



Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

Ramos Monteiro, Lúcia
O passado e seu ponto de partida. Resenha de A luta armada no cinema: ficção,
documentário, memória, de Fernando Seliprandy
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 340-
349
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519020>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



O passado e seu ponto de partida. Resenha de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, de Fernando Seliprandy

The past and its point of departure. A review of *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, by Fernando Seliprandy

//////////

Lúcia Ramos Monteiro¹

¹Doutora em estudos cinematográficos (2014, Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3 e USP). Ela co-dirigiu a publicação *Yes, it's cinema. Forms and espaces of the moving image* (Campanotto, 2008). Realiza atualmente uma pesquisa de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP, com bolsa FAPESP.

||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||

O passado e seu ponto de partida. Resenha de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*,

de Fernando Seliprandy | Lúcia Ramos Monteiro

Resumo: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*, livro de Fernando Seliprandy, publicado pela editoria Intermeios, de São Paulo, em 2015, compara dois filmes que tratam de um mesmo evento histórico: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Elbrick, em 1969, ação guerrilheira empreendida pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Em quatro capítulos, Fernando Seliprandy interroga a “ficção histórica” *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, e o “documentário” *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin, num livro que foge do esquematismo. O autor oferece uma abordagem original dos artifícios empregados por ambos os filmes; dos antagonismos que suas narrativas instauram; do “passado” reconstituído por cada obra; e dos nexos possíveis entre as imagens de memória e as conjunturas de sua produção.

Palavras-chave: cinema brasileiro; ditadura militar; luta armada; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

Abstract: *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* compares two films about the same historical event: the kidnapping of American ambassador Charles Elbrick in 1969 by the Revolutionary Movement 8th October (MR-8) and the National Liberation Alliance (ALN). Through four chapters, Fernando Seliprandy interrogates both the “historical fiction” *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) and the “documentary” *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), in a serious work. The author proposes an original treatment of the strategies used by both films; of the oppositions created by the two narratives; of the “past” that each one of them recreates; and of the possible relations between the images of memory and the context where they were produced.

Key words: brazilian cinema; military dictatorship; armed struggle; Bruno Barreto; Silvio Da-Rin.

No sentido mais estrito, a verdadeira lembrança deve, de modo épico e rapsódico, oferecer ao mesmo tempo uma imagem daquele que se lembra, assim como o relatório do arqueólogo não deve apenas indicar as camadas de onde provêm suas descobertas, mas também e sobretudo aquelas que ele teve de atravessar no caminho (BENJAMIN, 1987, p. 239; tradução ligeiramente modificada).

Num livro de 1971 que se tornou peça-chave para diversas disciplinas por questionar frontalmente os fundamentos do que seria a objetividade científica, Paul Veyne escreve, entre outras coisas, que “aquilo que os historiadores chamam de evento não é jamais capturado diretamente ou inteiramente, mas sempre de maneira incompleta e lateral” (VEYNE, 1971, p. 15). Assim, a história, segundo ele uma “narrativa de eventos”, baseia-se numa estrutura muito parecida com a da literatura – é como um romance “verdadeiro”, em que homens reais ocupam o lugar dos personagens. Essa reflexão, que Paul Ricoeur desenvolve ao longo de sua obra, está na base do trabalho que Fernando Seliprandy propõe em *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória* (SELIPRANDY, 2015).

Não se trata, como o título pode sugerir, de um trabalho exaustivo sobre as diversas representações ou encenações da luta armada no cinema mundial, nem mesmo das ações guerrilheiras que combateram a ditadura civil-militar no Brasil. No livro, resultado de sua dissertação de mestrado defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), o autor analisa, por meio de dois longas-metragens apenas, o tratamento cinematográfico de um episódio específico da história brasileira: o sequestro do embaixador estadunidense Charles Burke Elbrick em 1969, ação realizada pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN). Esse “evento” – para retomar o termo usado por Veyne – está no centro de *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e *Hércules 56* (2006), de Silvio Da-Rin.

