

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ECONOMIA E RELAÇÕES INTERNACIONAIS

LARA CARMINATE ALMEIDA

**A IMPORTÂNCIA DA ARTE BRASILEIRA PARA A DENÚNCIA DE VIOLAÇÕES
DE DIREITOS HUMANOS DURANTE A DITADURA MILITAR:
UMA ANÁLISE DOS ANOS DE CHUMBO (1968-1974)**

Uberlândia

2025

LARA CARMINATE ALMEIDA

**A IMPORTÂNCIA DA ARTE BRASILEIRA PARA A DENÚNCIA DE VIOLAÇÕES
DE DIREITOS HUMANOS DURANTE A DITADURA MILITAR:
UMA ANÁLISE DOS ANOS DE CHUMBO (1968-1974)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Economia e Relações
Internacionais da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Relações
Internacionais

Orientador: Profa. Dra. Alessandra Beber
Castilho

Uberlândia

2025

LARA CARMINATE ALMEIDA

**A IMPORTÂNCIA DA ARTE BRASILEIRA PARA A DENÚNCIA DE VIOLAÇÕES
DE DIREITOS HUMANOS DURANTE A DITADURA MILITAR:
UMA ANÁLISE DOS ANOS DE CHUMBO (1968-1974)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Economia e Relações
Internacionais da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Relações
Internacionais

Uberlândia, 07 de maio de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Alessandra Beber Castilho – IERI

Prof. Dr. Edson José Neves Junior – IERI

Prof. Dra. Ana Paula Spini – INHIS

Dedico este trabalho àqueles que, durante os anos de repressão, foram resistência na luta por um Brasil com maior justiça social – e em memória dos que aqui sucumbiram às práticas desumanas perpetradas pelo Estado. Suas histórias hoje ecoam nas batalhas travadas diariamente por memória, por verdade e por justiça neste país.

AGRADECIMENTOS

Quando criança, ouvia ressoar para a cidade inteira, dos altos falantes da Igreja Matriz a canção que mais tarde, eu descobriria se tratar de *Força Estranha*, de Caetano Veloso. O verso que, desde então, ecoa em minha mente comprehende a frase “a vida é amiga da arte”, e creio que hoje consigo *finalmente* compreender o que Caetano quis dizer – e é essa frase que dá sentido à monografia aqui escrita. Assim, o ímpeto em escrever uma monografia como forma de obter o grau de Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Uberlândia parte, também, de um local especial. Local este que hoje, após quatro anos de graduação, vê uma oportunidade para externalizar toda sua gratidão por aqueles que me acompanharam nesta jornada e que contribuíram para que eu me tornasse a pessoa que sou hoje.

Seria impossível começar esta seção de agradecimentos sem mencionar aqueles que me trouxeram até aqui. Por esta razão, gostaria de dedicar esta monografia a meus pais, Ana Lúcia e Reginaldo, meu coração fora do peito. À minha mãe, minha maior incentivadora e força motriz – e que na voz de nossa cantora preferida, Maria Bethânia, homenageio-a: *É tudo o que eu não sei / Mas a voz diz / E que me faz / Me traz, capaz.* Obrigada por acreditar em mim e me fazer crer que sou capaz, eu sou e serei eternamente grata por todo o seu esforço quanto à minha educação – tenha certeza de que hoje tudo valeu à pena. Ao meu pai, meu símbolo de resiliência e perseverança, que sob sol, longe ou perto – de Minas Gerais à Bahia –, foi meu alicerce. Este diploma, eu comento com vocês.

Dedico esta monografia, também, aos meus avós Ruy (*in memoriam*) e Emilia (*in memoriam*), que me apresentaram a cultura nacional desde que me entendo por gente, valorizando-a sempre, e me mostrando o impacto que a arte brasileira tem na nossa vida – o que escrevo aqui hoje é reflexo dos ensinamentos de vocês. Ao meu avô João (*in memoriam*), que me trouxe a compreensão de que nunca devemos deixar de nos preocupar com a política, pois ela é parte intrínseca do ser atuante no país. À minha avó Déa (*in memoriam*), à minha madrinha Luciana (*in memoriam*), e ao meu padrinho José Alves, professores na minha escola da vida – a luta e a paixão de vocês pela educação ressoa em mim e me inspira a continuar.

Aos meus tios, que sempre com muito afeto, celebram minhas vitórias comigo. Em especial, agradeço à minha tia Jane – obrigada por tudo, desde o primeiro dia, não existem palavras para descrever o quanto grata sou por ter a senhora na minha vida. Aos meus primos, que sempre torceram por mim, e que em nome de Marcus, Marília e João Marcus, agradeço o apoio que recebi quando me mudei para Uberlândia para encarar essa nova etapa da minha vida, e que hoje se encerra.

Às minhas amigas-irmãs, Maria Clara e Isabela, agradeço por vocês estarem aqui desde quando “cursar Relações Internacionais na Universidade Federal de Uberlândia” era apenas um sonho, e por permanecerem, para hoje ver o desfecho *feliz* dessa agora realidade. Aos meus queridos Karine, Theodoro, Issa, Maria, Rafaela, Lavínia e Ani, compartilhar com vocês a paixão pela dramaturgia e cultura nacionais foi essencial para a escrita deste trabalho, obrigada por sempre estarem ao meu lado – mesmo distantes.

Aos meus colegas do grupo de estudos Memoriar e do Observatório de Memória e Reparação da Universidade Federal de Uberlândia, em especial, Ana Hannickel, Guilherme Xavier e Beatriz Teles, serei eternamente grata por cada oportunidade de poder trabalhar a memória nacional com vocês em busca de justiça e verdade. Agradeço, também, à minha orientadora Alessandra Beber que tanto me incentivou na escrita deste trabalho – com imensa admiração e gratidão, afirmo que suas palavras de apoio jamais serão esquecidas por mim.

Nada do que foi aqui escrito seria possível, no entanto, sem a presença daqueles que são a tradução, em minha vida, do que Milton Nascimento canta em *Canção da América*; dedico esta monografia, portanto, aos meus primeiros companheiros nesta jornada: Eduarda Ribeiro, Kem Pereira, Mylena Cruz, Guilherme Queiroz, Júlia Dourado e Igor Miraz. Viver os últimos quatro anos ao lado de vocês foi da maior importância – um verdadeiro privilégio na vida. Obrigada por cada memória, cada aprendizado e cada experiência. Obrigada por serem meu sinônimo de lar, casa e família em Uberlândia. Acredito que tudo na vida acontece por um motivo, e que sorte a minha o universo ter cruzado nossos destinos.

Sendo a vida construída pela arte dos encontros, fica aqui expressa minha eterna gratidão a todos aqueles que se fizeram presentes nos últimos quatro anos.

“O cinema é a consciência nacional. É o espelho intelectual, cultural e filosófico da nação”.

GLAUBER ROCHA, 1979

RESUMO

Qual a importância da arte para uma sociedade que vive um Estado de exceção? Guiada por este e outros questionamentos, a presente monografia busca elucidar o papel assumido pelo cinema – dentro das perspectivas da Resistência Cultural – enquanto importante ferramenta de denúncia das violações de Direitos Humanos praticadas pelo Estado brasileiro, durante os Anos de Chumbo. Para o exame de tais implicações, são retracadas as particularidades que levaram ao Golpe de Estado de 1964, analisando suas motivações e articulações, por meio de forças internas – com auspício de forças externas – para a instalação de um aparato repressivo estatal, que desde o início atuava sistematicamente na perseguição a quaisquer cidadãos que contestassem o regime e/ou a moral vigentes à época. Com o Ato Institucional nº 5 são adquiridos novos contornos de intensidade à censura e à repressão já praticadas pelo Estado brasileiro – inaugurando o período aqui convencionado chamar de Anos de Chumbo (1968-1974). Neste ínterim, é destacado o papel da cultura de resistência, capaz de difundir nacional e internacionalmente, dilemas, medos e anseios vivenciados pela população brasileira. Assim, mediante a análise de alguns dos filmes lançados pelos movimentos cinematográficos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, observa-se nuances destas manifestações artísticas enquanto críticas e denúncias frente ao regime militar; os documentos provenientes dos serviços de informação da ditadura atestam tais características – lidas como subversivas. Passada a redemocratização, de caráter conciliatório, a sociedade brasileira foi capaz de rearticular as lutas por memória, verdade e justiça, emergidas no contexto da ditadura militar, estabelecendo os mecanismos necessários para a implementação da Justiça de Transição no Brasil. No entanto, este processo viu-se marcado – mediante a um Estado Democrático de Direito – pela percepção da impunidade dos perpetradores das práticas de violência excruciantes articuladas durante os 21 anos de Ditadura Militar. O Brasil é, portanto, um país sem memória quanto aos horrores cometidos durante esse período. Nas quatro décadas que separam o presente do fim do regime, a cultura de resistência e as novas perspectivas por ela adquiridas continuam relevantes para os entendimentos acerca da diáde denúncia e resistência, mantendo seu caráter na contemporaneidade, ao utilizar do campo da memória para aprimorar seus debates.

Palavras-chave: ditadura militar brasileira; violações de direitos humanos; resistência cultural; cinema brasileiro; memória.

