

Futebol e ditadura: representações no cinema brasileiro

Hamilcar Silveira Dantas Junior*

Resumo

A análise dos vínculos entre o futebol e a política no Brasil teve seu auge por ocasião da Copa do Mundo de 1970, no México. Este trabalho analisa a construção de representações do futebol durante o regime militar (1964-1985) através do cinema brasileiro, relacionando estas representações ao contexto de produção dos filmes: *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). Sob o prisma da relação Cinema-História, conclui-se que os dois filmes, apesar das diferenças nas representações, são complementares por mediar a alegria da conquista do campeonato mundial e a tristeza das famílias despedaçadas pela ação da ditadura. Ratifica-se que a ditadura produziu "cicatrizes", mas o futebol continuou a representar a identidade e força simbólica do povo brasileiro.

Palavras-chave: Futebol; Cinema Brasileiro; ditadura militar; representações.

Abstract

The football have always been treated as a minor cultural phenomenos by the Brazilian academics. This fact had your climax happened during the 70' World Cup, on Mexico. This study analyzes the construction of representations of the football during the military regime (1964-1985) through the brazilian movies, relating these representations to the production context of the motion pictures: *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982) and *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006). From the perspective of the relation Cinema-History, it is concluded that the two films, despite the differences in the representations are complementary in mediating the joy of winning the world championship and the sadness of the families shattered by the action of the dictatorship. Confirms that the dictatorship has produced "scars", but football continued to represent the identity and symbolic power of the Brazilian people.

Keywords: Football; Brazilian movies: military dictatorship; representations.

A Copa do Mundo de Futebol no ano de 1970 revelou ao mundo uma das mais brilhantes gerações de futebolistas da história, alguns já em fim de carreira, a exemplo de Gérson e Pelé, e outros em seu apogeu, tais como Rivelino e Clodoaldo. Considerando a representatividade social do futebol na configuração da nacionalidade brasileira, o impacto do tricampeonato conquistado pela seleção enraizou na memória social a aura de magia e criatividade dos atletas que representavam a nação. Não obstante, no seio de grande parte

* Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe. Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia.

da intelectualidade, em que pese a vigência do AI-5 e o recrudescimento do regime de terror perpetrado pela ditadura civil-militar, consolidaram-se interpretações lineares que alinharam, de maneira automática, o êxito futebolístico da seleção brasileira e os usos políticos da conquista. O cinema, enquanto agente histórico que não apenas ilustra a história, mas recria-a e redimensiona-a em diferentes contextos, criou leituras distintas daquele momento e suas representações.

A década de 1960 refletiu um ambiente efervescente de ideias, no qual o esporte foi se popularizando, sendo expresso nas artes, na educação, sobretudo na política. No entanto, a corrente interpretativa dominante foi a que vinculou a massificação do futebol como uma orquestração diabólica para entorpecer a população, sendo um "ópio do povo". Tal leitura estabeleceu, conforme Roberto Da Matta, um ranço intelectual que cindiu as possibilidades explicativas do futebol na sociedade brasileira: "só quem sabe o real papel do futebol na sociedade brasileira é a camada dominante (que o utiliza como ópio das massas) e os críticos da sociedade. A massa permanece na escuridão de sua idiotice crônica, incapaz de perceber seu sistemático engano" (DA MATTA, 1982, p. 22).

Busco, nesse texto, divergir dessas leituras, verificando suas raízes e seus conflitos nas representações construídas no cinema brasileiro. Entendo que a memória brasileira foi enquadrada sob a interpretação do "ópio do povo" a partir da confluência de dois fatos históricos: o surgimento de uma das mais brilhantes gerações de futebolistas brasileiros que venceu a Copa do Mundo do México e o momento mais repressivo da ditadura civil-militar que tomou o Brasil em 1964. Se tal vitória foi capitalizada pelos militares, é possível, em contrapartida, pensarmos se havia uma confusão entre o ambiente político e a expressão esportiva como cultura. Algumas posições radicalizaram-se e alinharam esporte e ditadura, enquanto outras tiveram a capacidade de perceber as contradições em torno do processo.