Centrar o trabalho nesse corpus conciso é prova de um gesto de coragem e resulta numa das grandes riquezas do trabalho de Seliprandy. A *démarche* do autor consiste em comparar, desde uma perspectiva histórica alimentada pela análise filmica, uma ficção “baseada em fatos reais” e um “documentário” – os termos estão entre aspas porque o autor os problematiza, não deixando que tais etiquetas resolvam os filmes de saída, previamente ao trabalho de análise. É verdade que a própria crítica já havia alinhado as duas obras, sobretudo quando do lançamento de *Hércules 56*, em geral elogiando-o por ser mais “fiel” aos fatos do que o filme de Bruno Barreto,

que se baseia no livro de Fernando Gabeira (*O que é isso, companheiro?*, 1979). Por outro lado, o sucinto cotejo dos dois longas havia servido de base para Fernão Ramos e sua proposta de diferenciação entre o documentário e o que ele define como “dокументrama” ou “ficção histórica”, que Ramos por sua vez considera como algo distinto da “história” (2008, p. 51-55; grifo do autor). Parece ser em parte motivado pelas colocações de Ramos que Seliprandy aprofunda a questão.

Ao longo de 218 páginas, Seliprandy ativa portanto a comparação entre os dois filmes, não em busca da obra “mais verdadeira” ou “mais fiel à realidade”. Ambos apresentam-se como filmes históricos, mas nem por isso é possível vê-los como documentos objetivos de um evento. É o que postula, entre outros, o historiador Paul Veyne: qualquer discurso, inclusive historiográfico, provém de uma construção e, enquanto tal, é sempre parcial. Ao levar em conta o que foge ao controle dos cineastas, ao propor relações entre as obras e o momento em que foram confeccionadas, o autor atualiza o legado de Marc Ferro, atento ao “não visível através do visível” (FERRO, 2010).

Nas palavras de Seliprandy:

O que está em jogo não é tanto a fidelidade da representação audiovisual em relação ao que de fato ocorreu, mas, sim, os nexos entre a representação e aquilo que está para além dela. Interessa sobretudo distinguir aquilo que a estruturação do discurso sobre o passado em imagens e sons pode indicar sobre a conjuntura na qual emergiu (SELIPRANDY, 2015, p. 15).

O livro se organiza em quatro capítulos, todos eles estruturados em torno de uma questão central, primeiro aplicada a *O que é isso, companheiro?* e, em seguida, a *Hércules 56*, de modo que cada capítulo se subdivide em A e B. Ainda que nas análises de um filme haja eventuais remissões ao outro, é apenas na introdução e na conclusão que os dois são efetivamente colocados lado a lado.

O primeiro capítulo, “Artifícios cinematográficos: certificação, instruções documentarizantes e reflexividade”, tem como mote as “estratégias de certificação” a que recorrem os dois filmes e o cinema de modo geral, na busca pela crença ou credibilidade do espectador. Nele se exploram mais francamente as tensões entre ficção e documentário, e se problematiza a relação dos filmes com seus referentes pró-filmicos, assim como a representação ou rememoração de “fatos reais”. Trata-se do capítulo em que a reflexão teórica adquire maior profundidade. A partir do corpus analisado, o autor estuda os problemas trazidos por noções como autenticidade e verdade no documentário e na ficção, aproximando um e outro, num trabalho cujo

||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||

0 passado e seu ponto de partida. Resenha de A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória,

de Fernando Seliprandy | Lúcia Ramos Monteiro

interesse ultrapassa a análise dos dois filmes principais. Esse capítulo será retomado na parte final desta resenha.

O segundo capítulo, “Narrativa dos eventos: antagonismos, melodrama e totalidade”, aprofunda a análise dos dois filmes tendo como eixo dois antagonismos intrínsecos a cada um deles – no caso de *O que é isso, companheiro?*, a oposição, na chave do melodrama, é entre dois personagens, Henrique e Jonas; em *Hércules 56*, produz-se um confronto entre a pretendida totalidade documental do evento narrado e a versão de Fernando Gabeira (como se sabe, Gabeira, cujo livro serve de base para o filme de Bruno Barreto, não está entre os entrevistados do documentário de Da-Rin).

Por um lado, esse capítulo esmiúça um pensamento ainda em voga quando se reflete, no presente, sobre a relação entre a luta armada e o regime militar. Em *O que é isso, companheiro?*, a maneira como os personagens Henrique e Jonas são construídos parece ecoar a “teoria dos dois demônios” argentina, segundo a qual a violência de Estado teria sido consequência da radicalização política das esquerdas anteriormente ao golpe². Propõe-se portanto a equivalência entre a violência da guerrilha urbana e a da ditadura (tese defendida por Elio Gaspari na série de livros que publica sobre a ditadura brasileira). No filme de Barreto, a truculência do militante chega inclusive a parecer mais gratuita do que a “necessária” violência empregada pelo agente do regime, que cumpre ordens, não sem certo remorso, como se houvesse um mal menor, a tortura, em resposta a um mal maior, a luta armada, que cada um dos personagens encarnaria.

