

UM PALIMPSESTO DE IMAGENS: DIZERES SOBRE A DITADURA NO CINEMA

Por Jailson Pereira da Silva*



Resumo: O presente trabalho discute aspectos da recente cinematografia brasileira, no cenário da “Retomada”, sobre o período ditatorial (1964-1985). Parte da premissa de que há uma produção fílmica que, passeando por gêneros diversos, se debruça sobre aquele período da história do país e que, em muitos casos, busca colocar os tempos da Ditadura diante do presente, não apenas como um gesto de memória, mas como ato de questionamento e problematização da própria História. No trabalho, dialogamos com dois filmes que integram esse *corpus* de imagens, produzidas a partir da segunda metade dos anos 1990, e que se referem, particularmente, aos “anos de chumbo”. São eles “*O que é isso companheiro?*” e “*Hércules 56*”. Uma década separa o lançamento dessas produções (1997-2007, respectivamente), mas o tempo nelas abordado é praticamente o mesmo. Ambas tem como foco dos enredos o sequestro do embaixador americano Charles Elbrick, ocorrido em 1969. Mas as singularidades das estruturas e estilos narrativos exibem diferenças de fundo entre uma produção e outra. O que nos interessa é perceber como esses filmes estabelecem, entre si, relações de contiguidade temporal e distanciamento interpretativo de um mesmo evento.

Palavras-chaves: cinema-história, Retomada, Ditadura no Brasil.

Resume: El presente trabajo discute aspectos de la reciente cinematografía brasileña, en el escenario de la "Retomada del cine nacional", cuyo escopo es el período dictatorial (1964-1985). Para ello, parte de la premisa de que hay una vasta producción que se ocupa de dicho período histórico y que trata de confrontarlo con el presente, no apenas como gesto de resgate de la memoria, sino como un cuestionamiento y como problematización de la propia Historia. El texto dialoga con dos películas que integran este corpus de imágenes, referentes a los “años de plomo”. Son ellas, “*O que é isso, companheiro?*” y “*Hércules 56*”. Aunque abordan el mismo período, una década separa sus respectivos estrenos (1997 – 2007, respectivamente). Ambas películas centran sus acciones en 1969, cuando del secuestro del embajador norteamericano, Charles Elbrick. El interés del este trabajo recae sobre la percepción de como las dos cintas

establecen, entre si, relaciones de contigüidad temporal e de distanciamento interpretativo, alrededor de un mismo evento histórico.

Palabras-claves: cinema-historia, Retomada, películas sobre la Dictadura en Brasil

1- Sobre cinema e documento histórico

“Enquanto o cinema não tiver cheiro, não se podem, verdadeiramente, fazer filmes de guerra”.

Acreditamos que não existem dúvidas de que a epígrafe acima é inspirada. Nós a encontramos numa das muitas produções fílmicas sobre a Primeira Guerra Mundial. Pedimos desculpas pela impossibilidade de creditar a autoria precisa. Acontece que a memória falha na mesma proporção em que a filmografia sobre aquele tema cresce. Possivelmente, para um combatente da infantaria que esteve no front, por exemplo, a superfície plana da tela do cinema pode provocar um efeito de distanciamento que abre um vácuo entre o que se vê e o que se viveu.

Apesar de, à primeira vista, a epígrafe pareça muito adequada, para um historiador preocupado com os labirintos e abismos que pontuam a relação entre o documento e a história ela é, no entanto, embora bela e poética, ardilosa, cheia de astúcias. Isso porque pode sugerir que há um distanciamento, uma separação entre a História e sua representação, entre a realidade vivida e a re-apresentada. Pode, do mesmo modo, insinuar que é possível preencher esse vazio, bastando para isso que permaneçamos aprimorando os sentidos, superando as mutilações que todo documento histórico traz. Assim, pode-se chegar à conclusão que quando os documentos visuais, filmes, particularmente, tiverem cheiro e textura - além de cor, som, movimento, profundidade - chegaremos ao momento em que a realidade poderá, fidedignamente, ser reproduzida.