É necessário matizar as relações entre o futebol e a ditadura, pois dependendo de que lado se estivesse, contra ou a favor da ditadura, uma angústia constante era: torcer ou não torcer pela seleção? Alfredo Sirkis (1998) lembra que, mesmo em meio à guerrilha, era impossível não torcer pela seleção. O êxtase contrastava com a tristeza de que a vitória seria manipulada pelo governo como triunfo do "país da alegria, do desenvolvimento, do futuro".

Generalizar que o povo brasileiro assistiu "bestializado" à Copa, e os militares usaram esse fato como propaganda, é limitar a capacidade de percepção do mundo por parte dos homens, bem como é descuidar de alguns dados históricos concretos. Marcos Guterman (2006) ressalta que a imagem do Presidente Médici assistindo à Copa pela televisão ou ouvindo a transmissão pelo rádio não foi inventada pela ocasião: o General Médici era, de fato, um notório entusiasta do futebol, torcedor fanático do Grêmio de Porto Alegre, a ponto de afirmar que seu jogador preferido no selecionado era Everaldo, por sinal o mais limitado tecnicamente, porém o único jogador gremista a ir à Copa.

As imagens do Presidente-ditador como "torcedor" eram comuns à maioria dos chefes de Estado que tendiam a transformar vitórias do esporte em vitórias políticas, sejam eles democratas ou tiranos, liberais ou socialistas. Todavia, uma análise das propagandas oficiais do governo Médici revela que não foi feita nenhuma associação ao esporte, principalmente o futebol. Uma possível exceção seria a campanha que convocava a

população a investir na Loteria Esportiva Federal, entretanto a estratégia foi mais o incentivo à ascensão social e auxílio aos programas sociais do que ao futebol (AZEVEDO, 2006)¹.

O confronto entre os críticos e as práticas me parece ratificar que existe, de certo modo, um ranço intelectual com o esporte que, dadas as suas dimensões catárticas e populares, é visto como algo superficial, incapaz de ser um "termômetro" de aferição da dinâmica histórica². O processo de aceitação e resistência do esporte no Brasil foi sempre conflituoso. Foi alvo de crítica, mas também de manifestação crítica das mazelas sociais, sendo possível apreendê-lo nas manifestações artísticas da época, na efervescência cultural juvenil e no olhar de alguns intelectuais, enquadrando sua memória, ora como foco de alienação ora como forma legítima de manifestação da nacionalidade. Na música foram notórias as manifestações de Sérgio Ricardo com *Beto bom de bola* (Sérgio Ricardo, 1967) e Jorge Ben com *Fio Maravilha* (Jorge Ben, 1972), nos Festivais da Canção. No teatro, por idealização de Dias Gomes (2004), encenaram-se as aflições dos jovens guerrilheiros em meio à Copa do Mundo de 1970. Na televisão, telenovelas como *Irmãos Coragem* (Janete Clair, 1969) e *Vereda Tropical* (Carlos Lombardi, 1983) trataram o esporte como um mecanismo de ascensão social, problematizando-o, ainda que de maneira simplória, em alguns aspectos. Finalmente, no cinema, alguns filmes conseguiram fazer uma efetiva mediação entre o entorno sócio-político e a paixão esportiva, a exemplo de *Garrincha, a alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963), *Asa Branca, um sonho brasileiro* (Djalma Limongi Batista, 1981) e *Boleiros – era uma vez o futebol* (Ugo Giorgetti, 1994).

Aceitação e crítica. Expressão popular e alienação. Da teoria às práticas, passando pelas artes. Tradição e modernidade. O futebol teve um papel destacado na modernização brasileira, notadamente a partir do final dos anos cinquenta. Ao me propor apreender as relações entre futebol e identidade nacional em época de Estado de exceção no Brasil, amparo-me em Barros (2008) na aceção de que as obras cinematográficas podem funcionar como representações ou como veículos interpretativos de diversas realidades históricas.