Por outro lado, na análise de *Hércules 56* que Seliprandy propõe nesse capítulo, o que fica patente são as “ausências” do filme, o que ficou “fora de campo” ou foi apenas insinuado, ligeiramente evocado. Ocupam o não-espacô desse *hors-champ* tanto pessoas (talvez o principal ausente seja Gabeira, ao menos enquanto autor do livro que inspirou Barreto, num gesto de Da-Rin que está longe de ser encarado como esquecimento ou descuido, e que se assemelha a uma *resposta* ao filme de 1997) quanto, por exemplo, a descrição das sessões de tortura e dos métodos empregados pelos agentes do regime durante os interrogatórios.

É no penúltimo capítulo, “Balanço do passado: desencontro, inocência e unidade”, que Seliprandy se detém na restituição do “passado” que os filmes constroem. Como cada um deles reconstitui o sequestro? Os dois longas baseiam-se em testemunhos para trazer à tona a narrativa do episódio: o escrito por Gabeira, na origem

²Conforme aponta o autor, o termo é profícuo na Argentina. A “teoria dos dois demônios” é evocada no prólogo do informe *Nunca más*, elaborado pela Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, em 1984 (COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS, 2011).

||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||

O passado e seu ponto de partida. Resenha de A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória,

de Fernando Seliprandy | Lúcia Ramos Monteiro

de *O que é isso, companheiro?*, e os obtidos de maneira mais direta, em entrevistas, no caso de *Hércules 56*. Ambos, portanto, constroem um passado filtrado pela rememoração e pela autocritica. *Hércules 56* chega a discutir o próprio termo “sequestro” – uma alternativa à palavra, de conotação criminosa, seria por exemplo “captura”.

Nesse terceiro capítulo, as análises de um e outro filmes vão por caminhos distintos. Na primeira parte, Seliprandy tenta entender as representações da noção de “inocência” que *O que é isso, companheiro?* traz, seja ao colocar jovens “ingênuos” pegando em armas, seja ao minimizar a culpa do torturador, seja, por fim, ao tratar da inocência do “povo” diante da situação de violência. Parte dessa análise se volta para as narrativas da guerrilha e do exílio empreendidas por Fernando Gabeira (1980, 1997). Seliprandy problematiza o distanciamento crítico e a ironia de Gabeira, elementos encampados pelo filme de Barreto e duramente criticados pela parcela de leitores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem no livro; pelos espectadores que viveram a época, se reconhecem e não se reconhecem na tela; pelos que não concordam com a maneira como são representados. “Ao rir ironicamente da própria vivência na luta armada, Gabeira ria de uma experiência coletiva que não teve nada de espetáculo farsesco e que para muitos custou a vida”, escreve Seliprandy (p. 119), a partir do depoimento de Gabeira em *O crepúsculo do macho*, livro em que narra seu exílio, uma vivência de “desbunde” e de substituição da teoria marxista e da luta armada pela experiência das drogas e por outras causas (o feminismo, o movimento gay, a revolução de costumes, etc.).

Daniel Aarão Reis Filho, historiador que integrou o MR-8, atua como ponte entre os dois filmes nesse capítulo: são recuperadas suas análises das narrativas de Gabeira (REIS FILHO, 1997) e as cenas em que ele está presente como personagem em *Hércules 56*. Neste, são construídas visões distintas do evento do sequestro e o balanço da ação revolucionária é encenado. Os entrevistados discutem, como se tratasse de inquerir a quem pertencem os despojos de batalhas passadas. Quem foi responsável pela volta da democracia, a militância comunista ou a resistência democrática? Quem ganhou, quem perdeu? Nunca se está suficientemente próximo do evento para apreender com clareza todos os seus fatores e consequências, e aí responder objetivamente a esse tipo de questão, nem suficientemente distante para que os afetos e artimanhas da memória deixem de interferir na visão que dela é possível ter. Talvez por isso soem algo inconclusivas as longas páginas que Seliprandy dedica a essa discussão, como o é o próprio espaço que ela toma no filme de Da-Rin. De todo modo, fica evidente que a disputa dos despojos não perdeu vitalidade, e que é incontornável.