É bem verdade que o processo de desenvolvimento tecnológico, tem permitido uma infinita explosão de diferentes tipos de materiais visuais e, conseqüentemente, de novos documentos para que o historiador execute o seu ofício. Nesse movimento, planos comunicacionais diversos inserem-se na mecânica da significação das fontes históricas, graças ao fato de que, como nos alertam Meunier & Peraya (2008, p. 225)

...multiplicaram as possibilidades de combinação entre os modos de comunicação. Os diferentes tipos de mensagens cinematográficas (filmes de

ficção ou documentários, filmes didáticos, etc.), televisuais (informações, revistas, jogos, etc.), ou outros (cartazes, imagens publicitárias, histórias em quadrinhos, etc.) apresentam disposições particulares de modos de comunicação. Em cada mensagem, as palavras, as imagens, os gestos e os sons combinam-se de modo singular para produzir efeitos imediatos e a longo prazo nos destinatários.

Nada disso, no entanto, garante que chegaremos ao momento em que os registros históricos darão conta da própria História. Pensar assim é supor que haverá um tempo no qual as fontes falarão por si. É acreditar que produziremos, via documentos, uma sociedade mimética de si mesma. Uma sociedade cuja história, para ser desvelada, necessita apenas que entremos em contato com os seus registros. Mas nenhum documento é uma caixa mágica e transparente através da qual se vislumbra a sociedade que o produziu. Pensar assim seria supervalorizar as fontes. Seguir esse caminho pode nos levar, de volta, a um encontro com preceitos positivistas, que pareciam valorizar mas o documento que a própria História.

Se aceitarmos, por um lado, que na contemporaneidade se produz mais registros históricos que em qualquer outro tempo anterior e que esses mesmos registros, graças ao avanço da tecnologia, se tornam cada vez mais complexos, não podemos esquecer, em contrapartida que, no fim, é por meio do esforço criativo, metódico, imaginativo, daqueles que lidam com o tempo, que a historicidade vem à tona, que os sentidos da existência vão, aos poucos, se condensando.

A informática, a estatística, a arquivística, permitem formas mais precisas de agrupamentos de dados históricos. Essa capacidade de armazenamento de informações foi (é) fundamental para a “*história quantitativa*” e a “*história serial*”. Essa precisão e cientificidade na elaboração e guarda desses dados não significa, necessariamente, que a própria história esteja caminhando para uma retomada da objetividade das suas conclusões. Em geral, o que se percebe, no campo da historiografia, é bem o contrário. Cada vez mais se afirma a transitoriedade e os limites das formulações interpretativas da História. Isso porque, como nos ensinou Georges Duby (1989, p.8), em entrevista a Raymond Bellour,

[...] a verdade é, porém, é que continuamos a utilizar esse material, de melhor qualidade, da mesma forma que os nossos antecessores, ao serviço das nossas paixões e da ideologia que nos domina, e que o discurso histórico continua a ser uma forma de criação, no qual a sensibilidade e a arte de escrever

desempenham um papel necessário. A elaboração do material é sempre feita de uma forma subjetiva.

Podemos agora afirmar que sim, que se fazem filmes sobre guerra, apesar das mutilações, das ausências, que eles encerram. Assim como não se pode supor que um mapa seja igual ao território que representa, não se pode esperar que um vestígio histórico, qualquer vestígio histórico, dê conta dos temas de sua referência. A menos que o mapa seja do tamanho do território (o que o tornaria inútil e desnecessário), ele será sempre marcado por omissões, simplificações, lacunas, fraturas, distorções. Do mesmo modo se dá com os documentos históricos. Estão cheios de espaços vazios e esses lhes são inerentes. Cabe ao historiador, enfim, não se portar inocentemente diante de suas fontes.

Quando Marc Ferro (1992, p. 79) questionou “*seria o filme um documento indesejável para o historiador?*” ele chamava a atenção para o fato de que a linguagem do cinema “*revela-se ininteligível e, como a dos sonhos, de interpretação incerta*”. Mas o historiador francês sabia que esses argumentos não eram suficientes para explicar o distanciamento que historiadores, seus contemporâneos, mantinham em relação ao cinema. Passadas mais de três décadas desde que Ferro lançou seu questionamento, os estudos voltados para a relação história-cinema ocupam destacado espaço entre as fontes visuais trabalhadas pelos historiadores.