ABSTRACT

What is the significance of art for a society living under a state of exception? Guided by this and other inquiries, the present thesis seeks to elucidate the role assumed by cinema – within the perspectives of Cultural Resistance – as an essential tool for denouncing human rights violations perpetrated by the Brazilian State during the *Anos de Chumbo*. To examine such implications, the particularities leading to the 1964 *Coup d'état* are retraced, analysing its motivations and arrangements through internal forces – supported by external forces – to establish a repressive state apparatus that systematically targeted any citizens who contested the regime and/or prevailing morals of the time. With the enactment of Institutional Act No. 5, censorship and repression already practiced by the Brazilian State acquired new intensities – marking the period conventionally referred to as the *Anos de Chumbo* (1968–1974). In this interim, the role of resistance culture is highlighted, as it was capable of nationally and internationally diffusing the dilemmas, fears, and aspirations experienced by the Brazilian society. Through the analysis of selected films released by the *Cinema Novo* and the *Cinema Marginal* movements, nuances of these artistic manifestations are observed as critiques and denunciations against the military regime; documents derived from the dictatorship's information services attest to such characteristics—perceived as subversive. Following the conciliatory transition to democracy, Brazilian society managed to reorganize the struggles for memory, truth, and justice that emerged in the context of the military dictatorship, establishing mechanisms necessary for implementing Transitional Justice in Brazil. However, this process was reinforced by the perception of impunity – under a democratic state – regarding the perpetrators of excruciatingly violent practices articulated during the 21 years of military dictatorship. Brazil is, therefore, a country without collective memory regarding the atrocities committed throughout this period. In the four decades separating the present from the end of the regime, the culture of resistance and the new perspectives it has acquired remain relevant for understanding the dyad of denunciation and resistance, maintaining its significance in contemporary times by utilizing the realm of memory to enhance its debates.

Keywords: Brazilian military dictatorship; human rights violations; cultural resistance; Brazilian cinema; memory.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|-----------|---|
| AC | Agência Central |
| ACNUDH | Alto Comissariado das Nações Unidas para os Direitos Humanos |
| AI | Ato Institucional |
| AI-2 | Ato Institucional nº 2 |
| AI-5 | Ato Institucional nº 5 |
| AN | Arquivo Nacional |
| CDH/ONU | Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas |
| CEMDP | Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos |
| CIA | Central Intelligence Agency ou Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos |
| CIDH | Comissão Interamericana de Direitos Humanos |
| CNV | Comissão Nacional da Verdade |
| Corte IDH | Corte Interamericana de Direitos Humanos |
| CSC | Conselho Superior de Censura |
| DCDP | Divisão de Censura e Diversões Públicas |
| DFSP | Departamento Federal de Segurança Pública |
| DOPS | Departamento de Ordem Política e Social |
| DOI-CODI | Destacamento de Operações de Informações/ Centro de Operações de Defesa Interna |
| DPF | Departamento da Polícia Federal |
| DSI | Divisão de Segurança e Informações |
| DSN | Departamento de Segurança Nacional |
| D/SOPS | Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social |
| IPM | Inquérito Policial Militar |
| EUA | Estados Unidos da América |
| IBAD | Instituto Brasileiro de Ação Democrática |
| IPES | Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais |
| LSN | Lei de Segurança Nacional |
| MDHC | Ministério dos Direitos Humanos e Cidadania |
| MEC | Ministério da Educação e Cultura |

| | |
|------|---|
| MJ | Ministério da Justiça |
| MPB | Música Popular Brasileira |
| MRE | Ministério das Relações Exteriores |
| OEA | Organização dos Estados Americanos |
| ONU | Organização das Nações Unidas |
| SCDP | Serviço de Censura e Diversões Públicas |
| SNI | Serviço Nacional de Informações |
| URSS | União das Repúblicas Socialistas Soviéticas |
| VPR | Vanguarda Popular Revolucionária |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO | 13 |
| 2. UM PANORAMA DA DITADURA MILITAR NO BRASIL..... | 17 |
| 2.1. O GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964 | 20 |
| 2.2. OS ANOS DE CHUMBO E A INTENSIFICAÇÃO DA CENSURA E DA REPRESSÃO | 27 |
| 2.3. AS VIOLAÇÕES DE DIREITOS HUMANOS COMETIDAS PELO ESTADO BRASILEIRO | 31 |
| 3. A ARTE BRASILEIRA ENQUANTO FERRAMENTA POLÍTICA NO BRASIL | 38 |
| 3.1. O CINEMA ENQUANTO RESISTÊNCIA: DINÂMICAS E DILEMAS DA RESISTÊNCIA CULTURAL | 42 |
| 3.2. O CINEMA ENQUANTO DENÚNCIA: COMO O CINEMA BRASILEIRO SE CONSTITUIU ENQUANTO MEIO DE DENÚNCIA NACIONAL E INTERNACIONAL DOS CRIMES COMETIDOS PELO ESTADO..... | 53 |
| 4. MEMÓRIA, REPARAÇÃO E DIREITOS HUMANOS..... | 68 |
| 4.1. UMA QUESTÃO DE DIREITOS HUMANOS | 70 |
| 4.2. A PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA PELO CINEMA | 76 |
| 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 82 |
| 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 85 |

1. INTRODUÇÃO

Brasil, 14 de dezembro de 1968. Noticiava-se: “Tempo negro, temperatura sufocante. O ar está irrespirável. O país está sendo varrido por fortes ventos. Máx.: 38°C, em Brasília. Mín.: 5°C, nas Laranjeiras¹” (Jornal do Brasil, 1968, p. 01). Um dos jornais mais tradicionais do país à época, o Jornal do Brasil, trazia esse pequeno anúncio no canto superior esquerdo da primeira página, na seção dedicada à meteorologia. Era a primeira edição do jornal após promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) – da qual foi manchete.

Ao retraçar a história dos 21 anos de intensa repressão e censura, é possível afirmar que já àquele momento, as violações de Direitos Humanos eram praticadas dentro do regime com total conivência das partes e de autoria do Estado brasileiro, através de tortura sistemática, prisões ilegais, desaparecimentos forçados e execuções. Esses mecanismos de ação estiveram presentes no cotidiano do país desde meados dos anos 1960, sendo constantemente reafirmados e legitimados por meio dos Atos Institucionais que cercaram ainda mais as liberdades civis. No entanto, com o decreto do AI-5 ocorreu o enrijecimento da repressão – logo, é possível afirmar que entre os anos de 1968 e 1974, viveu-se no Brasil sob um governo “escancaradamente ditatorial”, atingindo sua forma plena sob o Governo Garrastazu Médici (Gaspari, 2014a; Brasil, 2014a). Iniciava-se, desta maneira, um dos períodos mais sombrios da história do país: os chamados “Anos de Chumbo” – momento no qual o Estado brasileiro intensificou perseguições a quaisquer cidadãos que contestassem o regime e/ou a moral vigentes à época. Esses eram chamados subversivos, e viram-se coibidos, por via legal e ilegal, a expressar questionamentos àquela conjuntura.

Dessa forma, muitos opositores da ditadura recorreram às linguagens artísticas, para que a por vezes “ficção” pudesse denunciar a então realidade do povo brasileiro e os crimes que eram cometidos pelo Estado. Para tanto, esta monografia tem o objetivo de analisar como a arte, pelo recorte do cinema nacional, foi utilizada enquanto ferramenta de resistência, crítica e denúncia às violações de Direitos Humanos pelo Estado brasileiro durante o período de 1968 a 1974 da Ditadura Militar – articulando-se, posteriormente enquanto mecanismo de preservação das memória advindas desse período autoritário. Neste entremeio, a resistência civil, por meio de suas inúmeras expressões se constituía enquanto força latente na sociedade brasileira, perpassando por diversos estratos e contornos sociais. É, portanto, neste cenário que a cultura

¹ A nota faz alusão a algumas nuances do regime militar àquele momento: os 38°C dizem respeito ao Ato Complementar nº 38, o qual decretava o recesso do Congresso Nacional em Brasília; os 5°C fazem referência à edição do Ato Institucional nº5, após uma reunião com o Conselho de Segurança Nacional, no Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro (Ministério da Cultura, 2025).

emerge no campo da resistência – reforçando-se à medida em que as tensões entre o Estado e as linguagens artísticas se acirravam. Assim, nos anos 1960, sob os contornos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, a Sétima Arte desempenhou um papel crucial enquanto cultura de resistência, sendo capaz de articular denúncias contra as práticas autoritárias e/ou repressivas do Estado – principalmente quanto às violações de Direitos Humanos. Tais contornos foram observados no exame atento realizado a partir das obras cinematográficas: i) ficcionais, como *A Vida Provisória* (1968); *Manhã Cinzenta* (1969) e *Jardim de Guerra* (1968); ii) e os documentários *Contestação* (1969) e *Brazil: a Report on Torture* (1971). Esta premissa delimita a essência e relevância do tema e desta monografia, não apenas ao reverenciar a produção cultural à época – de resistência pelo simples fato de existir mediante à sufocante censura –, mas por sua habilidade quanto a denúncia, levando à sociedade brasileira e à comunidade internacional pontos de vista e/ou interpretações críticos à então realidade do Brasil, que o regime militar buscava ocultar e controlar a qualquer custo.

Logo, a importância da utilização da Sétima Arte enquanto fonte histórica, na construção das premissas deste trabalho, está na capacidade intrínseca aos filmes de retratarem e dialogarem com a época em que são realizados. Sobre esta perspectiva, o historiador Marc Ferro elabora que “[...] estudar o filme [implica em] associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (Ferro, 1975, p. 05). O panorama se completa com a seguinte abordagem:

[...] a censura está sempre presente, vigilante, e ela se deslocou da *obra escrita para o filme e, no filme, do texto para a imagem*. Não é suficiente constatar que o cinema fascina, que inquieta; eles se apercebem que, mesmo fiscalizado, um filme testemunha [...] Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara /sic/ revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar (Ferro, 1975, p. 5).

Depreende-se, desta forma, que a partir daquele momento, o cinema consolidou-se enquanto instrumento de preservação da história, um testemunho para as gerações futuras do que foram os Anos de Chumbo – articulação essa que torna possível, ainda hoje, o estabelecimento de críticas e reflexões sobre a identidade nacional construída sob àquele período, pelo cinema nacional, passadas quatro décadas do fim do regime militar. Por esta razão, dá-se devida atenção ao debate acerca das *memórias coletivas* evocadas pelo cinema brasileiro sobre a Ditadura Militar – e que de certa forma, não são *únicas* e nem *plenamente* estabelecidas. Neste ínterim, a reflexão proposta pelo debate torna possível a percepção de continuidades frente à insuficiente resolução dos crimes de lesa-humanidade perpetrados pelo Estado, uma

vez que “[...] as bases da sociedade de hoje foram forjadas naqueles anos de modernização conservadora” (Ridenti, 2014, p. 338).