Finalmente, o capítulo 4, intitulado “Imagem e presente: encerramento, desculpa e monumento”, dedica-se ao estabelecimento de relações entre as imagens de memória e a conjuntura que lhes produziu. Da maneira como é conduzida nas páginas de Seliprandy, a discussão sobre a luta armada no cinema consegue desvincilar-se do debate sobre a precisão histórica que opôs o longa de Barreto ao de Da-Rin, que concentrou muito das atenções da crítica. Nessa querela, cujos protagonistas não raro são pessoas contemporâneas à ação guerrilheira e em diversos casos seus próprios atores, ainda que *O que é isso, companheiro?* tenha conseguido mais visibilidade e público, *Hércules 56* é apontado como superior no quesito exatidão. É nesse ponto que se faz necessário um retorno ao primeiro capítulo, no qual nos são explicitadas as ferramentas usadas para contornar a polêmica e lançar um olhar novo sobre uma velha questão. Se o autor restitui com cuidado a fortuna crítica dos dois longas, se costura citações para restituir a polêmica, ele consegue evacuá-la, ao menos na porção reducionista que opõe ficção histórica e documentário, ou na condenação das distorções operadas pelo filme de Barreto: “a análise (...) proposta não está pautada por um cotejamento corretivo entre fato e ficção”, escreve Seliprandy (2015, p. 23), que explicita sua abordagem:

no horizonte desta análise não está a confluência de cinema documentário e ficcional em uma indefinição que negue, no limite, a própria possibilidade de conhecer o passado. O que se propõe, isso sim, é um exercício historiográfico de problematização que, se por um lado professa que há algo do passado a se conhecer por meio do cinema, por outro, não ignora as estratégias propriamente cinematográficas de diluição das fronteiras entre os gêneros e seus efeitos sobre os modos de enxergar, no presente, o passado (SELIPRANDY, 2015, p. 24).

O autor discorda assim de Fernão Ramos, que insere *O que é isso, companheiro?* em um conjunto de “ficções históricas” ou “docudramas” – para Ramos, os dois termos são sinônimos³. Apoiando-se em autores como Kendal Walton (1990, 2005) e Gregory Currie (2005), Ramos afirma que o docudrama “é fruído pelo espectador no modo ficcional de entreter-se, a partir de uma trama, dentro do universo do *faz-de-conta*, embora aqui a realidade histórica module o *faz-de-conta*” (RAMOS, 2008, p. 51) e, mais adiante, usando como exemplo *O que é isso, companheiro?*, acrescenta:

³À diferença de autores franceses, como François Niney (2000), Ramos não faz referência ao uso do termo “docudrama” enquanto “psicodrama filmados” para referir-se a produções de Jean Rouch, como *Os mestres loucos* (1955) ou *A pirâmide humana* (1961), dando ao termo uma conotação semelhante à de “ficção histórica”.

O docudrama toma a realidade *histórica* enquanto matéria básica e a reforça para que caiba dentro da estrutura narrativa, conforme delineada pelo classicismo hollywoodiano (...) A inevitabilidade da ‘torção’ da *história* para fazê-la caber no molde da narrativa clássica pode ser criticada, mas nunca de forma absoluta, pois *história* não é narrativa (RAMOS, 2008, p. 53; os grifos são do autor).

Talvez não haja melhor resposta do que os escritos de Paul Ricoeur e de Paul Veyne (Seliprandy no entanto não recorre a este último) para essa oposição feita entre a “ficção histórica”, em que a “torção” da história é vista como inevitável, e o que seria a “história” propriamente, tida como não “narrativa”. No diálogo que estabelece com Fernão Ramos, Seliprandy convoca o autor de *A memória, a história, o esquecimento* (2007), que fala da “aporia da representação presente do passado ausente, algo que dá margem a tensões e confusões entre imaginação e memória” (SELIPRANDY, 2015, p. 24). Em *Tempo e narrativa*, livro escrito por Ricoeur em 1983, o filósofo deixa claro que o discurso histórico também se vale de recursos narrativos e não deve ser visto como objetivo:

Na medida em que o historiador está implicado na compreensão e na explicação dos eventos passados, nenhum evento absoluto pode ser atestado pelo discurso histórico. A compreensão – mesmo a compreensão de um outrem singular na vida cotidiana – nunca é uma intuição direta, e sim uma reconstrução (RICOEUR, 1983, p. 140; minha tradução).

