

A receptividade crítica do *Bandido da Luz Vermelha* nas décadas de 1960 e 1970

Gilmar Alexandre da Silva*

Resumo: O presente artigo processa discutir, no âmbito do cinema brasileiro, a reação da crítica especializada diante do lançamento do filme *O Bandido da Luz vermelha*, do cineasta Rogério Sganzerla, em 1968. Nesse sentido, buscamos avaliar os impactos causados pelo referido longa metragem no interior da cinematografia do país à luz das perspectivas críticas e dos movimentos cinematográficos do período.

Assim serão abordadas neste trabalho tanto as análises críticas direcionadas ao filme quanto o diálogo estabelecido por Rogério Sganzerla, através do filme com os filmes do Cinema Novo.

Palavras-chave: O Bandido da Luz Vermelha – Crítica especializada – Cinema Novo

Abstract: This article aims to discuss the reaction of Brazilian specialized critic to the launching, in 1968, of the feature movie *O Bandido da Luz Vermelha* (The Red Light Bandit), by Rogério Sganzerla. To that end, we sought to assess the impact caused by this movie in the light of critical perspectives and cinema movements of that time. Therefore, this piece addresses both critical analyses aimed at the movie and the dialog established by Rogério Sganzerla through the movie with the *Cinema Novo* (New Cinema) movies.

Keywords: The Red Light Bandit – Specilized critic – New Cinema

No memorável ano de 1968 o mundo foi varrido pela última tempestade da Era de Aquarius. Não houve governante que por ela não fosse afetado, como não houve país onde não fosse sentida (...). Na França, Japão, Polônia, Inglaterra e Itália, jovens estavam nas ruas pedindo paz, amor e liberdade. Um conselho circulava pelo mundo: 'não confie em ninguém com mais de trinta anos'. (GASPARI, 2002: 267-268).

Este é um breve panorama político – cultural que circundava determinadas partes do mundo em 1968. O Brasil não estava alheio a essas mudanças. Aqui, a radicalização do governo militar encontrou resistência nas mais variadas camadas da sociedade: estudantes, trabalhadores, intelectuais e grupos armados se mobilizavam contra os ditames dos militares. No campo cultural, o país mergulhava de cabeça num movimento político próprio: na música, a Tropicália; no teatro, as encenações do Arena e nas artes, as obras de Hélio Oiticica, buscavam a afirmação de valores próprios na sociedade brasileira. Era preciso dizer “não” à supressão das liberdades políticas das pessoas, angariar maneiras e modos de enfrentar aquele estado de coisas.

* Mestrando em História, Universidade Federal de Uberlândia. O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

Em meio a esse turbilhão cultural, o cinema brasileiro também abriu espaço para denunciar as práticas ditatoriais dos militares. Tendo em *Terra em Transe* (1967), do cineasta Glauber Rocha, um símbolo crítico da sociedade brasileira àquela altura dos acontecimentos (e ápice fílmico do Cinema Novo), emergia, em 1968, um “filme-intruso” no espectro cinematográfico brasileiro: *O Bandido da Luz Vermelha*, do cineasta Rogério Sganzerla, chegava às salas de cinema das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro colocando mais “lenha na fogueira” no caldeirão cultural da *terra brasilis*. Um longa-metragem ousado, de um diretor jovem, desafiava a estética cinematográfica então em voga no país (a estética cinema - novista) e, mais que isso, ancorado no “deboche” desfechava uma virulenta crítica estética e sócio - política à sociedade brasileira.