Portanto, para a escrita desta monografia, recorre-se a uma análise qualitativa para descrever, examinar e esclarecer as formas assumidas pela cultura de resistência cinematográfica no processo de denúncia das violações de Direitos Humanos durante os Anos de Chumbo, na Ditadura Militar. A importância deste recurso analítico para esta pesquisa, está na capacidade de ampliação da interpretação deste fenômeno cultural e historicamente relevante para a compreensão da arte enquanto ferramenta política – capaz de se articular enquanto mobilizadora da sociedade civil. Esse processo, por sua vez, é esquadrinhado utilizando dos procedimentos de uma pesquisa bibliográfica e do exame documental, na construção de novas perspectivas e/ou questionamentos acerca deste período histórico.

Desta forma, as fontes de dados e informações recorridas neste trabalho dividem-se em dois momentos: uma primeira seleção de fontes primárias de pesquisa – correspondendo a registros de ideias e/ou percepções escritos concomitantemente à Ditadura Militar, capazes de inferir conclusões acerca de acontecimentos e/ou processos ocorridos entre 1968 e 1974. Aqui, estes documentos assumem os contornos dos filmes analisados, para além de entrevistas e, principalmente, através do acervo dos registros militares disponibilizado pelo Arquivo Nacional. Em seguida, há uma busca por fontes secundárias, ou seja, interpretações posteriores dos eventos analisados acerca das violações de Direitos Humanos e de sua denúncia por meio dos movimentos de Resistência Cultural – ou seja, ideias e percepções elaboradas com base nos materiais primários disponíveis. Para tal, mediante a vasta produção nacional – e internacional – acerca da Ditadura Militar brasileira, priorizou-se a abordagem trazida por historiadores brasileiros, dentre os quais Marcos Napolitano, Elio Gaspari, Heloísa Teixeira e Heloísa Starling. Quanto à abordagem cinematográfica, a mobilização de Ferro (1975) e Bleiker (2001 e 2009) fez-se de suma importância. Logo, no processo de revisão de ambos os níveis de fontes, conta-se com a separação de conceitos e argumentos chave abordados pelos autores, capazes de sustentar as novas perspectivas elaboradas por esta pesquisa quanto às nuances das denúncias colocadas pelo movimento cinematográfico de Resistência Cultural – após a sistematização e análise desses dados pelo método de procedimento histórico.

Esta monografia é, portanto, dividida em três capítulos de análise. O primeiro momento de análise, intitulado “Um Panorama da Ditadura Militar no Brasil” discorre acerca das motivações e articulações – internas e externas – assumidas no Golpe de Estado de 1964. Para tal, parte-se de uma análise que busca examinar os motivos pelos quais o contexto latino-americano e suas especificidades tornaram propícios, àquele momento, a instalação de ditaduras

no Cone Sul – delineando os desdobramentos do novo governo brasileiro, a fim de demonstrar a dinâmica estrutural do aparato repressivo estatal. O capítulo é concluído quando trazidas nuances acerca das violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro e como estas eram percebidas e denunciadas no cenário internacional – por meio da atuação, principalmente, de exilados e banidos do território nacional pelo regime militar.

O segundo momento, sob alcunha “A Arte Brasileira Enquanto Ferramenta Política no Brasil”, traz uma análise restringida aos Anos de Chumbo. Assim, são observadas as dinâmicas pelas quais a cultura brasileira se manifesta enquanto símbolo de resistência à ditadura, articulando por meio das linguagens artísticas, denúncias veementes aos crimes que estavam sendo cometidos pelo Estado. Subdividido em duas seções, a primeira trata especificamente de como o movimento de Resistência Cultural foi constituído dentro da Sétima Arte, assumindo a forma dos movimentos do Cinema Novo e do Cinema Marginal. A segunda seção, por sua vez, examina cinco produções nacionais realizadas e/ou divulgadas durante os Anos de Chumbo, as quais tornam evidente a articulação entre resistência e denúncia, e a maneira como ambas se promovem e se reforçam.

O terceiro momento de análise, “Memória, Reparação e Direitos Humanos” elenca perspectivas quanto a não-resolução dos crimes de violações de Direitos Humanos cometidos pelo Estado durante a ditadura, passado o período da redemocratização. Sob a argumentação de que o brasileiro tem dificuldades em conhecer sua própria história, os recursos que envolvem a *memória* desse período – essa, sempre em disputa na elaboração de uma *memória nacional* – são mobilizados para elucidar os mecanismos pelos quais a Justiça de Transição se consolidou no Brasil, assumindo contornos de uma política pública importante para a manutenção do passado ditatorial, ainda refletido na sociedade. No exame de suas conquistas e limites, as perspectivas relativas às *memórias da ditadura* – e a importância delas para com a sociedade –, são analisadas pelas lentes cinematográficas nas quatro décadas que separam o período da redemocratização da contemporaneidade.

2. UM PANORAMA DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

A conjuntura político-social dos anos 1960 no Brasil e no mundo tornou aquele momento propício a grandes transformações estruturais nas sociedades contemporâneas, e que viriam a impactar e/ou reverberar nos anos subsequentes. Para que seja possível compreender tal conjuntura – assim como as dinâmicas dela provenientes –, é necessário dar um passo para trás e analisar a composição do cenário internacional daquele período, ou seja, o contexto da Guerra Fria (1947-1991) e as concepções que deste arranjo geopolítico emanaram. Compreende-se que partir deste entendimento inicial é de suma importância para que sejam elucidados quais foram os impactos da Guerra Fria para o povo latino-americano. Àquele momento, o Sistema Internacional se encontrava polarizado entre duas superpotências, os Estados Unidos da América (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que coordenavam mudanças e/ou alinhamentos políticos no tabuleiro internacional, assim como suas zonas de influência e alianças para com o Sul Global (Sarzynski, 2018).

Neste entremeio, os temas de maior discussão no cenário internacional perpassavam pela disputa de influências geopolíticas. Quando se pensa a correlação deste movimento com o Sul Global, entende-se que o conjunto de países que o compõe caracterizava-se como a área de disputa comum entre os Estados Unidos e a União Soviética. Em termos de América Latina, historiadores brasileiros abordam que, com o advento da Revolução Cubana em 1959, a região tornou-se um foco relevante para a Guerra Fria. Esta movimentação, lida como ‘comunista no Continente Americano’ (Napolitano, 2014; Starling, 2024) fez com que os Estados Unidos ampliassem seu discurso antisoviético; recorreram, assim, aos mecanismos da Doutrina de Contenção ao Comunismo Internacional, instigando “[...] os exércitos nacionais dos países subdesenvolvidos alinhados ao bloco capitalista liderado pelos EUA [...] [a] cuidar da defesa interna contra a “subversão comunista infiltrada”” e possíveis expansões do comunismo (Napolitano, 2014, p. 13; Brasil, 2014a).

Mendonça (2021) analisa que a partir deste momento, há o destacamento do “caráter moral” – até então intríseco à dinâmica geopolítica daquela época – por meio de uma grande atuação conservadora dos Estados, através da qual a violência contra anseios populares operava. Em outras palavras, o objeto de disputa entre EUA e URSS – a luta pela hegemonia política – transfigura-se unicamente para o campo ideológico-moral: o *outro* com quem se disputa, torna-se o inimigo. Logo, sob a ótica ocidental, o ente a ser combatido assume, para além da forma de *inimigo externo* – ou seja, os países alinhados à União Soviética – a forma de um *inimigo interno*, sob a figura de “cidadãos simpatizantes e/ou militantes do comunismo” e até mesmo “setores sociais oponentes ao regime militar” (Napolitano, 2014; Mendonça, 2021; Brasil,

2014a, p. 337). É criado, neste contexto, dualidades antagônicas entre os conceitos do *bem* e o *mal*, assim como entre as terminologias do *nós* – como reflexo do nacional – e o *eles*, como representação do subversivo (McCloud, 2004, apud Sarzynski, 2018; Mendonça, 2021). Mobilizando Mouffe (2015, p. 05), é interessante explorar a transmutação da política para o campo da moral, sendo esta faceta não representante do

[...] desaparecimento da dimensão antagônica do político, mas algo diferente. O que acontece é que hoje em dia o político é jogado para a esfera moral. Em outras palavras, ele ainda consiste numa dicotomia nós/eles, porém, em vez de ser definido por meio de categorias políticas, o nós/eles agora é estabelecido em termos morais. No lugar do conflito entre “direita e esquerda”, vemo-nos diante do conflito entre “certo e errado”.

Logo, por mais que se trate de uma análise política dos anos recentes, sua leitura pode ser transposta para explicitar a dinâmica estabelecida na conjuntura dos regimes militares autoritários da América Latina.

Tendo em vista toda esta movimentação internacional-ideológica, sob a alcunha de *Global Sixties* – na concepção de historiadores como Aldo Marchesi (2017) –, observa-se um momento de efervescência sociopolítica e cultural que é, hegemonicamente “[...] conceitualizado [...] a partir da centralidade da Europa Ocidental e dos Estados Unidos [...]” (Marchesi, 2017a, p. 197, *tradução nossa*). Dentro desta concepção, todo e qualquer desdobramento ocorrido no Sul Global passa a ser configurado como “[...] uma mera influência [do Norte Global], não integrando uma mesma rede de circulação de ideias e atores”, capazes de serem influenciados entre si (Marchesi, 2017a, pp. 197-8, *tradução nossa*). É, portanto, necessário repensar o lugar da América Latina dentro do contexto da Guerra Fria, levando em consideração que este paradigma de análise histórica não incorpora as movimentações políticas locais ocorridas no Sul Global como processo de gênese também interna – mas meramente como uma conduta de simples aliança e subserviência à política imperialista estadunidense (Marchesi, 2017a).

