser produzidos e consumidos nos anos seguintes.

*Conscientemente, na segunda metade da década [de 30], os diretores de rádio e filmes de Hollywood concentraram-se no “escapismo”, usando humor e “histórias leves” para distrair as pessoas das atribulações da Depressão e lembrá-las das*

*possibilidades de prosperidade na “América livre”. Foi a época dos primeiros filmes de animação de Walt Disney, da exaltação cinematográfica à polícia e ao FBI, dos populares musicais e da honestidade da “América caipira” relatada em Mr. Smith vai para Washington, do diretor Frank Capra. O mundo hollywoodiano da fantasia cultivava a crença nas possibilidades de sucesso individual, na capacidade do governo em proteger cidadãos contra o crime e numa visão da América como uma sociedade sem classes (PURDY In: KARNAL, 2007, p. 213).*

Não só no cinema é possível perceber as transformações que a crise causou. Purdy destaca que jornalistas e escritores passaram também a utilizar a temática da luta cotidiana por dignidade e justiça dos pobres e desempregados em suas produções.

*A Administração das Obras Públicas (WPA) do governo Roosevelt contratou fotógrafos, musicólogos, atores, artistas plásticos, coreógrafos e músicos para documentar e dar expressão à diversidade povo americano e suas tradições comuns, resultando em projetos inovadores, tais como as fotografias dos pobres migrantes e trabalhadores rurais feitas por Dorothea Lange e Walker Evans, o “teatro do povo”, que novamente descobriu os setores humildes da população, seus costumes e preocupações, e as canções e atuações de Paul Robeson, o grande cantor e ator negro e comunista, que louvou a cultura dos afro-americanos em teatros, musicais e ópera. (Idem)*

Cumprindo as expectativas dos *estadunidenses*, o Brasil teria então recebido Disney, assim como sua comitiva, de braços abertos, que congelaram em suas lentes o desfile de independência, o carnaval, praias, paisagens, aspectos da fauna e flora, barracão de Escola de Samba, etc. entre os encontros e jantares no trânsito gastronômico e de divertimentos tradicionais do Rio de Janeiro.

Nos dois filmes, tornam-se claras as intenções dos ianques em mostrar uma América Latina congelada em atrasos, em paralelo com os investimentos de apresentar para o mundo manifestações, discursos e exposição de avanços dos Estados Unidos. E a câmera vai exercer papel crucial na exploração dos novos territórios geográficos, etnográficos e arqueológicos, congelando e expandindo aos quatro cantos do mundo as imagens captadas por um pequeno grupo, afinal quantas vezes os pioneiros da imagem gravada questionaram a esfera das relações de poder que lhes permitiram representar outras terras e culturas?<sup>2</sup>

A América Latina, nas produções, é apresentada como um lugar cheio de exotismos, associado, por diversas vezes, à não-civilização, ao natural, para o deslumbramento e abuso dos integrantes da expedição, para o Pato Donald e, finalmente, para os espectadores, sejam

---

<sup>2</sup> Reflexão feita por Shohat e Stam (2006: 149-0), que complementam ainda: “Ninguém questionou, por exemplo, como a terra, a história e a cultura egípcias deveriam ser representadas ou indagou acerca do que o povo egípcio teria a dizer sobre o assunto. Desse modo, fotógrafos que se aventuraram pelo majestoso circuito oriental puderam registrar suas próprias visões subjetivas mas, ao fazê-lo, eles também estabeleceram limites claros entre o observador e o objeto observado, entre o viajante e a terra visitada”.

eles os norte-americanos ou para os próprios latino-americanos que assistiriam aos filmes e que se viriam representados. Os filmes de Disney, elaborados nas farsas de um pós-colonialismo virtual, unem a narrativa e o espetáculo para contar uma história reelaborada pela nova potência global.

A dinâmica de apresentação dos países latinos nos filmes é feita a partir da amostra do mapa do continente. O *Brasil* será composto de muito verde, árvores, coqueiros, e, para tanto, são selecionadas áreas, como ilhas de civilização em meio à selva. O destaque será apenas para Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro.

Em ambos os filmes, privilegiam pontos específicos do Brasil: Rio de Janeiro (*Alô Amigos!*) e a Bahia (Salvador – em *Você já foi à Bahia?*), respectivamente, que irão continuar a ser interesses de cineastas estrangeiros no país. Na apresentação da capital da república no primeiro filme, o Rio de Janeiro é composto com imagens dos mosaicos das calçadas, esquinas da cidade, o Pão de Açúcar, a praia de Copacabana, o Cristo Redentor, somadas às rápidas capturas de cenas do cotidiano, com transeuntes, mistura de gravatas, paletós, crianças, tudo muito desfocado e dinâmico, o que Tunico Amâncio (2000: 57) chamou de “inocentes paisagens urbanas” que se somavam a legitimação do mito da representação carioca já estabelecido: “uma visão moderna, urbana, provinciana, sustentada por manifestações folclóricas e exóticas, cheias de colorido” que também foi um modelo de seqüência imagético-discursiva adotado para o México e Argentina nos filmes da Expedição.

Um aspecto relevante em *Alô Amigos!* é quando o narrador demonstra que o cineasta viajante tem consciência de sua invasão e comprometimento com a realidade observada, já que “a série de aquarelas, idéias e sugestões provam o que pode acontecer a uma cidade indefesa quando se vê invadida por um grupo de desenhistas” (DISNEY, *Alô Amigos!*, 2001); afinal, as imagens coletadas e eleitas nos preciosos 42 minutos de filme seriam responsáveis por legitimar aspectos que, com o tempo, serão recorrentes na cinematografia que representa o nosso país.