Na contramão da estética cinematográfica do Cinema Novo, *O Bandido da Luz Vermelha* tem como pano-de-fundo a Boca do Lixo paulistana enquanto uma metáfora maior do país. Prostitutas e marginais, políticos corruptos e policiais “ineficazes” desfilam as suas agruras e os seus anseios num ambiente onde o cinismo e a falta de perspectiva andam entrelaçados. Durante o decorrer do filme, o *Bandido* transita em vários espaços diferentes e é seguido por uma dupla de *locutores radiofônicos*, em *off*, que “narram” as suas “aventuras”. Os personagens do longa não escutam a dupla de narradores, mas o público espectador não é privado dos questionamentos e das afirmações sustentadas pela dupla durante o transcorrer da trama. Ademais, outros elementos da cultura de massa, como a TV, os quadrinhos, os jornais, as revistas e o próprio cinema, são trabalhados no interior da “trama”¹ de forma a salientar uma contradição evidente aos olhos do cinema de Sganzerla: um país do Terceiro Mundo alimentado, para além das suas necessidades, por princípios consumistas ancorados numa incipiente Indústria Cultural.

Um certo “não-lugar político”, tateado pelos personagens do longa, engendra outras possibilidades de ação que, a rigor, podem estar desprovidas de valores morais deterministas. Em certo trecho do longa-metragem, dirá o *Bandido*: “Fico invocado com uma coisa: a gente ataca, mata, faz o diabo e nunca acontece nada.” É um grito de revolta que ecoa num deserto social alheio às contradições cotidianas que envolvem a vida dos sujeitos sociais.

Diante desse quadro, o *Bandido* desenvolve as suas ações: rouba residências, flerta com prostitutas, atira desordenadamente e mata. A interação do personagem com a sociedade em

¹ Aqui, a noção de “trama” ensejada por Paul Veyne no tocante à escrita da História (historiografia), torna-se uma importante baliza para realizarmos uma analogia entre a “trama” concebida pelo cineasta e a “trama” narrativa levada adiante pelo historiador.

que ele está inserido revela também a procura por uma identidade, por parte do *Bandido*, tornando-se essa busca identitária uma constante no decorrer do filme.

Para a sociedade em que está inserido, o *Bandido* é um mutante, alguém estranho em meio às disputas políticas que assolavam o dia-a-dia da população. Identidade no caos? Talvez o *Bandido* estivesse buscando a resposta para essa questão no intuito de reconhecer-se enquanto sujeito social num país à deriva no oceano das identidades políticas. A relação com o país não poderia ser mais objetiva. Qual a identidade de país procurada em 1968? As respostas, certamente diversificadas, estavam arraigadas nas diferentes concepções de sociedade próprias aos diversos setores sociais.

Para além dessas constatações, podemos perceber no *Bandido* uma relação com o espaço que transcende as ideologias políticas outrora citadas (direita e esquerda). A Boca do Lixo, enquanto uma primeira referência é apenas o indício de um mundo múltiplo, sem precedentes ou amarras: “A Boca não tem fronteiras, ela se expande, se espalha.” (BERNARDET, 1991: 163). Esse ultrapassar dos limites físicos revela um paradoxo que constitui a própria formação do *Bandido* e a busca de uma identidade diante de tão vasta diversidade.

É interessante observarmos que, se as atitudes do *Bandido* são uma resposta a um mundo da qual ele não se sente parte integrante, elas não deixam de ser políticas e por vezes, intencionais. Quando picha muros ou tenta o suicídio, o *Bandido* exacerba ao máximo a tátil estrutura psicológica que envolve o personagem historicizado. Ao lado de *Janete Jane* (representada pela atriz Helena Ignez), prostituta da Boca com a qual se envolve emocionalmente, o *Bandido* deixa de lado, por alguns instantes, a frieza que o caracteriza e, numa relação mais íntima com Janete extravasa os seus sentimentos. Com efeito, a verborragia do *Bandido* continua então ácida, contundente, disparatada. Ao confiar e ser traído por *Janete*, o *Bandido* a elimina, matando-a friamente. A estrutura da cena que compõe o assassinato de *Janete* talvez seja, no filme, a influência mais objetiva do Cinema Novo na obra de Sganzerla. Os ritmos afro-brasileiros que enredam toda a cena da morte de *Janete* remetem-nos aos atabaques e batuques africanos presentes em *Terra em Transe* (BERNARDET, 1991: 190-191).