Neste sentido, os países que compõem o Cone Sul² foram palco de algumas destas importantes mudanças e que não necessariamente são concebidas como meros reflexos dos demais processos históricos ocorridos ao redor do mundo – principalmente à luz daqueles ocorridos no Norte Global (Marchesi, 2017b) –, mas sim elaborados dentro de dinâmicas e demandas nacionais, ou seja, “[...] o discurso da Guerra Fria foi utilizado como uma forma de poder político para atrair a atenção para os problemas locais e, assim, criar aliados e/ou apoio

² Tradicionalmente, a Região do Cone Sul, localizada na América do Sul, compreende geograficamente os seguintes países: Argentina, Chile e Uruguai (Heredia, 2015). No entanto, adotando uma perspectiva política e particular aos acontecimentos da década de 1960 e anos subsequentes, incluir-se-á o Brasil e o Paraguai (Mendonça, 2021; D'Araújo e Castro, 2000).

aos projetos políticos concorrentes” (Sarzynski, 2018, pp.12 e 245). Sendo assim, a análise de Marchesi (2017b, p. 73) traz perspectivas que elucidam que as movimentações políticas ocorridas na região – na iminência da instauração de Governos Militares na América Latina e em suas fases de acirramento – foram derivadas da correlação entre a experiência particular da política nacional e/ou regional, podendo ser compreendidas também como elaboradas a partir dos diálogos transnacionais latino-americanos.

A tese de Marchesi (2017a; 2017b) é reforçada pelos estudos de Harmer (2011), ao pontuar que a Guerra Fria latino-americana parte de um entendimento descentralizado e de análise de dinâmicas multilaterais, ao passo em que envolve desde atores estatais a setores sociais – como no caso da “extrema-direita brasileira” –, conformando um “sistema interamericano”. Caminha-se, portanto, para a compreensão de que

pensar as relações dentro do Sistema Interamericano não implica abandonar ou negar as condições estruturais imperiais sobre as quais esse sistema foi construído. Mas implica em entender que, entre o Império e o Estado-Nação, existem múltiplos espaços transnacionais que mediam, alteram e afetam os comportamentos dos atores locais, assim como os do Império (Marchesi, 2017a, p.194-195, *tradução nossa*).

Assim, pode-se afirmar que em muito se assemelharam³ as práticas de repressão e cerceamento de liberdades civis praticadas pelos Governos Ditatoriais estabelecidos no Cone Sul – com atuações diretas por parte da força militar, instituindo-se de forma estável na política (Mendonça, 2021; D’Araújo e Castro, 2000) –, sistematizadas por estes Estados com base na “[...] lógica da Segurança Nacional” (Napolitano, 2024, p.22).

Neste capítulo, uma análise específica será realizada com enfoque no caso brasileiro, a fim de demonstrar como a coalizão de diferentes forças, internas e internacionais⁴ – na forma de oposição aos governos democraticamente eleitos de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), Getúlio Vargas (1951-1954), Juscelino Kubitschek (1956-1961) e Jânio Quadros (1961) – se organizaram frente ao Governo de João Goulart (1961-1964) e conduziram suas forças ao Golpe de Estado⁵ de 1964.

³ Como bem trazem D’Araújo e Castro (2000), explicitar as proximidades existentes em torno das Ditaduras do Cone Sul não ocorre na tentativa de gestar ‘explicações gerais’ para a dinâmica estabelecida na região ao longo das décadas de 1960 e 1970. O esforço comparativo é mera ferramenta para demonstrar semelhanças e diferenças entre processos semelhantes – ainda que particulares – compreendidos na América do Sul.

⁴ Castilho (2015, p.37) pontua que apesar da intensificação da influência hegemônica dos Estados Unidos no Brasil durante o contexto da Guerra Fria, reconfigurando toda a dinâmica militar brasileira à semelhança do padrão estadunidense, seria errôneo apontar “[...] os desdobramentos do Golpe de 1964 apenas como resultante de variáveis externas”.

⁵ Starling (2024, p. 11) descreve Golpes de Estado como “[...] movimentos específicos e imprevisíveis de revés: o corpo político é assaltado por uma sequência de ações cujo alvo é a conquista do poder em curto prazo. Por conta disso, são atos táticos potencialmente violentos que se utilizam de meios excepcionais, atentam contra as leis e a

2.1. O Golpe Civil-Militar de 1964

Pensar o Golpe Civil-Militar de 1964 próximo aos 60 anos de seu acontecimento traz consigo reflexões importantes acerca do que foi esta movimentação, descrita como o início do que seria o acontecimento político fundamental ao século XX para o Brasil: os 21 anos de Ditadura Militar (Napolitano, 2025). É, no entanto, difícil precisar quando as movimentações e os anseios para a realização de um Golpe de Estado *per se* tiveram início – não há, na historiografia brasileira, consenso quanto a um motivo específico como força motriz para a concretização do regime militar. Por esta razão, buscar-se-á, neste momento, traçar uma linha do tempo dos principais antecedentes e possíveis confluências internas e estrangeiras que possibilitaram – e esquematizaram – a ocorrência do Golpe em março de 1964.

É necessário, no entanto, previamente elencar dilemas e/ou questões que orientam alguns dos principais estudos acerca da Ditadura e Golpe Militares no Brasil. O historiador Marcos Napolitano (2024) aponta para a existência de determinados vieses de exame do passado utilizados pela literatura acadêmica para se pensar o encadeamento de fatores que culminaram na deposição do Presidente João Goulart (Delgado, 2010; Napolitano, 2024). Combinando duas das teses clássicas de análise histórica, sendo elas a tese da “grande conspiração vitoriosa” e a tese da “radicalização dos atores”, tem-se a conformação do seguinte cenário:

[...] [um] cerco político, [em meio a uma] guerra psicológica e [projetos de] desestabilização do governo João Goulart como uma ação lógica, consciente e de sentido inexorável, coordenada por lideranças civis e militares [...], com uma variável centrada no papel crucial da conspiração externa, liderada pelos Estados Unidos [...]. [Através disso, manifestava-se] o déficit de democracia dos atores políticos, as dificuldades de se manterem coalizões estáveis para sustentar a governabilidade, o maximalismo de posições sobre as reformas (principalmente por parte do governo e da esquerda) e a tradicional fragilidade institucional brasileira. A conjunção desses fatores teria aberto a porta para a saída golpista da crise de 1964 [...] (Napolitano, 2024, p. 07)

A partir destas proposições, pode-se então entender as premissas – não sendo estas as únicas – nas quais as articulações políticas para o Golpe de Estado de 1964 se estabeleceram, em uma perspectiva de literatura propriamente historiográfica (Napolitano, 2024). Revisitando os dez anos anteriores ao Governo de João Goulart, é possível observar manifestações – em períodos de maior e menor intensidade – de descontentamento para com o Governo Federal. Esta recorrência de manifestações sugere que há muito o Golpe se articulava, porém sem a obtenção de sucesso:

Constituição, [compreendendo] [...] fases distintas de realização — conspiração; execução; conquista; conservação do poder —, bem como ritmo e dinâmica própria.

Estavam acessos havia um bom tempo os sinalizadores-padrão de que algo poderia dar errado, virar força social e ser usado politicamente contra a democracia. Uma situação de polarização ideológica corroía os partidos, inviabilizando negociações e coalizões legislativas. A radicalização se acirrou na sociedade, criando uma atmosfera de medo, desconfiança mútua e intolerância (Starling, 2024, p. 9).

Assim sendo, para entender os motivos pelos quais estas manifestações tornaram-se ainda mais eloquentes no início da década de 1960, em especial a partir de outubro de 1963, Napolitano (2024) elabora que, neste momento, uma coalizão golpista de caráter heterogêneo e de abrangência nacional e internacional, consolidava-se no Brasil, sendo formada por

[...] governadores e políticos de oposição mais interessados na sucessão presidencial sem a esquerda, por liberais históricos antivarguistas e por lideranças militares e empresariais, conectadas à Embaixada norte-americana. [...] [Esses] convergiram para ações mais coordenadas e orgânicas, sempre pautadas pelo discurso anticomunista e pelo elitismo antipopular que condenava, de antemão, qualquer mobilização de trabalhadores pelas Reformas de Base (Napolitano, 2024, p.09).

Em consonância ao acima exposto, Starling (2024, pp. 09 e 11) sugere que “a condição de desequilíbrio do sistema político”, em finais de 1963, tornava o momento propício para Golpes de Estado, que despontam em conjunturas

[...] de crise, [em] que se beneficiam seus protagonistas capazes de entender que estão diante de uma circunstância institucional com potencial disruptivo da qual é possível se aproveitar para apossar-se ilegalmente do controle político em benefício de seus interesses particulares ou dos grupos envolvidos na ação.

No entanto, para melhor compreensão do que Napolitano (2024) convenciona chamar de “evento-processo”, um delineamento histórico faz-se necessário na tentativa de elencar quais dinâmicas levaram a esta específica conjunção de atores. Para tanto, é imprescindível revisitar a história brasileira no pós-Segunda Guerra Mundial, durante o Governo do Marechal Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). Parte-se do entendimento de que o alinhamento externo e interno do Governo Dutra para com os Estados Unidos⁶ – em uma guinada lida como antipopular, alinhada com valores cristãos ocidentais (Brasil Nunca Mais, 1985) –, constitui-se enquanto peça chave para a compreensão dos desdobramentos subsequentes na história brasileira. É sabido que neste período pós Segunda Guerra, “o Brasil passa a integrar o ‘mecanismo de defesa’ do assim chamado “mundo livre”, [...] encarregando-se sobretudo do setor da guerra subversiva” (D’Ambrósio, 1987, p. 41 apud Castilho, 2015, p. 27).