O cinema, nesse contexto, é uma linguagem educativa por excelência ao nos oportunizar compreender e reorganizar a memória social, um dos grandes signos da modernidade, próprio de uma época que se pauta no visual e no sensorial (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004). Por conseguinte, o esporte, especialmente o futebol, funde-se ao cinema

¹ É interessante ressaltar como as linhas entre ditadura e democracia no Estado brasileiro, principalmente no que toca a fenômenos de massa como o esporte, são confusas e não podem ser os parâmetros de investigação. No governo presidencialista democrático do Presidente Lula, a estrutura oficial esportiva tem apoio mais que explícito. Como exemplo, recorde-se a aprovação, em dezembro de 2006, e implementação, em fevereiro de 2008, da "*Timemania*", loteria criada para saldar as dívidas dos clubes de futebol com a Previdência Social e a Receita Federal.

² Nelson Rodrigues usou de seu sarcasmo para ironizar esse ranço intelectual com o futebol. Em crônica de 1965 dizia que a medida da estupidez humana é: "ser burro como um sociólogo". E continuou: "há três dias, aconteceu no Maracanã a batalha entre o Brasil e a Bélgica. Todos os brasileiros vivos e mortos estavam lá. Defuntos de algodão nas narinas atravessaram as borboletas. Tinham pulado os muros do além para torcer. Só um brasileiro faltou: – o sociólogo. Entre cento e tantos mil patrícios, não vi uma única e escassa flor da sociologia" (RODRIGUES, 1994, p. 96-97). A reflexão rodriguiana poderia ser reputada ao seu notório conservadorismo e oposição ao comunismo, todavia reflexões acerca desse ranço intelectual com o futebol foram tecidas também por "militantes" de esquerda, a exemplo de Carlos Heitor Cony, Henfil e Ferreira Gullar.

com as características próprias desse novo modo de organização da vida: uma nova cultura urbana que impunha novas formas de entretenimento e lazer, fazendo avançar uma cultura comercial com grande escala de público (espectadores, torcedores e consumidores); uma centralidade do corpo que assiste, executa, representa e é estimulado; por fim, uma polêmica indistinção entre realidade e representação.

Nessa dança imagética entre dois bens culturais de massa é imprescindível a ação da História como mediadora do avanço das relações sociais. Tornou-se fulcral, desde as reflexões de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer e do ensaio clássico de Marc Ferro, que o historiador ampliasse seu campo de visão para o cinema, entendido como um grande propagador, tanto de ideologias de manutenção da ordem, quanto de resistência ao *modus operandi*. Nesse sentido, concordando que estamos imersos na crise paradigmática da razão cartesiana da historiografia, é necessário incluir a relação Cinema-História como epicentro de uma nova razão investigativa. Para Nóvoa (2008), aceitando a imprescindibilidade da imaginação como ferramenta do historiador, a relação Cinema-História permite a percepção dos múltiplos elementos constitutivos da realidade, que a condiciona e/ou a transforma. Isso posto, conforme o cinema tem produzido impactos históricos significativos, ao questionar a História e educar a juventude, é fundamental inseri-lo num novo paradigma histórico, o da "razão poética"³.

Se o cinema e o futebol possuem tal dimensão catártica e simbólica, o diálogo entre os dois possibilita-nos iluminar os processos históricos sob os quais se gestaram as práticas esportivas em meio à ditadura brasileira pós-1964. A história da sociedade brasileira pode e deve ser visualizada a partir da sua cinematografia, assim como é imprescindível apreender a dinâmica social do futebol na conformação da identidade nacional.

Uma ditadura, uma Copa do Mundo e dois filmes:

A ditadura civil-militar imposta ao Brasil na madrugada de 1º de abril pode ser enquadrada como processo político de garantia de um projeto social, político e econômico com objetivos de estabelecer a ordem diante do avanço das reformas de base, imergir o país na lógica do capitalismo internacionalista e garantir a manutenção das oligarquias no poder.