Neste sentido, torna-se importante levarmos em conta “imaginário social” (CASTORIADIS, 1987: 231) do período histórico em questão, na medida em que no campo político o país vivia sob a égide de uma regime de exceção e, no que concerne à cinematografia, havia divergências latentes, tanto políticas quanto estéticas, que estavam a entremear a produção dos filmes.

Dessa forma, esse imaginário social pode ser auferido, ao analisarmos *O Bandido da Luz Vermelha*, enquanto uma possibilidade de análise histórica factível em todos os fatores descritos até aqui e na errância vivenciada pelo *Bandido* no transcorrer da trama. À luz dessas considerações podemos, num primeiro momento, levar em conta a recepção do público ao *Bandido da Luz Vermelha*.

A perseguição ao *Luz*, enquanto um “terrorista”, prossegue durante boa parte do filme. Contudo, o que ouvimos, são os relatos daquilo que não poderia ser dito explicitamente mas que estava posto na sociedade brasileira: o terrorismo implantara-se em definitivo. “...A polícia admite que novos atentados poderão ser registrados a partir de agora e aperta todo o seu dispositivo de repressão efetuando centenas de prisões...”. Impressiona a sensibilidade do diretor na abordagem desta realidade pela qual passava o país. Neste ínterim, a narração radiofônica se confunde com as imagens de policiais efetuando prisões, num ambiente político entorpecido pelo medo. A metrópole urge nas sendas do terror: “Quem tiver de sapato não sobra!”

O crime tornara-se o caminho para os desafortunados. Mas, ao contrário do que possamos imaginar, o crime como uma alternativa de vida não encontra no *Bandido* nenhum tipo de apologia. Com efeito, os atos de criminalidade perpetrados pelo *Bandido* não incitam à prática da violência enquanto uma forma de sobrevivência na sociedade capitalista mas apontam, acima de tudo, um descrédito singular em sistemas e conjunturas próprias de um país que não se leva a sério. "Para mim a revolução era o terror, mas não é mais. A Terceira Guerra já começou e ninguém tá dando bola!" É esse pessimismo que não deixa de atormentar o *Bandido*: acompanha-o até o fim da vida.

Com efeito, é num ambiente degradado e avesso à sociabilidade, a favela, que se inicia o ciclo de vida e morte do *Bandido*. A circularidade do enredo torna-se interessante na medida em que a infância do *Bandido* também é levemente retratada no filme. Meninos correm com armas na mão na favela, assaltam no trânsito e brincam num lixão, indicando o início de um processo macabro que desemboca na criminalidade. Porém, antes de soar como uma condição natural para as vidas daquelas crianças essa imersão no "mundo do crime", o foco de Sganzerla privilegia o aspecto de denúncia e de descrédito presentes nas imagens que, posteriormente, terão continuidade e interferência na personalidade do *Bandido*.

A densidade dos conflitos presentes no *Bandido da Luz Vermelha* vai além dos pontos até aqui abordados. Entretanto, é na figura do *Bandido* e do seu romper da aurora que se concentra o mote mais contundente para a crítica sócio - política feita pelo cineasta. O ciclo de vida e morte do *Bandido* revela aspectos lancinantes de um país que está vivo na

subjetividade de cada um e que, de alguma maneira, se reflete na ação de todos. Se o *Bandido* acredita que "Deus não existe" ele também argumenta que "sozinho, a gente não pode fazer nada". São os opostos que se atraem; dicotomias que compõem e ao mesmo tempo desestruturam as identidades. No mundo do crime, o *Bandido* se vê sujeito; na vida, se vê como um "boçal". De fato, 1968 foi o "ano que não terminou" (VENTURA, 1988): seus valores, conceitos, vivências e aspirações ainda mantêm uma certa correlação com os dias atuais. Em certo sentido, o *Bandido* antecipou aspectos que permanecem na sociedade brasileira. Em 1968, "a bomba e a fome separam o Terceiro Mundo do resto da Terra".