⁶ É válido mencionar que desde o Governo de Getúlio Vargas, durante a Segunda Guerra Mundial, com a posição ambígua do Brasil quanto à sua Política Externa, por meio da política da equidistância pragmática, fez com que os EUA se mantivessem atentos a o que acontecia no país. Esse processo se intensificou com o advento da Revolução Cubana, em 1959 (Napolitano, 2014, p. 13).

Assim, por meio de trocas de informações militares para com os Estados Unidos, o Brasil recebe a transmissão ideológica de padrões de comportamento⁷ e valores estadunidenses – na forma de doutrinação –, “no qual o Mal Absoluto era encarnado pelo comunismo”, que assumiria o papel de *inimigo interno* no país (Castilho, 2015; Napolitano, 2014). Em finais dos anos 1940, a partir desta movimentação e inspiração militar, é criada no Brasil a Escola Superior de Guerra⁸; seu principal papel, à esta época, estava na promoção de ideais conservadores e que, duas décadas depois, seriam promulgados como a Doutrina de Segurança Nacional brasileira⁹. Denota-se, desta forma, que àquela conjuntura, os interesses estadunidenses já se faziam presentes e consolidados na realidade política brasileira, e o “[...] embrião do Golpe de Estado de abril de 1964 começava a tomar corpo” (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 56).

Entre 1951 e o início da década de 1960, diversos foram os ensaios para um Golpe de Estado auxiliados e patrocinados por interesses dos Estados Unidos. É, no entanto, durante os Governos de Getúlio Vargas (1951-1954) e de Juscelino Kubitschek (1956-1961) que ocorrem – de forma mais bem delimitada – as movimentações motivadas, não exclusivamente pela dinâmica e/ou influência internacionais. Estas tentativas de tomada de poder pela ala conservadora, através da figura dos militares, no entanto, viram-se falhas pelas circunstâncias: à primeiro momento, Napolitano (2014, pp. 10 e 30) argumenta que, tal

[...] aliança golpista, [vinda] [...] de muito antes, [tornou-se] [...] uma das responsáveis pela crise política que culminou no suicídio de Getúlio Vargas em 1954. [...] [Esta crise política, partindo da oposição, sob a forma das Forças Armadas] insinuava [...] o profundo conservadorismo dos setores civis e militares que viam na política de massas e na retórica nacionalista de Vargas uma grande ameaça aos seus interesses privados e à sua concepção de ordem pública, como se o presidente preparasse um novo golpe de 1937, só que à esquerda.

⁷ As doutrinas e discursos militares formulados para o Brasil, à época da Ditadura Militar, foram em muito influenciados pelo pensamento geopolítico advindo da Guerra Fria – em transmissão direta dos Estados Unidos. Documentos do Governo dos Estados Unidos mostram, ainda, que os ensinamentos militares transmitidos à América Latina se baseavam “[...], num processo de sistematização do método de busca das informações [...] [sugerindo] o uso da tortura (Castilho, 2021, pp. 53-54; Gaspari, 2014b, p. 266).

⁸ Para Castilho (2015), a instituição “[...] surge como um instrumento de formação de “intelectuais orgânicos”, ideólogos do pacto dominante que defenderão um modelo econômico capitalista e o alinhamento com os Estados Unidos. Para estes teóricos da ESG, tal modelo só funcionará no Brasil se o país for dirigido por uma elite específica e for norteado por uma certa ideologia, a Doutrina de Segurança Nacional” e seus propósitos de “identificação e eliminação dos chamados inimigos internos do Estado” (Castilho, 2015, p. 29; Brasil, 2014a, p. 336).

⁹ Pensada e desenvolvida desde os anos 1950, a Doutrina de Segurança Nacional foi somente estabelecida como lei no ano de 1968. Na literatura acadêmica, a DSN é definida como “[...] um documento usado para justificar o regime militar e que apelava ao nacionalismo, desenvolvimento e anticomunismo, identificando o inimigo como subversivos dentro da nação”, classificando “[...] facilmente qualquer conduta indesejável à manutenção de uma determinada ordem como ameaça comunista” (Sarzynski, 2018, p. 59; Mendonça, 2021, p. 94).

Assim sendo, o suicídio de Vargas, em 1954, findou com quaisquer expectativas de tomada de poder naquele contexto, que acabara de se tornar ainda mais instável. O país, no entanto, não se viria salvo de ameaças golpistas – elenca Napolitano (2014) ao descrever a conturbada posse de Juscelino Kubitschek em meio a contragolpes¹⁰ – e que continuariam a se fortalecer em uma conjuntura de instabilidade política. Apenas oito meses separam a ascensão de Jânio Quadros à Presidência da República de sua renúncia – ambas ocorridas no ano de 1961. Em seu curto mandato, Quadros estabeleceu rígidos padrões conservadores no âmbito interno, ao passo que internacionalmente, a Política Externa Brasileira, agora *independente*, via-se guiada por um posicionamento ambíguo:

[...] expressando-se como uma nova posição da diplomacia brasileira no mundo, sobretudo em relação aos países subdesenvolvidos e socialistas, [...] o Brasil não deveria se alinhar automaticamente na política ocidentalista e anticomunista conduzida pelos Estados Unidos, mas, sim, ocupar novos espaços da geopolítica mundial com base no conceito de autodeterminação dos povos, para além da divisão bipolar da Guerra Fria (Napolitano, 2014, p. 318).

Esse novo rearranjo nada pareceu agradar sua base de apoio, em muito constrangida, ao passo em que ampliava a oposição de setores conservadores nacionais – como as Forças Armadas, que a este momento já “[...] se viam como um poder superior e tutelar em relação aos outros poderes e partidos da República, [sendo] [...] frequentemente convocadas pelos civis conservadores” (Napolitano, s/d). Em outro momento, Napolitano (2014, p. 33) conclui que o ponto culminante da insatisfação para estas categorias teria sido a Condecoração de Ernesto Che Guevara, “[...] consolidando a imagem [de Jânio Quadros como] um político contraditório, oportunista e ideologicamente ambíguo”. Análises do Projeto Brasil: Nunca Mais (1985, p. 57) descrevem que este momento parte da perspectiva de que “a crise institucional que se seguiu representou o último ato dos preparativos para a ruptura de 1964”.

Com a ascensão de João Goulart ao cargo da presidência, os anos seguintes seriam marcados por reivindicações advindas das massas, principalmente encabeçadas por estudantes, artistas e setores das classes médias-operárias urbanas. Neste período, o movimento popular viveu seu então auge, na luta e apelo populares por reformas estruturais e de base – principalmente após a dissolução da breve emenda parlamentarista¹¹ (Napolitano, 2014, pp. 35-6). Assim, depreende-se que o Governo de João Goulart (1961-1964) se constituiu em meio a

¹⁰ Napolitano (2014) aponta que a posse de Juscelino Kubitschek enquanto Presidente da República foi somente garantida pela atuação do Marechal Lott.

¹¹ Napolitano (2014, p. 35) aponta que o regime parlamentarista, adotado pelo Congresso Nacional em agosto de 1961, fez-se enquanto medida “[...] articulada por Afonso Arinos e Tancredo Neves, com aval das lideranças militares [como] Cordeiro de Farias e Ernesto Geisel [...]”, ligadas ao Governo de Jânio Quadros – a fim de vetar a posse de Goulart.

um cenário de intensas instabilidades sociais e crises políticas – para não dizer também econômicas. Foi um período conturbado para a história do Brasil,

em um ambiente político profundamente conservador e excludente, marcado pela tradição liberal-oligárquica e pelo autoritarismo pragmático, ambos elitistas e avessos à participação das massas na política, esta mudança de agenda serviu para fazer convergir contra o governo Jango tanto o golpismo histórico, que vinha do começo dos anos 1950, alimentado pelo medo do comunismo nos marcos da Guerra Fria, como o eventual, engrossado no calor da crise política conjuntural do seu governo (Napolitano, 2014, p. 19).

Deste modo, a atuação de Goulart no cargo da Presidência da República buscava reiterar o compromisso do Estado para com as reformas de base, ao passo que tal medida não era bem-vista pela oposição conservadora componente do governo. Neste momento, é válido destacar a importância das articulações do setor empresarial no “evento-processo” que culminou no Golpe de 1964. Duas organizações se destacam no delinear desta conjunção: o Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais¹² (Ipes) e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática¹³ (Ibad). Napolitano (2014, p. 49) descreve a atuação do Complexo Ipes/Ibad como reguladores e promotores “[...] das críticas ao governo, produzindo materiais de propaganda negativa e articulando os vários setores da sociedade que eram contra o trabalhismo e visceralmente anticomunistas”. Essa associação, cunhada pelo cientista político René Dreifuss, configurou-se, então, sob a forma de um “[...] espaço de elaboração de um projeto modernizante conservador realizado pela ditadura que se seguiu” (Brasil, 2014b, p. 316) – entendidos, hoje, como o “[...] maior grupo de mobilização das camadas médias da sociedade contra o governo do presidente João Goulart” (Brasil, 2014a, p. 115). Percebe-se, desta forma, sua interferência na opinião pública – recorrendo à adulteração e distorção de dados – acerca do Governo de Goulart, que se fez ainda mais veemente “[...] na articulação entre setores civis e militares, sobretudo quando a crise política se tornou aguda, a partir do final de 1963 [...]” (Napolitano, 2014, p. 50).

¹² Fundado em 1961 pelo General Golbery do Couto e Silva, tinha como premissa inicial a produção de “[...] uma agenda de mudanças estruturais que pudessem dinamizar o capitalismo brasileiro a partir de uma transformação no regime político”. Assim sendo, por meio do Ipes se articulou “[...] uma campanha de desestabilização do governo, a partir da produção de uma campanha publicitária que buscava apresentar o cenário político brasileiro como catastrófico, com o próprio presidente da República sendo constantemente acusado de estar interessado em “implantar uma ditadura” (Brasil, 2014b, pp. 316-317).