A produção cinematográfica brasileira fez nascer, nesse entorno nebuloso, o Cinema Novo, com Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, assim como o Cinema Marginal, capitaneado por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Todavia, a "pornochanchada" se tornou a tônica do cinema comercial brasileiro ao longo das décadas da ditadura, com algumas produções de maior requinte, geralmente amparada em textos literários, produzidas pela Embrafilme.

Em se referindo ao futebol, a produção cinematográfica no período ditatorial dedicou-se, efetivamente, aos documentários biográficos de atletas, à paixão do torcedor e à narrativa de Copas do Mundo, envolvendo diretores como: Carlos Niemeyer, Carlos Hugo

³ Tal proposição pode encontrar aproximações com a concepção que Julio Cabrera (2006) aponta para o cinema: uma experiência "logopática", ou seja, a problematização da racionalidade puramente lógica (*logos*) e a inserção do elemento afetivo (*pathos*) na compreensão da realidade. Torna-se então, um novo desafio de conceber o cinema, a filosofia e a história.

Schlesinger, Oswaldo Caldeira, David Neves e Eduardo Escorel⁴. Dentre essas obras existem dois documentários emblemáticos por exporem as mazelas sociais do Brasil em contraste ao futebol: *Garrincha, a alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962) e *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1964). No entanto, as inter-relações cotidianas entre futebol e política nacional ficam limitadas a duas produções para a sua visualização na ditadura militar: *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1982), produzida no ocaso do regime militar, e *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

Pra frente Brasil foi dirigido com auxílio estatal da Embrafilme já no ocaso do regime militar, o que não impediu que o filme sofresse pressões dos oficiais no poder, notadamente devido à exposição crua do que acontecia nos "porões" da ditadura, sua relação com os Estados Unidos e a participação efetiva de empresários civis. Produzido por Roberto Farias — que havia sido Presidente da Embrafilme na década anterior, bem como um dos precursores do Cinema Novo com o filme *Assalto ao trem pagador*, em 1962 —, o filme narra a saga de uma família de classe média à procura de um familiar (Reginaldo Farias) que fora preso por engano pelos órgãos de repressão. Enquanto a busca se desenrola, a personagem é exposta ao sofrimento das torturas que lhe conduzirá à morte.

O fato impulsionador da ação (prisão da personagem) se desenvolve em meio à euforia da população pela participação brasileira na Copa de 1970. A música *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo (1970), feita em homenagem à seleção brasileira, embala a euforia, conciliando-a com o terror ao longo do filme. O bate-papo inicial entre dois homens (as personagens de Reginaldo Farias e Cláudio Marzo) que serão abalroados pelos oficiais do regime é sobre os rumos da seleção na Copa. O filme, à sombra ou à luz do futebol, se pauta, então, pelos contrastes que geram os estereótipos das produções de "filmes de ação": um estopim, a caçada ou tentativa de resolução do mistério e a seqüência vertiginosa final. De igual modo, enquadra as personagens nos perfis mais comuns legados por uma vertente "sociologizante" da historiografia sobre a ditadura: o povo, indiferente ou ignorante; a jovem alienada que se torna "consciente" e cai na clandestinidade; e os lacaios da ditadura. Nesses estereótipos, o futebol e a Copa inebriam o ambiente produzindo um torpor coletivo, uma esfera de alienação que envolve o país.

A representação da aura futebolística que envolvia o momento revela, por conseguinte, uma realidade da época: a alegria da conquista poderia ser assaltada a qualquer momento pelo sequestro e morte de cidadãos comuns. Não tento inferir que a ilustração da Copa pelos realizadores do filme, investe-se de uma denúncia a um possível caráter alienante do evento futebolístico que foi instrumentalizado politicamente. Reconheço a importância cultural e política do filme, mas ao explicitar um ambiente narrativo, no qual se chocam festa e medo, refletiu-se o momento histórico de sua produção: a denúncia do regime e o clamor democrático. De igual modo, entendo que a análise histórica do futebol, à luz das imagens de *Pra frente Brasil*, precisa de uma necessária ponderação: o uso político do futebol (existente, mesmo em governos democráticos) não pode obliterar que o esporte