Mas, como o historiador olha para cinema, para o filme? Do mesmo modo como atua diante de qualquer outro documento: questionando-o. Em outras palavras, mas do que as respostas que o filme traz, é preciso descobrir que questões ele provoca. Assim, pode-se afirmar que ao lado da indagação “*Do que o filme trata?*”, arregimentam-se outras problemáticas, como, por exemplo, “*De que maneira o filme trata, como ele torna visível tal história?*”, “*Como ele reconstrói aspectos da história dentro de uma narrativa cinematográfica?*”, “*Quais são as adaptações?*”, “*Como e por que o filme incorpora esse recurso(adaptação) na estruturação da narrativa?*”

Segundo Napolitano (2005, p. 237), em se tratando de uma produção fílmica,

é menos importante saber se tal ou qual filme foi fiel aos diálogos, à caracterização física dos personagens ou às reproduções de costumes e vestimentas de um determinado século. O mais importante é entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num

filme. Obviamente, é sempre louvável quando um filme consegue ser “fiel” ao passado representado, mas esse aspecto não pode ser tomado como absoluto na análise histórica de um filme.

Talvez possamos entender melhor as “*adaptações, omissões, falsificações*” que pontuam os filmes se soubermos um pouco da história do filme em si; se conhecermos algo sobre a historicidade da fonte com a qual trabalhamos.

Conhecer, por exemplo, os sujeitos individuais e coletivos que estão fora do alcance das câmeras, mas que são protagonistas, com suas ideias, gostos e concepções de mundo, no enredo de fabricação do filme, podem ajudar na compreensão dos aspectos políticos e ideológicos que o filme apresenta.

Em se tratando, por exemplo, de filmes que abordam momentos históricos nos quais os conflitos político-ideológicos estão mais acirrados, conhecer esses sujeitos, suas versões e experiências pessoais no período retratado, pode abrir novas possibilidades analíticas, que ajudam a entender os porquês das perspectivas interpretativas exibidas no filme.

Isso porque o filme não se separa do tempo de sua produção. A análise de um filme, sobretudo daqueles que abordam temas da História, portanto, pode confluir para uma encruzilhada de temporalidades múltiplas, cujas arestas podem ser: a) o tempo retratado no filme; b) o tempo no qual o filme foi produzido; c) o tempo no qual o historiador faz a sua análise a partir do filme.

Então, quando se está trabalhando com um filme sobre a Ditadura no Brasil entre 1964-85, por exemplo, interessa não apenas o tempo retratado (que pode ser década de 1960, 70, 80) mas, o tempo no qual o filme é realizado (que pode ser durante a Ditadura ou após a Abertura, por exemplo) e também o tempo no qual o historiador se debruça sobre o tema (que pode, por exemplo, ser anos 1990, 2000 ou 2010).

2- Sobre cinema e história do Brasil: a Ditadura vai ao cinema.

Não por acaso usamos o exemplo da Ditadura civil-militar 1964-85, para exemplificar a problemática das diferentes temporalidades que podem se cruzar na análise de um filme. De fato, aquele tem sido um dos mais retratados períodos da nossa

História pelo cinema. Levando-se em consideração apenas o que foi realizado a partir dos anos 1990, quando da “Retomada” do cinema nacional, uma pesquisa rápida pelos registros de órgãos como a Agência Nacional de Cinema (ANCINE) resulta, sem esforços, em mais de 20 títulos que dialogam direta ou indiretamente com os anos ditatoriais.

Através de documentários, adaptações de livros de memória, narrativas de eventos particulares, cinebiografias, enredos policialescos, ficções ambientadas no período 1960-80, ou mesmo comédias, o cinema brasileiro vai, aos poucos construindo um vigoroso *corpus* de documentos sobre aquele tempo, trazendo à tona depoimentos, versões, conflitos de interpretações que nos ajudam a saber um pouco mais sobre nós mesmos, contribuindo para o encontro do país com sua memória e sua história.

Nem todas as produções fizeram sucesso ou entraram no circuito do cinema comercial. Alguns filmes estão em formato inadequado para a grande tela, outros são curtas-metragens e há aqueles que, por questões orçamentárias, tiveram que ser adaptados para a TV.

O quadro abaixo intenta apenas ilustrar o fôlego desse movimento de produções fílmicas que retornam ao Brasil das décadas de 1960-80, seja como cenário espaço-temporal das narrativas, seja como ponto central dos enredos.