Diante de toda essa digressão aqui até estabelecida em torno do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, podemos perceber como a indicação do referido longa metragem como o "filme representante" do Brasil a concorrer no Festival de Cannes (França) em 1969, aponta para a singularidade do longa metragem para a cinematografia brasileira. Com efeito, a tensa relação estabelecida entre o cineasta Rogério Sganzerla (quando do lançamento do filme), e a crítica de cinema especializada coloca em evidência o processo sinuoso que envolveu a recepção do filme, por parte da crítica, e os posicionamentos teóricos de Sganzerla referentes à importância do filme.

Neste sentido, faz-se necessário elencarmos, com efeito, que essa relação estabelecida entre a crítica de cinema e o filme em questão encontra-se entremeada pela "validade" social adquirida pelos escritos críticos numa dada sociedade. Em outras palavras, a concepção da crítica de cinema transita em concomitância com uma determinada estrutura sócio – histórica que permite-a espriar-se por espaços diferenciados do corpo social. Assim, o processo de significação inerente à própria gestação da crítica "anda" de acordo com o veio social que a referenda. À luz dessas considerações, as intermitências oriundas do posicionamento do crítico de cinema passam, dessa forma, a adquirir uma certa proeminência pois estão em contato com o público espectador. Segundo Ramos,

(...) o crítico, inegavelmente, assume um papel importante na formação da opinião, já que tem a possibilidade de contribuir para a cristalização de determinadas formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar uma possível transformação no gosto do público. (FREIRE RAMOS, 2002: 49-50).

No esteio de uma metalinguagem, a crítica de cinema elabora, a um só tempo dois movimentos que, em conjunto, contribuem para a reorientação dos significados de um filme: de um lado, a crítica, ao materializar-se no texto engendra uma possibilidade, dentre várias, de

dizer uma “totalidade” do filme; de outro, ao estar à mercê do leitor/espectador, a crítica adquire “validade” quando somente é reapropriada na instância da recepção de quem a lê. Diante dessas perspectivas, fica mais plausível elencarmos qual o “lugar social” da crítica de cinema e qual a sua contribuição histórica para a análise de determinados eventos. Uma vez mais, Alcides Freire Ramos parece acertar em suas análises acerca do papel da crítica de cinema ao apontar que,

Esta atividade (a crítica de cinema) adquire sua legitimidade a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos (que, em virtude disso podem até profissionalizar-se) uma capacidade específica: produzir interpretações válidas acerca de um filme. Como não se trata de um discurso que tenha como base legitimadora uma verdade científica, o texto do crítico só se afirma socialmente quando, primeiramente, outros indivíduos, também interessados em cinema, dispõem-se a entrar em contato com o seu trabalho para, em seguida, reconhecer nele a capacidade de provocar um diálogo inteligente. (FREIRE RAMOS, 2002: 51)

No verbete dedicado a Rogério Sganzerla na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (PESSOA RAMOS, MIRANDA, 2002: 511), a referência ao filme *O Bandido da Luz Vermelha* dá, de certa maneira, o tom das críticas especializadas que cercaram o longa metragem quando de seu lançamento:

Apoiado em caso verídico que, como é freqüente, se torna fenômeno de imprensa sensacionalista, O Bandido da Luz Vermelha tem no gênero policial apenas um ponto de partida. O filme configura, na verdade, um painel de múltiplos gêneros, não só do cinema como, em certa medida, também do rádio, para não falar da imprensa escrita, da televisão e das histórias em quadrinhos. Refundindo fragmentos retirados dessas diferentes fontes, o tom da narrativa se aproxima do registro irônico e do falsete paródico. (PESSOA RAMOS, MIRANDA, 2002: 511)

Identificado com um movimento que estaria caminhando na contramão do Cinema Novo, o Cinema Marginal (PESSOA RAMOS, 1990: 380), *O Bandido da Luz Vermelha* surgia em 1968 como um bardo estético a trespassar a estrutura lingüística do Cinema Novo, mesmo que, a rigor, ainda apresentasse alguns traços cinemanovitas em sua construção. Na avaliação de Pessoa Ramos,