¹³ Tem sua fundação anterior ao Governo de João Goulart, no ano de 1959, porém com os mesmos propósitos finais do Ipes: combate ao anticomunismo e antirreformismo. Descrito por ex-agentes da CIA como “[...] uma organização da inteligência estadunidense no Brasil [...]”, o Ibad – atuando paralelamente ao Ipes – reforçou suas estratégias em 1962 ao intervir “[...] abertamente na campanha eleitoral, subvencionando candidaturas de elementos direitistas, que assumiam o compromisso ideológico de defender o capital estrangeiro e condenar a reforma agrária [...]”, com “[...] expressivos recursos [...] oriundos do governo norte-americano [...]” (Brasil, 2014b, p. 319; Bandeira, 2010, p. 177). Como o resultado não lhes foi favorável, [...] o Ibad reforçou o outro lado da sua estratégia antigovernista: o golpismo” (Napolitano, 2014, p. 50).

Financiados pelos Estados Unidos – em fomento direto pela CIA, articulado com primazia pela figura do Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon –, associado a outras empresas nacionais e estrangeiras, atuantes no Brasil, o Complexo foi elemento central para esta conjunção de atores na esquematização do Golpe por via militar (Brasil, 2014b; Napolitano, 2014). Em outras palavras,

Esta articulação ensejou a construção de um discurso antigovernista coeso, ainda que ideologicamente difuso e plural, apontando o reformismo de esquerda como a antessala do comunismo, sempre insidioso e esperando para se instalar no coração do Estado (Napolitano, 2014, p. 50).

Assim, como bem pontua o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014b, p. 319), “[...] o complexo IPES/IBAD promoveu uma ação absolutamente ilegal que mais uma vez denota o grau da ingerência de uma potência estrangeira nos negócios internos de uma nação soberana”.

Traçado este breve panorama histórico – através do qual puderam ser demonstradas as faces militar e empresarial do Golpe de 1964 –, é de suma relevância destacar o motivo pelo qual o Golpe Civil-Militar de 1964 também é acompanhado pelo adjetivo *civil*. Em seu livro *O Grande Irmão*, Carlos Fico (2008) comprova a participação efetiva da população civil brasileira na composição e/ou planejamento do golpe de Estado. Para além da importância do comprometimento dos setores conservadores da sociedade, a Igreja Católica fez-se grande propulsora dos movimentos de crítica ao Governo de João Goulart. O movimento das Marchas da Família, com Deus e pela Liberdade buscavam afastar do Brasil o suposto comunismo intrínseco à figura de Goulart – movimento de desestabilização amplamente difundido pelo jornalismo brasileiro.

A participação de lideranças políticas, àquele momento, também foi decisiva para que o golpe se concretizasse. Na figura do Governador do estado de Minas Gerais, Magalhães Pinto, Fico (2008) descreve o que seriam as atitudes tomadas pelo Chefe Civil do Golpe de Estado de 1964. Àquela conjuntura, Magalhães Pinto e aliados conservadores brasileiros – como o Governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda – haviam definido um plano juntamente ao governo dos Estados Unidos para a criação do que pode ser compreendido como um “Governo Brasileiro em estado de beligerância dentro estado de Minas Gerais”, paralelo ao Governo Federal de João Goulart. Em uma declaração assinada pelo Governador do estado de Minas Gerais, atestava-se que caso o Presidente Goulart resistisse à tentativa de Golpe de Estado – desencadeando uma Guerra Civil no país –, os Estados Unidos estariam aptos a intervir sob pressuposto legal no Brasil a fim de reestabelecer a ordem. Fico (2008) classifica esta declaração de beligerância como um ato de traição à pátria por Magalhães Pinto, ao conspirar

e ser conivente ao Governo estadunidense no envio de suas tropas militares, por vias aéreas e/ou navais, até a costa brasileira – configurando a Operação *Brother Sam*.

Assim, em um ímpeto de mudanças, João Goulart vê-se deposto. Com a complacência do então Governador do estado de Minas Gerais, Magalhães Pinto, tropas militares saem da cidade mineira de Juiz de Fora em rumo ao estado da Guanabara¹⁴, atual cidade do Rio de Janeiro – estava dado o golpe. Esta ação, como traz a obra “Brasil: Nunca Mais” (1985), dava seguimento

[...] a uma longa tradição intervencionista que remonta aos séculos anteriores da nossa história. Ainda antes da Proclamação da República e durante a época escravista [...] inúmeros [foram os] episódios de participação dos militares na repressão contra lutas populares (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 53).

Tem-se, assim, que a associação entre civis, empresários, militares e agentes externos – em oposição ao Governo democrata-popular de João Goulart – se organizou para a deflagração, de “[...] um ‘golpe preventivo’, voltado, sobretudo, contra a organização dos setores populares no processo reformista que se desenhava (Delgado, 2010, pp. 133 e 134 apud Napolitano, 2024, p. 08). Tamanha foi a premeditação deste Golpe de Estado, que já na madrugada de 02 de abril de 1964, quando em uma reunião extraordinária no Congresso Nacional, declarou-se vago o cargo da Presidência da República, designando este ao então Presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzili – em poucas horas, o Governo dos Estados Unidos reconheceria o General como novo presidente do país, em um governo oficial (Brasil, 2014a). Não houve resistência civil à deposição de Goulart¹⁵: iniciavam-se, assim, os 21 anos de Ditadura Militar no Brasil. Esse período da história brasileira foi marcado pela conformação de práticas repressivas e censórias pelo regime militar, alicerçadas em um aparato ilegal de *terror de Estado* atuante desde 1964 – tais noções serão ampliadas e discorridas na seção seguinte.

¹⁴ Por mais que a Capital Federal estivesse localizada na cidade de Brasília desde 1960, a maior parte da estrutura administrativa federal, à época, localizava-se na cidade do Rio de Janeiro – a antiga Capital Federal do Brasil (Brasil, 2014b).

¹⁵ A opção pela não-resistência por parte do Governo de Goulart resultou, para além do Golpe de Estado no Brasil, no fracasso da Operação *Brother Sam* – uma clara ação golpista-imperialista arquitetada pelo Governo dos Estados Unidos nos anos 1960. Coordenada pelo Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon – com papel fundamental no estabelecimento de conexões entre os militares golpistas e o governo estadunidense –, os EUA enviariam ao Brasil uma força-tarefa naval em apoio “logístico e estratégico” ao Golpe de 1964. A justificativa oficial para a operação era evitar uma possível guerra civil no Brasil, mas documentos históricos revelam que ela fazia parte de uma estratégia de prevenção de “regimes totalitários de esquerda” na América Latina durante a Guerra Fria. Apesar disso, Gordon insistiu publicamente que o golpe foi “100% [...] brasileiro” (Fico, 2008; Starling, 2024; Green e Jones, 2009).

2.2. Os Anos de Chumbo e a Intensificação da Censura e da Repressão

A historiografia analisa o período da Ditadura Militar brasileira como um dos momentos na contemporaneidade do país de maior e mais intensa repressão política (Gaspari, 2014a). O espaço da memória – e releitura histórica – acerca da opressão vivenciada durante o regime ditatorial perpassa por uma errônea percepção de que os anos subsequentes ao Golpe de Estado de 1964 não foram de caráter repressivo. Em seus textos “*A História Política do Golpe de 1964 e do Regime Militar: Balanços e Perspectivas*” e “*Coração Civil: Arte, Resistência e Lutas Culturais Durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980)*”, o historiador Marcos Napolitano (2024 e 2011) discorre e critica a problemática em torno da periodização que é recorrentemente vista nos estudos sobre a Ditadura Militar no Brasil. Tal problematização perpassa pela nominação acerca do que seriam os “Anos de Chumbo” (1968-1974), em contraposição às noções trazidas pela “[...] historiografia e [pela] [...] memória social, [que] consagraram o período inicial da ditadura, entre 1964 e 1968, como um período de relativa liberdade de expressão para a oposição [ao regime]” (Napolitano, 2011, p. 44).

Afirmar, desta forma, a existência de um momento, dentro do regime militar, em que o aparelho repressivo estatal agiu moderadamente, é uma falácia. A própria criação de órgãos como o Serviço Nacional de Informações (SNI), em meados de 1964, comprovam esta tese. Assim sendo, é contundente afirmar que desde a implementação do Regime Militar, o aparato coercitivo e/ou repressivo do Estado vinha sendo aprimorado por meio do SNI – principalmente quanto ao monitoramento de atividades consideradas subversivas. O Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, em 2014, aponta para a competência deste Serviço quanto ao estabelecimento de uma

ligação direta com órgãos federais, estaduais e municipais, com entidades paraestatais e autárquicas, além de poder solicitar a colaboração de entidades privadas. Outras atribuições eram: criar e extinguir agências; requisitar funcionários e propor a designação de oficiais das Forças Armadas; classificar assuntos como “secretos” e “ultrassecretos”, de acordo com o regulamento para a salvaguarda das informações que interessam à segurança nacional. À agência central do SNI cabia, entre outras competências, estabelecer a ligação com as outras agências, com órgãos cooperadores; processar informes e informações e difundi-los; planejar e implementar os planos de informação e de contrainformação; acionar seus órgãos de busca; instruir e treinar pessoal; arquivar a documentação de modo a permitir consulta rápida e manter seus fichários atualizados (Brasil, 2014a, p. 118)

Assim, seus coordenadores pensavam-no enquanto uma agência e/ou comunidade de informações aos moldes de “uma CIA voltada para dentro”, e que na perspectiva de Golbery do Couto e Silva, se constituiria enquanto um “núcleo da rede de espionagem e repressão [...]” – a partir de 1968, este aparato tomaria conta do Estado (Gaspari, 2014a, p. 164 e 194; Castilho,

2015, p. 48). Ao ser articulado para atuar em prol dos interesses de uma suposta Segurança Nacional,

[...] o SNI se tornaria o órgão central do sistema, cuja missão geral era: a) ‘superintender e coordenar, em todo o território nacional e no exterior, as atividades de informações’ e b) ‘assessorar diretamente o presidente da república com as informações necessárias à execução da Política Nacional’¹⁶. [Posteriormente,] [...] o SNI ganhou status de superministério, [tornando-se, portanto,] [...] peça vital do processo decisório brasileiro durante o regime militar: o SNI está presente, por intermédio de representação formal, em todos os ministérios (DSIs) e nas autarquias e empresas do Estado (ASIs), em todos os estados (delegacias) e nos municípios de maior expressão [...]. Essa rede complexa e tentacular, apoiada por uma agência central dotada de recursos ilimitados e de moderna escola para formação de agentes e analistas, exerce forte impacto no processo decisório dos governos federal, estaduais e municipais, fazendo-o diretamente (pareceres impositivos) e indiretamente (coerção difusa) (Góes e Camargo, 1984, p. 144; Mathias, 2004, p. 70 apud Castilho, 2015, p. 50).