FILME	ANO
Lamarca	1994
O que é isso companheiro?	1997
Ação entre amigos	1998
Barra 68, sem perder a ternura	2000
A terceira morte de Joaquim Bolivar	2000
Casseta e Planeta- A taça do mundo é nossa	2003

Cartas da mãe	2003
Tempos de Resistência	2004
Cabra cega	2004
0- Araguaya- A conspiração do silêncio	2004
1- Vlado- trinta anos depois	2005
2- O quintal dos guerrilheiros	2005
3- Zuzu Angel	2006
4- Resistir	2006
5- O ano em que meus pais saíram de férias	2006
6- Meus amigos chineses	2006
7- Três irmãos de sangue	2006
8- Caparaó	2007
9- Hércules 56	2007
0- Batismo de sangue	2007
1- Doce de coco	2009
22- 400 contra 1- uma história do comando vermelho	2010

Obviamente, existem filmes que dialogam com o cenário da Ditadura e que foram realizados antes de 1994. E é claro que já existia uma tradição fílmica brasileira que se dedicou à análise da realidade histórico-social do país. Hirszman e Glauber, para citar apenas dois, são membros dessa tradição. Mas seus filmes são contemporâneos da Ditadura, imaginados por seus criadores num cenário político e histórico bem distinto daquele que pontuava, por exemplo, a criação de “*Lamarca*”, de

Sérgio Rezende, primeiro a figurar na lista acima. “*Lamarca*” nasce nos primeiros sopros do clima da “*Retomada*”, como ficou conhecido o período no qual o cinema brasileiro reinicia suas produções, após a extinção da Embrafilme, no governo de Fernando Collor de Melo.

Ao analisar o filme de Rezende, Oriocchio (2003, p.112) nos informa sobre as singularidades que pontuavam o Brasil, no momento das filmagens:

Lamarca é de 1994, início da Retomada, portanto. Vivia-se período estimulante. Apesar de a política em geral despertar pouco interesse, houvera uma revivescência momentânea com a crise do governo Collor, a ida dos caras-pintadas à rua e o movimento cívico pela renúncia do presidente. Pensou-se, de maneira equivocada, que a nação, ou parte significativa dela, voltaria a manifestar interesse pela esfera pública. Com a queda de Collor e a posse do vice, Itamar Franco, tudo voltou ao “normal” e a ordem pública foi entregue de novo aos “especialistas”. No entanto, por algum tempo, reviveu-se ainda que de forma atenuada, aquele clima coletivista e febril dos *sixties*.

Mas a incidência do heroico *Lamarca* no campo dos debates públicos foi ínfima, como, aliás, constata o próprio Oriocchio. Independentemente de sucessos ou fracassos de público e/ou crítica, no entanto, o que interessa ao historiador, é, antes do mais, perceber como a Ditadura tem sido abordada por esses filmes que explodem a partir dos anos 1990. É buscar articular os diferentes tempos que neles se encontram. É perceber as particularidades contextuais que ajudam a problematizar o filme e entender as histórias do tempo de sua criação.

3- Sobre as (des)continuidades da narrativa: “O que é isso companheiro” e “Hércules 56”.

Uma década transcorreu entre os lançamentos de “*O que é isso, companheiro?*” e de “*Hércules 56*”. Mas o tempo histórico abordado nessas duas produções guarda uma íntima relação de contiguidade. Tanto “*O que é isso...*” quanto “*Hércules...*” giram em torno do sequestro do embaixador americano, Charles Burke Elbrick, ocorrido no começo de setembro de 1969. A história já é bem conhecida: para libertar companheiros presos e submetidos aos desmandos da Ditadura, grupos de resistência articulam a captura do diplomata, pretendendo usá-lo como moeda de troca. No fim, uma lista de 15 presos políticos foi apresentada ao governo. Os prisioneiros

foram libertados no México e o embaixador foi entregue, conforme havia sido combinado.

Quarta maior bilheteria dentre os 16 filmes nacionais lançados em 1997, “*o que é isso...?*”, dirigido por Bruno Barreto, atingiu a marca de 321.000 mil espectadores.

Protagonizado por um núcleo de conhecidos atores do meio televisivo e, sendo, segundo Oriocchio (2003, 113), “*concebido como um espetáculo cinematográfico e para disputar o Oscar*”, sua bilheteria, acreditamos, não deve ser atribuída, apenas à participação desses atores globais ou à sua estruturação narrativa, adequada às regras que interferem na criação de um produto de entretenimento. Em 1997, três anos depois do lançamento de “*Lamarca*”, os produtores já estavam mais hábeis para lidar com a ausência da Embrafilme. Isso contribuiu para que o filme de Bruno Barreto “*O que é isso...*” tivesse uma exposição maior e mais eficiente do que “*Lamarca*”.