Em 1968, Rogério Sganzerla dirige em São Paulo o filme que pode ser considerado como ponto de transição entre a estética cinema – novista e a ruptura marginal: O Bandido da Luz Vermelha. Filmado na Boca do Lixo (dentro de um estilo em “transe” que lembra por diversas vezes a câmera de Glauber), O Bandido da Luz Vermelha ainda possui traços da produção do Cinema Novo que gira em torno da representação alegórica do Brasil e de sua história. No entanto, a forte presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo industrial gerado por essa sociedade, marca uma nítida diferença. (PESSOA RAMOS, 1990: 981)

Quando da análise de *O Bandido da Luz Vermelha* e das críticas cinematográficas que cercaram o lançamento do filme percebemos, além da influência latente do cineasta norte-americano Orson Welles, outras influências cinematográficas que perpassam o referido longa – metragem. Jean-Claude Bernardet vê uma ligação mais objetiva entre *O Bandido da Luz Vermelha* e os filmes do cineasta francês Jean-Luc Godard (BERNARDET, 1991: 183-184). Bernardet realiza digressões em torno do *Bandido* e de filmes realizados por Godard evidenciando, num primeiro momento, a primazia referencial godardiana no longa produzido por Sganzerla. O referido crítico aponta, no entanto, que tais análises comparativas estabelecidas entre Sganzerla e Godard não têm o intuito de fechar a obra de Sganzerla a outras influências, pelo contrário. Trabalhando com o conceito de “incorporação”, Bernardet visualiza um quadro onde, tendo Godard como “motor-primeiro” no tocante à influência, outras facetas estéticas estariam perpassando o *Bandido* de forma paralela. Assim, à estética godardiana somar-se-iam, no *Bandido da Luz Vermelha*, a justaposição de um gênero: o filme policial americano (BERNARDET, 1991: 185).

Adiante, Bernardet reconhecerá que, para além de Godard, há no *Bandido* referências explícitas a Orson Welles. Seja na referência explícita a *Cidadão Kane* no início do *Bandido*, quando Sganzerla utiliza um letreiro luminoso para anunciar “um filme de cinema de Rogério Sganzerla...”, ou quando uma invasão de discos voadores possibilita uma analogia com a adaptação que Orson Welles fizera, em 1938 para uma emissora de rádio, da *Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, com a invasão de Nova Jersey por marcianos. A incursão de Sganzerla por *Cidadão Kane* não é uma primazia, no Brasil, do *Bandido*. A mescla de elementos constituintes de um cinema moderno ensejado por Welles com *Cidadão Kane*, englobaria alguns filmes brasileiros de “correntes” cinematográficas distintas, tais como “*São Paulo S/A* (Luís Sérgio Person, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967)” (BERNARDET, 1991: 187). Nesse jogo de influências mútuo que perpassa este ou aquele

filme, mais uma vez a relação conceitual/formativa a rondar Paulo Emílio e Sganzerla, como salienta Samuel Paiva, volta a carga também aqui.

Com efeito, é mesmo com o lançamento de *O Bandido da Luz Vermelha*, em 1968, que as inter-relações geradas entre Sganzerla e o cinema vão ganhar maior visibilidade. Em seu livro *Cinema de Invenção*, o crítico Jairo Ferreira, ao analisar a produção de filmes de alguns diretores realizados na Boca do Lixo, em São Paulo, não deixa de abordar o lançamento do *Bandido da Luz Vermelha*. O referido crítico transcreve, então, o Manifesto denominado “Cinema Fora da Lei”, escrito por Sganzerla acerca da emergência do *Bandido*:

Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário; policial, comédia, ou chanchada (não sei exatamente) e ficção científica. Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennet, Keaton); do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann). (FERREIRA, 2000: 52)