Neste sentido, o historiador Marcos Napolitano (s/d) sustenta sua perspectiva crítica ao elencar “[...] que o caráter ditatorial e autoritário do regime já estava posto desde os primeiros dias do pós-golpe – e não somente durante o espaço de tempo convencionado como Anos de Chumbo –, se afirmando plenamente com o AI-2 [...]”, promulgado em 27 de outubro de 1965.

Em outras palavras,

com o AI-2, o regime consolidou uma progressiva militarização da administração do Estado, e de seus processos decisórios, reduzindo o sistema político-parlamentar ao papel de legitimador de suas decisões e espaço de negociação assimétrica com as elites regionais (Napolitano, 2024, p. 23).

Aquele momento, tomava-se consciência de que o Governo do Castello Branco (1964-1967) não seria provisório, à medida em que traços característicos de uma formalização de um arcabouço jurídico autoritário para o país passavam a compor o quadro institucional do Regime Militar – como o Decreto-Lei nº 314¹⁷, que daria origem à Lei de Segurança Nacional¹⁸ de 1969, e a implementação de uma nova (e autoritária) Constituição Federal, ambas editadas no ano de 1967 – (Napolitano, s/d; Memorial da Democracia, 2025). Através de mecanismos como a Lei de Segurança Nacional e suas subsequentes reedições, tornava-se legalizada a repressão frente à suposta subversão de civis brasileiros, transformando em legislação a Doutrina de Segurança Nacional (Brasil, 2014a). Nesse sentido, acabava por se constituir

[...] o arcabouço jurídico da repressão ao longo da ditadura, [...] [ao] torna[r] toda pessoa “natural ou jurídica” responsável pela segurança nacional, submetendo o país à Justiça Militar. A LSN incorpora o princípio da “guerra psicológica adversa” para

¹⁶ Arquivo Nacional, DS1/MRE: BR, AN BSB Z4.ESN.6.1.

¹⁷ O Decreto-Lei nº 314 de 15 de março de 1967 – baseado no Ato Institucional nº 2, a fim de redefinir o que seriam os crimes contra a ordem política e social durante os anos subsequentes da Ditadura Militar (Fragoso, 1978) –, constituiu as bases para a formulação da primeira Lei de Segurança Nacional imposta pelo Regime Militar à população brasileira.

¹⁸ Refere-se ao Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969.

enquadrar como crime manifestações, publicações, organizações e atos individuais que contrariem o regime. Define também a “guerra revolucionária” inspirada em “ideologia do exterior” (Memorial da Democracia, 2025).

Próximo à data em que foi comemorado os 20 anos da aprovação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, o Brasil reviveria o flagelo do Golpe de 1964 com um episódio que foi chamado de “golpe dentro do golpe” – tornando a repressão direta e ampla (Napolitano, 2014). Decretado em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5¹⁹ – conhecido popularmente pela alcunha de AI-5²⁰ – é entendido pela história política como marco inicial dos Anos de Chumbo no Brasil, sendo também concebido por meio do “[...] amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes [...]” (Napolitano, s/d; Fico, 2004, p. 34)

Vê-se que, a partir destas movimentações, o regime militar, substancialmente “[...] patrocinou uma repressão ao mesmo tempo legal e ilegal, baseada em censura, vigilância, tortura sistemática, prisões ilegais e desaparecimentos” (Instituto Vladimir Herzog, 2025f). Tais práticas, conforme Bauer (2014, p. 153) aponta, foram utilizadas para a “[...] obtenção de informações, punição e disseminação do medo [...]” e escoravam-se sob um dito pressuposto “[...] de “legalidade autoritária”, [justamente] [...] para coibir todos aqueles que ousaram contestar o regime mais diretamente – os chamados “subversivos”. Não deveria haver, [portanto], limite jurídico, ético ou moral (Instituto Vladimir Herzog, 2025f) àquele momento. Carlos Fico (2008, p. 234) argumenta, neste sentido, que “a manutenção do AI-5 na gestão de Médici permitia antever a repressão crescente que o regime patrocinaria contra todos os que fossem rotulados de "comunistas" ou "subversivos" – o que pode ser percebido em um depoimento da jurista Eunice Paiva²¹, que diz: “[...] estávamos na época do Governo Médici,

¹⁹ Estatuído pelo então Presidente da República, o General Artur da Costa e Silva (1967-1969), as liberdades políticas, sociais e constitucionais cerceadas durante a vigência deste Ato retornaram ao povo brasileiro em 1º de janeiro de 1979, com a promulgação da Emenda Constitucional nº 11 de 13 de outubro de 1978, já durante o Governo de Ernesto Geisel (1974-1979). Esta Emenda, em seu Artigo 3º, revoga os Atos Institucionais instaurados anteriormente, “[...] no que contrariarem a Constituição Federal [...]” vigente àquela época. São, no entanto, ressalvados de apreciação judicial até os dias de hoje – em decorrência da presente da Lei da Anistia (1979) – “[...] os efeitos dos atos praticados com bases [...]” nos Atos Institucionais e Complementares (Brasil, 1978).

²⁰ Em seu 5º artigo, declara suspensos os direitos políticos dos cidadãos brasileiros, imputando como legais práticas referentes à liberdade vigiada – como medida de segurança – para além da proibição de quaisquer manifestações sobre assuntos políticos, entre outras medidas de cerceamento de liberdades e direitos civis (Brasil, 1968).

²¹ Viúva de Rubens Paiva, preso político assassinado pelo Estado brasileiro entre 21 e 22 de janeiro de 1971. Em 1996 – 25 anos após seu desaparecimento, sua família pode, finalmente, receber sua certidão de óbito. Em 2025 a justiça brasileira retifica tal certidão e reconhece como *causa mortis* como: “morte não natural, violenta, causada pelo Estado brasileiro no contexto da perseguição sistemática à população identificada como dissidente política do regime ditatorial instaurado em 1964” (MDHC, 2025).

[...] [o] ano 1971, foi a época em que mais sumiu gente, mais se prendeu gente, mais se matou gente” (Eunice Paiva, 1979)

É neste período que o conjunto de práticas acima descrito passam a ser concebido, cada vez mais, dentro de uma perspectiva de *terror* (ou *terrorismo*) de *Estado sistemático* – terminologia que se refere à “[...] quando a força pública, nas mãos do Estado, comete crimes contra os seus cidadãos através de um sistema organizado” (Merlin, p. 111, 2018), baseado em “[...] tortura, sequestro, execuções extrajudiciais e ‘desaparecimentos’” (Napolitano, 2024, p. 06). Em plena consonância com o exposto por Fico (2008), é atestado por Gaspari (2014a, p. 442; Gaspari, 2014b, p. 23), que “durante todo o ano de 1968 a máquina de informações e repressão do governo [militar] patrocinou o seu próprio terrorismo e edificou o golpe do AI-5 [...]”, possibilitando a existência de casos em que a “[...] repressão coexisti[sse] com a ordem constitucional [...] [optando por] mantê-la”. Em síntese, como bem descreve Marcos Napolitano (2024, p. 25), ao debruçar sua análise sobre o modelo político e as dinâmicas de repressão enfrentados durante a insurgência do Regime, conceitua que

por se tratar de um regime autoritário “desmobilizador” e “tutelar”, a ditadura brasileira combinou um aparato *legal* de tutela e repressão política com um aparato *illegal* de “Terror de Estado”, sempre visando combater e neutralizar ativistas e críticos, bem como isolar lideranças políticas e culturais de oposição de bases sociais populares. O funcionamento desse modelo começou bem antes do AI-5.

Sob a forma de um aparato estatal repressivo à época da Ditadura Militar, as ações do Estado brasileiro poderiam ser categorizadas em três instâncias – conforme delimita Napolitano (2024) – sendo estas caracterizadas a partir de: i) um caráter normativo-repressivo, “[...] voltado para a gestão político administrativa”, que através da edição de Constituições, Decretos e Atos Institucionais e/ou Complementares, foi “[...] utilizado para tutelar os Poderes constitucionais, o sistema político, as burocracias de Estado em seus diversos níveis” (Napolitano, 2024, p. 26); ii) um caráter “legal de tutela político-social”, que utilizando também de Atos Institucionais e/ou Complementares, para além de IPMs, e instrumentos jurídicos – como a Lei de Segurança Nacional, a Lei da Imprensa e a Lei da Censura –, operavam na repressão não exclusivamente dos cidadãos, expandindo-a para “[...] as instituições políticas de Estado [...] [e para] movimentos sociais e culturais, sindicatos, associações civis e profissionais” (Napolitano, 2024, p. 26); iii) um caráter vigilante-repressivo, que recorrendo às instâncias governamentais, como o SNI, órgãos de inteligência militar, os DOI-CODI, etc. atuavam “[...] no limbo entre legalidade e ilegalidade, com uso amplo e sistemático, mas seletivo, de práticas de “terrorismo de Estado”. Estas, levando em consideração a vigência da Doutrina de Segurança Nacional, buscavam deslegitimar “[...] organizações de resistência e de ativismo político que se

aproximassem [do que era chamado de] “antagonismos”, ameaçadores à “unidade” da Pátria e à “organicidade” social (Napolitano, 2024, p. 26); iv) um caráter vigilante e de controle social, que por meio da atuação de polícias civis e militares – em uma “[...] lógica autoritária e militarizada do regime [...]” – reprimiam e subjugavam “[...] grupos sociais populares em seu cotidiano, [desde] [...] práticas ilegais [...] [a] atos sociais divergentes à lógica disciplinar e conservadora de “ordem social” imposta pela ditadura” (Napolitano, 2024, p. 26).