Por outro lado, o filme de Barreto surgia com uma história bem mais conhecida do que a de “*Lamarca*”. Enquanto “*o capitão da guerrilha*” tombara na luta, Fernando Gabeira - autor do livro de memórias “*O que é isso, companheiro?*” (1979) que servira de base para o enredo do filme homônimo e uma das figuras centrais da trama real que resultou no sequestro do embaixador Elbrick - estava vivo e atuante no cenário político institucional do país.

Além disso, em 1997, os jovens caras-pintadas que foram às ruas no começo da década, já estavam um pouco mais maduros e o material de divulgação de “*O que é isso...*” enfatizava o protagonismo da juventude nas ações contestadoras do regime ditatorial. Ao mesmo tempo, os anos da Ditadura eram um tema presente no imaginário de um País que começava a se acostumar com a ideia de discutir, abertamente, as suas agruras. Tudo isso, enfim, contribuiu para que o filme de Barreto entrasse em cartaz num clima de relativo *frisson*.

O diretor afirmou que seu objetivo era fazer um filme que se distanciasse das questões político-ideológicas do momento retratado e se dedicasse mais aos traumas e conflitos humanos e existenciais dos personagens que, de forma simplificada, são arquetipicamente representados.

Para alguns autores, o resultado dessas escolhas colocou o cineasta diante de um problema sem solução, afinal, ao retratar aquele período (particularmente, da luta

armada que o caracteriza) é praticamente impossível encontrar uma distância segura, a partir da qual se possa lançar mão de interpretações isentas de questões políticas. Para MAESTRI & SERRA,

É quase compreensível que Bruno Barreto tenha pretendido realizar uma apresentação bem comportada, isenta de "conteúdo ideológico" (...). Definitivamente, nesse fim de século, os tempos estão mais para embaixadores do que para guerrilheiros! Porém, o que Bruno Barreto não podia ter esquecido é que, no amor, na política e na arte, não pode haver neutralidade. Se houver não há vida

Já Oriocchio (2003, 112-14), por sua vez, acredita que o caminho escolhido por Bruno Barreto deixou o filme solto, descolado, carente de elementos contextuais que esclarecessem o cenário histórico onde a trama do sequestro ocorreu. Segundo ele, sem ancorar sua narrativa à sua realidade referencial,

Companheiro apresenta visão bastante problemática da guerrilha urbana na complexa situação política do Brasil no final dos anos 1960 (...) lê a oposição armada ao regime como se fosse apenas uma grande aventura. (...) *Companheiro* consegue a proeza de esterilizar uma situação política em sua essência. Um espectador que se informasse apenas pelo filme dificilmente saberia dos motivos que levaram aqueles jovens a arriscar a pele em ações armadas contra um inimigo infinitamente mais poderoso e organizado. Falta contexto, falta linguagem adequada. Falta enfim, a política.

A despeito das críticas, no entanto, muitos são os autores percebem que “*O que é isso...?*” tem méritos como obra cinematográfica e que o diretor tem o direito de não querer ensinar história com sua obra. O que se questiona é que, ao tentar ser isento, ao buscar o distanciamento dos debates pela memória, o filme acaba tomando uma direção ideológica. O seu diretor, certamente, sabia que não há esconderijo seguro aos olhos da História, por mais tortuosos e obscuros que sejam os labirintos.

Não são apenas dez anos que separam “*O que é isso...?*” e “*Hércules 56*”, nem é suficiente para esclarecer as (des)continuidades entre ambos dizer que se trata de um drama de um documentário, respectivamente. Entre as duas produções cinematográficas que orbitam em torno do sequestro do embaixador norteamericano existem, também, mais de uma dezena de filmes sobre a Ditadura. Isso torna-se relevante na medida que confirma o interesse de setores do campo artístico brasileiro, particularmente do cinematográfico, em transformar os tempos da Ditadura em objeto de análise.