E mais adiante: “A história é conhecimento apenas pela relação que ela estabelece entre o passado vivido pelos homens de outros tempos e o historiador de hoje” (RICOEUR, 1983, p. 140; minha tradução). Uma década antes, Paul Veyne já havia proposto nuances na diferença entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica, elencando uma série de gestos comuns ao romancista e ao historiador em seus ofícios, ambos trabalhando a partir da realidade e nela operando “torções”, mais ou menos voluntárias.

A saída encontrada no primeiro capítulo de *A luta armada no cinema* para fugir a qualquer resolução sumária e que preceda as análises é o conceito de “leitura documentarizante”, cunhado por Roger Odin (1984). Odin, e depois dele Niney (2000), colocam a ênfase no “regime de crença” que se estabelece entre filme e espectador, e não nos códigos narrativos e discursivos empregados. Assim, para determinar o tipo de “leitura” que o espectador terá de um e outro filme, a presença ou a ausência de uma *voice-over* importam menos do que as estratégias empregadas na realização para dar “autenticidade” à obra. Nesse ponto, *O que é isso, companheiro?*

e *Hércules 56* talvez tenham mais semelhanças do que diferenças, já que as imagens de arquivo atestam, em ambos os casos, que os eventos são verídicos, que o sequestro do embaixador Charles Elbrick efetivamente teve lugar em 1969 em uma ação guerrilheira que de fato obteve a liberação de presos políticos.

Por outro lado, quando a questão é assumir-se ou não como uma construção – e, portanto, como algo parcial e subjetivo – os dois filmes se distanciam. Enquanto *Hércules 56* evidencia a presença das “costuras” de maneira até insistente, por exemplo por meio da imagem reiterada da câmera no quadro, pelos movimentos do aparelho por vezes bruscos e pelo estatuto diferenciado conferido à imagem de arquivo, introduzida em geral em um monitor que os entrevistados veem, portanto como tela dentro da tela, *O que é isso, companheiro?* procura confundir. No filme de Barreto, os créditos de abertura aparecem tarde e são discretos; planos rodados pelo diretor podem aparecer em preto e branco, montados de forma a dar continuidade a imagens de arquivo. Dono de uma escrita cuidadosa e de um olhar analítico disciplinado, Seliprandy conduz seus leitores até esse tipo de conclusão, algo que seria impossível caso o autor se satisfizesse com categorizações sumárias e esquemáticas. Bom discípulo de Ferro, o autor mantém-se perpetuamente atento não apenas ao passado retratado pelas obras, mas pelo contexto que as produziu, qual o arqueólogo de Walter Benjamin, que inventaria não apenas o lugar de suas descobertas, mas as camadas subterrâneas que foram percorridas para chegar a elas.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. “Escavar e lembrar”. In. *Obras escolhidas*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239. “Fouilles et souvenir”. In. *Images de pensée*. Paris, Christian Bourgeois, 1998.

COMISIÓN NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS. *Nunca más*: informe de la Conadep. 8^a. Ed.. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

CURRIE, G. “Ficções visuais”. In. RAMOS, F. P. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1, São Paulo: Editora do Senac, 2005.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?”. In. *Cinema e história*, 2^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GABEIRA, F. *O crepúsculo do macho*. 13^a. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||

0 passado e seu ponto de partida. Resenha de *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória,*

de Fernando Seliprandy | Lúcia Ramos Monteiro

GASPERI, E. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras: 2003.

_____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia. das Letras: 2004.

NINEY, F. *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: De Boeck, 2000.

ODIN, R. “Film documentaire, lecture documentarisante”. In. LYANT, J. C. (ed.), *Cinémas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-278.

RAMOS, F. *Mas afinal... o que é mesmo o documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. “Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória”. In. REIS FILHO, D. A. et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997, p. 102-103.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Temps et récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, tomo 1.

SELIPRANDY, F. *A luta armada no cinema: ficção, documentário, memória*. São Paulo: Intermeios, 2015.

WALTON, K. *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

_____. “Temores fictícios”. In. RAMOS, F. P. (org.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1, São Paulo: Editora do Senac, 2005.

VEYNE, P. *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

submetido em: 13 dez. 2015 | aprovado em: 21 jan. 2016.