O Brasil das telas omitia algumas transformações pelas quais grandes centros do Brasil estavam passando, como São Paulo, Salvador e o próprio Rio de Janeiro, afinal já no início dos anos trinta

*os grandes centros urbanos do país já são bastante barulhentos. Na Capital Federal, milhares de automóveis, ônibus, motocicleta e caminhões enchem a cidade com uma moderna e estrondosa sinfonia: o som de buzinas e o roncar dos motores. ‘O Rio está se tornando inabitável.’ (...) O visual das cidades brasileiras também sofre grandes transformações, principalmente pela utilização da propaganda. Inúmeros reclames em letras garrafais, são expostos em painéis e muros (BARROS & MOCELI In: AQUINO, 2002: 203).*

O interesse explícito é o de demarcação de *lugares*, o que legitimaria as inúmeras interpretações do “abismo” que separava o *lugar* dos EUA e de outros países do continente americano, marcados pela ruralização, abundância de recursos naturais e cordialidade.

### **Considerações finais**

Com a produção e distribuição do “cinema de viagem” resultado da Expedição Disney, os norte-americanos ressignificam a idéia de colonizador e colonizado nos filmes na perspectiva da *anticonquista*, expressada na hospitalidade existente entre colonos e viajantes, na estetização e na valorização da natureza, na narrativa que se constituiu pela observação e *não* pela história (PRATT, 1999: 32-3). A anticonquista, definida no Trabalho de Pratt, firma-se nas estratégias de representação por meio das quais os agentes burgueses europeus procuraram assegurar sua inocência ao mesmo tempo em que garantiam a hegemonia européia; termo justificado aqui porque nos relatos de viagem e exploração analisados pela autora, utilizam-se de estratégias de afirmação de inocência – que são constituídas dentro e por base na velha retórica imperial de conquista, tendo como principal protagonista uma figura que, por vezes, a autora o nomeia de “observador” (*seeing man*), “um rótulo conscientemente hostil para o súdito masculino europeu com um horizonte europeu de discurso – aqueles cujos olhos imperiais passivamente vêem e possuem” (*Idem*).

Assim, os filmes *Alô Amigos!* e *Você Já foi à Bahia?* abarcam estratégias de neutralidade e inocência fazendo uso do olhar inocente e turístico do viajante (que se apresenta em grande parte da narrativa fílmica em primeira pessoa), do artista do desenho animado, que contribuía para a paz num contexto da guerra. Esse viajante foi transformado em um Pato (Donald) já legitimado no universo infantil onde Walt Disney já era considerado um guardião<sup>3</sup>. Assim, as narrativas dos filmes se alicerçam em sólidas bases que davam um caráter despretensioso ao discurso emitido.

Nessa perspectiva de observador, o viajante norte-americano apresenta nos filmes, em forma de animação, o globo terrestre destacando a América Latina como se estivesse sido vista do espaço da mesma maneira que Américo Vespúcio, Cristóvão Colombo ou Álvares Cabral a teriam visto quando aqui chegaram: o desenho de uma terra virgem, paradisíaca, imaculada. Sem demarcações e fronteiras políticas, esta parte do planeta (excluindo as terras do norte) passaria a ser novamente o alvo de investidas coloniais.

---

<sup>3</sup> Ver: DORFMAN, A., MATTELART, A. Para ler o Pato Donald. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.



É importante não perder de vista que, seja como for, a produção e distribuição dos filmes *Alô Amigos!* e *Você já foi à Bahia?* resultou na expansão das visibilidades das Américas. Contribuíram para legitimar interesses dos EUA, mas também criaram formas de representações cinematográficas inovadoras, esbanjando performances de sedução que podemos afirmar eficientes, elegantes, harmônicas e ousadas numa reprodução (apropriação) estratégica que se mostrou bem sucedida, afinal, os referenciais de representação fílmica de nosso país pelos estrangeiros continuam rememorando aspectos seculares, como assegura Tunico Amâncio (2000). Os dois filmes que foram para o circuito comercial estão inseridos nessa cadeia imagético-discursiva e também contribuem na inauguração de imagens “fundadoras” do Brasil que o cinema vai continuar a utilizar ao longo do século XX.

### REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- Alô Amigos! (Saludos Amigos, 1943)  
O pão nosso (Our daily Bread, EUA, 1932), dir. King Vidor  
Vinhas da Ira (The Grapes of wrath, EUA, 1939), dir. John Ford  
Você já foi à Bahia? (The Three caballeros, 1944)  
Tempos Modernos (Modern Times, EUA, 1936), dir. Charles Chaplin

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMÂNCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens do cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.  
AQUINO, Rubim. S. L. *Sociedade brasileira: uma história através dos movimentos sociais: da crise do escravismo o apogeu do neoliberalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.  
AUMONT, Jacques... et. al. *A estética do filme*. Campinas, S.P.: Papirus, 1995.  
DORFMAN, A., MATTELART, A. *Para ler o Pato Donald*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.  
JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.  
PURDY, Sean. O Século Americano. In: KARNAL, Leandro... et. al. *História dos Estados Unidos*. São Paulo, Contexto: 2007, p. 173 – 216.  
METZ, Cristian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.  
PRATT, Mary. L. *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*. S.P.: Edusc, 1999.  
SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.  
TOTA, Antonio. P. *O imperialismo Sedutor: o Brasil na época da Segunda Guerra Mundial*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.  
XAVIER, Ismail. “Prefácio”. In: SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da Imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 11-8.