“*Hércules...*” foi dirigido por Silvio Da-Rin e chegou às telas no mesmo ano que outras produções cinematográficas abordavam os anos ditatoriais (ver lista acima). O título do filme faz referência ao nome-número do avião que levou os militantes libertados em troca do embaixador para o México[i]. À primeira visada mais superficial, o filme pode ser interpretado como uma continuidade de “*O que é isso...*”. Afinal, o filme de Da-Rin, baseado em vasta pesquisa pelos acervos de imagens da época, exhibe quem eram e porque estavam presos os militantes que entram na lista que foi trocada pelo embaixador. Desvelamos o que aconteceu a esses militantes, em diferentes momentos de suas vidas. Descobrimos, também, quem eram os idealizadores do sequestro do embaixador. Enfim, uma série de indagações que podem ser suscitadas pela ausência de História em “*O que é isso...*” possivelmente encontram respostas em “*Hércules*”.

Mas, ao contrário do que se possa supor à primeira vista, o fato do filme de Da-Rin apresentar possibilidades de respostas às problematizações históricas indica que o autor não pretendia continuar “*o que é isso...*”. “*Hércules...*” responde, quer responder, às indagações que ele mesmo levanta. E não são indagações do Da-Rin, apenas. São, antes, questões que se direcionam sagitalmente à história do Brasil durante os anos ditatoriais. Em “*o que é isso...?*”, a ausência da História gerou um vazio de problematizações. Os que questionaram o filme eram, em sua maioria, aqueles que já conheciam aspectos da história a qual ele se referia.

Tal qual o “*Angelus Novus*” de Klee na famosa interpretação de Benjamin, “*Hércules...*” tem o rosto voltado para o passado, sem estar, contudo, preso a ele. O filme não procura uma coesão do passado, uma leitura linear, lisa, estirada, idealizada. Nele, deseja-se antes, exhibir estrias e suturas que marcam a História.

O filme olha para o passado, mas se dirige à História, por isso expõe desvios e desencontros. As memórias nem sempre se encaixam harmonicamente e, às vezes, pode-se ouvir os ruídos provocados pela violência do processo de homogeneização dos acontecimentos.

Nem todas as memórias se reencontram em “*Hércules*”. Os grupos de militantes que protagonizam o sequestro e o seu desdobramento permanecem separados. As duas faces da moeda não se veem. De um lado estão os remanescentes do grupo que articulou e executou o sequestro; do outro os remanescentes dos 15 presos que foram trocados

pelo embaixador. Os depoimentos são montados sem linearidade temporal. Mesclam-se imagens da atuação dos militantes nos anos 1960 com fragmentos das suas narrativas no presente. Alternam-se falas dos idealizadores do sequestro com falas dos que foram libertados. Mostram-se discordâncias que sobrevivem aos dias e que marcaram a luta da Esquerda brasileira naqueles tempos. As vozes se misturam, os pensamentos afloram. Mas parece que Silvio Da-Rin também deixa claro o que pensa. O melhor do filme é que ele deixa que todos pensemos...

Pode parecer que “*Hércules...*” risca a história do sequestro que havia sido escrita por “*O que é isso...*”, como se o texto primeiro fosse raspado e um outro ocupasse seu lugar. Mas esse efeito de palimpsesto não deve satisfazer os historiadores porque, por si só, essa impressão é incapaz de manter aceso o nosso “desejo de história”. Ali, no espaço de 10 anos que separa os dois filmes, vemos não apenas o evento do sequestro, mas indícios, sutis filigranas, do que cada um daqueles tempos contextuais (1997-2007) pensava sobre os acontecimentos de 1969.

Ao historiador, cabe trazer filigrana à contraluz do tempo.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas, v. 1).

DUBY, Georges. **O historiador hoje**. In: DUBY, Georges; ARIÉS, Philippe; LE GOFF, Jacques & LADURIE, Emmanuel. **História e nova história**. 2ª ed. Lisboa: Teorema, 1989.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

MAESTRI, Mário & SERRA, Carlos Henrique. **Há cadáveres no armário de Bruno Barreto**. In: **Revista O Olho da História: revista de história contemporânea**. UFBA, nº 4. (Disponível em: <http://www.oolahistoria.ufba.br/04maestr.html>)

MEUNIER, Jean-Pierre & PERAYA, Daniel. **Introdução às teorias da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel.** In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas.** São Paulo: Contexto

ORIOCCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo: um balanço crítico da Retomada.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Notas

* Professor Adjunto, Departamento de História da Universidade Federal do Ceará.

[i] Historicamente, configurou-se a tese de que os militantes libertos foram levados até o México num avião Hércules das Forças Aérea Brasileira. Recentemente, outra versão afirma que não se tratava de um Hércules, mas de um outro modelo de aeronave. Essa, no entanto, é certamente uma questão de somenos importância.