⁴ Para um apanhado de toda obra cinematográfica que tratou de esporte no Brasil, ao longo do século XX, ver o trabalho de Victor Melo (2004), bem como a página do Projeto "**Esporte e Arte: diálogos**", disponível em: <http://www.anima.eefd.ufrr.br/esporearte>

possui elementos simbólicos difíceis de aprisionar em intencionalidades objetivas, ou seja, a prática ou a assistência da prática demanda experiências particulares que podem ser tanto de acomodação, quanto de resistência.

Em oposição ao filme de Roberto Farias, mas também em complementaridade, uma grata exposição cultural do futebol em meio à ditadura se revela no filme de Cao Hamburger, *O ano em que meus pais saíram de férias*.

Com o distanciamento temporal (produzido 20 anos após o fim da ditadura), a obra de Cao Hamburger desloca-se da denúncia ao terror da ditadura focando a narrativa naqueles que nada entendiam do entorno nebuloso. A história narra a trajetória de Mauro (Michel Joelsas), menino de 11 anos, residente em Belo Horizonte que, em meio à sua partida de futebol de botão e às vésperas da Copa de 1970, é levado para morar com o avô em São Paulo. A justificativa: seus pais sairão de férias. Ao longo do filme vamos percebendo que os mesmos são militantes de esquerda, fugindo da repressão.

Mauro é levado para a casa do avô e deixado na porta sem saber que este havia acabado de falecer, fato que irá jogar o garoto no meio dos costumes estranhos dos judeus que o acolhem, principalmente Schlomo (Germano Haiut). O choque de Mauro, além da dura ruptura familiar, é com a comunidade do Bairro do Bom Retiro, um caldeirão cultural que envolve, principalmente, judeus e italianos, berço de trabalhadores da indústria paulista e de alguns de seus grandes clubes de futebol, a exemplo do S. C. Corinthians Paulista, fundado em 1910 (SIQUEIRA, 2002). Em meio à ditadura, os habitantes do Bom Retiro se misturavam entre os que sabiam o que acontecia, mas preferiam não se manifestar, notadamente os anciãos judeus, e os jovens que protestavam contra o regime de exceção.

Diferente de *Pra frente Brasil*, neste filme o futebol não paira sobre a narrativa, é peça central na experiência/trajetória de Mauro: a expectativa de assistir a Copa ao lado do pai; a prática das peladas nas ruas do bairro; o jogo de futebol de botão; a coleção de figurinhas da Copa e a leitura da *Revista Placar*. Nesse contexto, a metáfora central do filme se reflete na posição em que Mauro gosta de jogar futebol: goleiro. Segundo o narrador, para seu pai, a pior posição é a do goleiro, "que fica lá, sozinho, esperando pelo pior". Nesse diapasão, diferente do "filme de ação", este se centra nos planos silenciosos (apartamento do avô, de Schlomo e nos corredores do prédio), rompidos somente com a agitação dos jogos da Copa e as manifestações dos estudantes. O silêncio expressa a solidão de Mauro, ansioso pela Copa, mas sempre na iminência de que possa acontecer "o pior".

A vitória na Copa do Mundo se une à alegria pela volta da mãe (subentende-se que o pai morreu), que recolhe Mauro e parte para o exílio. O futebol embalava uma geração que, então, crescia em pleno grande desenvolvimento do país (a admiração de Mauro com os arranha-céus em sua chegada a São Paulo ilustra isso), mas que o abandonava sem entender bem o motivo.

A partir da relação Cinema-História, observando o fenômeno do futebol no Brasil, entendo que os dois filmes são complementares ao serem concluídos com a alegria da conquista do tricampeonato mundial em oposição à tristeza de famílias despedaçadas. É possível ratificar que a ditadura produziu feridas que, certamente, jamais cicatrizarão,

entretanto o futebol continua a representar, mesmo nesses momentos de terror, a força simbólica, identitária, sobretudo dionisíaca, tão cara ao espírito do brasileiro.