Nenhuma referência a Welles. Nenhuma referência a *Kane*. Claro está que, nesse primeiro instante de lançamento do *Bandido*, Sganzerla contempla as múltiplas influências cinematográficas em dois espaços analíticos distintos: num primeiro momento, a citação explícita a determinados diretores parece estar muito mais direcionada a estabelecer uma dimensão de afastamento de outros dois diretores, àquela altura dos acontecimentos, cultuados pela crítica cinematográfica: Godard e Welles. Com efeito, a referência explícita a ambos no *Bandido* indica, a princípio, uma provocação de Sganzerla à crítica jornalística e acadêmica que, à época, debruçava-se sobre os filmes do Cinema Novo. Não é fortuita no manifesto redigido por Sganzerla, portanto, a pouca influência de diretores brasileiros na “colagem” de fragmentos proposta no *Bandido*.

Se levarmos em conta a “aversão” de Sganzerla aos preceitos do Cinema Novo, a proposta estética - agressiva do cineasta e a necessidade (imperiosa para Rogério) em se produzir um “cinema livre” (remontando ao período em que o cineasta escrevia ao Suplemento Literário), torna-se mais factível vermos na postura adotada por Sganzerla, (tanto crítica quanto cinematográfica), a necessidade de se realizar um cinema inovador aliado às expectativas do público espectador. *O Bandido da Luz Vermelha*, como trabalho pioneiro, estaria incumbido

de colocar em questão o cinema produzido até então no país e, ao mesmo tempo, afirmar uma linguagem usual pouco comum na experiência do cinema brasileiro.

É interessante percebermos que, de uma forma ou de outra, o próprio Sganzerla apontou à crítica cinematográfica da época, ao redigir o “Manifesto Fora da Lei” (FERREIRA, 2000), os elementos estéticos e políticos que estariam a nortear a saga do *Bandido*. Mesmo que, na prática, tenha continuado a escrever algumas críticas para jornais, de forma intermitente, Sganzerla evidencia uma preocupação em realizar o debate cinematográfico no nível da crítica e, ao mesmo tempo, parece procurar um caminho “estético - político” e metalingüístico que destoasse do que vinha sendo exposto nas resenhas analíticas dos críticos.

O posicionamento crítico de Rogério Sganzerla mantém, a nosso ver, uma relação direta com os posicionamentos críticos de Jean-Luc Godard. Ao analisar a genealogia da *Nouvelle Vague*, Godard remete o movimento a uma negação de um cinema elitista que era realizado na França no final da década de sessenta. Segundo o cineasta francês, era preciso radicalizar na linguagem fílmica, estabelecer um novo “tipo” de cinema:

Na época em que começou a Nouvelle Vague, eu estava muito de acordo com Truffaut: defendia-se um cinema francês medíocre, que não era o cinema francês medíocre elitista da época que era Delannoy, a fotografia de Roger Hubert, Carné ou coisas assim... (...). Acho que o cinema americano medíocre é infinitamente superior a um cinema francês médio, que um Scorsese, um Coppola têm a possibilidade de fazer melhor o que fazem do que um Verneuil ou Lautner... [Grifo nosso].(FILHO, 1985/1986: 86)

Destarte tais considerações, as assertivas críticas de Rogério Sganzerla através da imprensa mudariam de foco radicalmente a partir de 1969. Com o advento de *A Mulher de Todos*, *O Bandido da Luz Vermelha*, responsável, sem dúvida, pela notoriedade adquirida por Sganzerla a partir de 1968, tornara-se um apêndice para Rogério colocar em discussão, através de jornais e revistas, aspectos estéticos e organizacionais que estavam levando à crise o cinema produzido na cidade de São Paulo.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Inácio. No meio da tempestade. IN: PUPPO, Eugênio & HADDAD, Vera. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane, Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto II: os domínios do homem**. – Tradução: José Oscar A. Marques. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.
- FILHO, Luiz Rosemberg. **Godard, Jean-Luc**. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985/1986.
- GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada: as ilusões armadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. **Crítica de Cinema no Suplemento Literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, Volume 1, 1981.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- VENTURA, Zuenir. 1968: **o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988
- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. – Tradução de Alda Baidar e Maria Auxiliadora Kneipp. – 2ª. Ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.