Por fim...

Entendo que o esporte é um espaço de recriação cultural permanente. A ida ao estádio, ao cinema ou teatro, ou assistir à Copa do Mundo com a família frente à TV são rituais passíveis de reinterpretação, nunca são engessados e enquadrados dentro de racionalidades positivas⁵. Entendo que as imagens têm um potencial pedagógico ilimitado, porém não acredito nas teses “conspiracionistas” de que as mensagens, sejam na música, na escola, na televisão, no cinema são aceitas linearmente de acordo com a intenção do emissor. Adoto, por conseguinte, a notável reflexão de Hall (2006): o receptor, espectador ou torcedor pode decodificar qualquer mensagem conforme foi projetada pela intenção do emissor, operando dentro do código dominante; pode compreender e não compreender a mensagem, estabelecendo licenças e adotando uma postura negociada; finalmente, pode operar com uma codificação elaborada que se contraponha à mensagem, assumindo um código de oposição. Essa perspectiva insurge-se como uma postura não-colonialista. As consciências não são assaltadas, os homens não são feitos, fazem-se nos contornos de suas práticas e experiências. O cinema e o esporte, enquanto produtos e produtores da modernidade, passam por re-elaborações, reconstruções, formatações e padronizações técnicas. Por conseguinte, sua construção cotidiana, sua penetração nas diversas esferas institucionais, a exemplo da escola, suas demandas espetaculares vêm se produzindo em uma sociedade que se torna cada vez mais espetacularizada, por isso mesmo plena de contradições. Contradições que podem e devem explodir em toda sua plenitude visual, também, na sala escura do cinema.

Referências:

AZEVEDO, S. C. S. **Regime militar**: entre tapas e beijos - uma análise das peças publicitárias na era Médici. São Cristóvão: UFS; Aracaju: Fundação Oviedo Teixeira, 2006.

BARROS, J. D. Cinema e História: entre expressões e representações. NÓVOA, J.; _____. (Org.). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. 2.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-84.

CABRERA, J. **O Cinema pensa**: uma introdução à Filosofia através dos filmes. São Paulo: Rocco, 2006.

CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. Introdução. In: _____ (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 17-29.

⁵ O filme de Cao Hamburger ilustra essa impossibilidade, quando os estudantes militantes reúnem-se no Diretório Estudantil da Universidade para torcer contra o Brasil no primeiro jogo da Copa. Para um deles, “a vitória da Tchecoslováquia será a vitória do socialismo”. A comemoração do gol dos tchecoslovacos não resistiu à mágica do gol de empate de Rivelino. O ardor revolucionário ruiu e converteu-se em euforia nacionalista com a passagem do “furacão da Copa” (designação dada a Jairzinho pela imprensa internacional ao final do evento, autor de mais dois gols nesse jogo e de sete ao longo da Copa).

DA MATTA, R. Esporte na sociedade: um ensaio sobre o futebol brasileiro. In: _____ et alli. **Universo do futebol**: esporte e sociedade brasileira. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982. p. 19-42.

GOMES, D. **Campeões do mundo**: mural dramático em dois painéis. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

GUTERMAN, M. **O futebol explica o Brasil**: o caso da Copa de 70. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MELO, V. **Esporte, arte, imagem, cinema**: relações originais na modernidade. 2004. 172 f. Relatório (Pós-Doutorado em Estudos Culturais) - Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

NÓVOA, J. Apologia da relação Cinema-História. In: _____; BARROS, J. D. (Org.). **Cinema-História**: teoria e representações sociais no cinema. 2.ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 13-40.

RODRIGUES, N. **A pátria em chuteiras**: novas crônicas de futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SIQUEIRA, U. **Clubes e sociedades dos trabalhadores do Bom Retiro**: organização, lutas e lazer em um bairro paulistano (1915-1924). 2002. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SIRKIS, A. **Os carbonários**. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.