Ao propor esta revisão de percepções, Napolitano (2024, p. 23) reitera a importância de revisitar as concepções acerca do que foi a repressão nos anos da ditadura. O autor reforça o argumento de que é necessário dar a devida importância histórica-jurídica “[a]o AI-5, que amplia a repressão e a tutela política, com especial impacto para a classe média politizada, sem dúvida, [se tornando] [...] um marco que não pode ser minimizado”. No entanto, continua, apontando que o que não se pode permanecer no ideário do senso comum, é a percepção de que este foi o único instrumento jurídico utilizado para instrumentalizar a repressão àquele tempo. Logo, completa, “[o Ato Institucional nº5] [...] não deve obscurecer a importância de outro marco político jurídico que [...] estabelece de fato uma ditadura calcada na preponderância do Poder Executivo, militarizado, sobre os demais poderes e sobre o sistema político: o AI-2 [...]”.

Talvez, o entendimento central e que sumarize a presente seção esteja neste trecho de Napolitano (2024, p. 27):

é fundamental que uma história política renovada consiga explicar a lógica repressiva da ditadura para além desse momento agudo da repressão e, ao mesmo tempo, compreendê-lo não como um “excesso”, mas como uma política de Estado conectada a uma lógica repressiva mais ampla e estruturada, articulando as práticas de terror de Estado da Doutrina de Contra Insurgência às práticas policiais e jurídicas da repressão ancoradas em leis de exceção vigentes desde 1964.

A compreensão da lógica repressiva ancorada a uma política de Estado estruturada, permite portanto, que sejam analisadas na próxima seção, as formas pelas quais se articularam tais práticas de repressão durante a Ditadura Militar. Assim, realizar-se-á um exame referente às violações de Direitos Humanos cometidas praticadas pelo Estado brasileiro em sua história, com um enfoque para o regime militar – e a percepção destas pela comunidade internacional.

2.3. As Violações de Direitos Humanos Cometidas pelo Estado Brasileiro

Entre os anos de 1964 e 1985, diversas foram as violações de Direitos Humanos promovidas por entidades parte do Estado brasileiro contra sua própria população civil – ações estas que compõem o que foi descrito por Van Schouwen como a ditadura mais hedionda da

América Latina²². Neste sentido, Gaspari (2014a, p. 162) aponta para a existência de “[...] uma identidade, uma relação e um conflito entre o regime instalado em 1964 e a manifestação mais crua da essência repressiva que o Estado assumiu na sua obsessão desmobilizadora da sociedade: a tortura”.

Argumentos como estes remontam a diversos questionamentos, como aquele trazido no livro “Brasil: Nunca Mais” (1985, p. 53): “O que se deu com o Brasil, para que em seu território acontecessem cenas [degradantes à condição humana e] de tamanha crueldade [...]?” Fato é que ações que perpassam pela classificação de “cruel, desumana e degradante” não são contemporâneas à história do país, que teve sua constituição enquanto Estado Nacional baseada na subjugação e violência proposital para com os povos originários brasileiros e para com a população escravizada. A tortura, como reitera a obra “Brasil: Nunca Mais” (1985, p.53), embora “[...] seja instituição muito antiga no país e no mundo todo, [...] ocupou, no Brasil, a condição de instrumento rotineiro nos interrogatórios sobre as atividades de oposição ao regime, especialmente a partir de 1964”, sendo vista pelo corpo militar como um “[...] meio eficaz para combater²³ a “corrupção e a subversão”, [em que] o governo atribuía-se a megalomaníaca tarefa de acabar com ambas (Gaspari, 2014a, p. 169).

Sendo assim, depreende-se que a sistemática violação de Direitos Humanos durante o Regime Militar instaurado em 1964, se constituiu em diferentes moldes. Baseada no sistema repressivo-político, herdado da Ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas²⁴ (1937-1945), o Governo Militar ampliou suas técnicas para a contemporaneidade. Nos primeiros anos do novo regime, a literatura historiográfica traz a noção de que “ergueu-se, no país, todo um poderoso sistema de repressão e controle” (Brasil Nunca Mais, 1985, p.53), como exemplificado na seção anterior. O Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014a, p. 967) traz, nesse sentido, o entendimento de que “[...] investigações realizadas [na elaboração do relatório] [...] comprovaram que a ditadura instaurada através do golpe de Estado de 1964 foi responsável pela ocorrência de graves violações de direitos humanos, perpetradas de forma sistemática” pelo Estado e incitadas pelos governos militares, assumindo hoje a tipificação de: “[...]

²² Pensamento retirado de um discurso proferido por Bautista van Schouwen, membro do comitê político do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (Movimento da Esquerda Revolucionária, ou MIR) do Chile, em setembro de 1971 durante uma homenagem ao brasileiro, militar deserto e guerrilheiro Carlos Lamarca – assassinado pelo Estado brasileiro (Marchesi, 2017, p. 68).

²³ O principal instrumento a ser utilizado, nestes momentos, eram os Inquéritos Policial-Militares (IPMs) – ver Gaspari, 2014a, p. 169.

²⁴ A relação entre a ditadura do Estado Novo e a Ditadura Militar brasileira é analisada por Gaspari, 2014a, p. 166; Gaspari, 2014b, p. 25; e em Brasil, 2014a, p. 337.

detenções ilegais e arbitrárias; tortura e outros tratamentos ou penas cruéis, desumanos ou degradantes; execuções sumárias, arbitrárias e extrajudiciais; e desaparecimentos forçados, [contemplando, também] [...] os casos de ocultação de cadáveres” (Brasil, 2014a, pp. 38 e 967).

Assim, revisitando àquele momento, denota-se que a tortura – entendida aqui como uma das principais e mais recorrentes práticas dentro das violações *graves* de Direitos Humanos promovidas e patrocinadas pelo Estado brasileiro, teve

[...] sua aplicação sobre opositores políticos [como elemento não] [...] ocasional, nem esteve desligada de toda uma estrutura de poder hipertrofiada com o cimento do autoritarismo. Se a tortura pôde se transformar em fato cotidiano da vida nacional, é porque todas as estruturas do Estado passavam por um processo correspondente de endurecimento e exclusão do direito de participar (Brasil Nunca Mais, 1985, p. 53).

Dentro da dinâmica compreendida pelo regime militar, as práticas de tortura foram se constituindo enquanto “políticas de Estado” e uma “prática rotineira”. Neste processo, Gaspari (2014b, pp. 16, 22 e 24), delineia que “[...] a tortura assume a função de derradeiro sinal de perigo, alterando a própria percepção da cidadania²⁵”. É, portanto, “[...] falsa a suposição segundo a qual a tortura é praticada em defesa da sociedade²⁶”. Ou seja, se “para a maioria das pessoas a tortura é condenável por [seu caráter] imoral, mas é a minoria que despreza esse aspecto que a põe em funcionamento”. Ainda que se tome como pressuposto que “[...] antes do AI-5, o regime já tinha um caráter ditatorial, mas ainda não ancorado em um terror de Estado sistemático, o que não quer dizer que não havia tortura no Brasil antes de 1969” (Napolitano, 2024, p. 27), as características repressivas deste regime viram-se ainda mais reforçadas com a promulgação do Ato Institucional nº5 – período no qual, até inícios de 1974, viu-se subjugado à intensificação e sistematização das práticas de tortura e coerção para com o povo brasileiro – como exposto na seção anterior.

Sendo assim, em consonância com Gaspari (2014b, p. 11), chega-se ao entendimento de que “a tortura foi o [...] instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº5 libertou das amarras da legalidade”. Um ponto que merece atenção, durante os Anos de Chumbo principalmente, está no uso da tortura como ferramenta e/ou instrumento de investigação política. Eram durante os interrogatórios, como bem se sabe, que práticas das mais desumanas aconteciam: “a tortura pressiona a confissão e

²⁵ Gaspari (2014b, p. 11) ainda elabora que as práticas de tortura inebriaram “[...] a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtu[ando] a atividade dos militares da época e imp[ondo] constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditoriais”.

²⁶ Gaspari (2014b, p. 23-24) comenta que “quando tortura e ditadura se juntam, todos os cidadãos perdem uma parte de suas prerrogativas, e, no porão, uma parte dos cidadãos perde todas as garantias”.

triunfa em toda a sua funcionalidade quando submete a vítima” – mostrando a extensão do poder do torturador sobre o torturado” (Gaspari, 2014b, p. 31).

Internacionalmente, à época do regime militar, esta sistemática utilização da tortura como prática de subjugação dentro do aparato repressivo do Estado brasileiro, fez-se manchete principal. Quanto a esta premissa, Roriz (2021) apresenta a noção de que

ainda que acusações de violações contra a ditadura brasileira já acompanhavam o regime desde o golpe, sua circulação no plano internacional intensificou-se no final dos anos 1960, principalmente após o AI-5 (Brasil, 2014; Green, 2009 apud Roriz, 2021, p. 112).

Atuando no Brasil desde 1966, a Organização Anistia Internacional publicou, em 1972, o 1º Relatório sobre o Brasil, sob a alcunha de *Report on Allegations of Torture in Brazil*²⁷ – documento que se constitui enquanto um dos principais dentre os inúmeros exemplares²⁸ de ofícios, cartas de protesto e/ou telegramas enviados pela Organização ao país e às embaixadas brasileiras²⁹ pelo mundo. Com lançamento para a data de 05 de setembro de 1972 – ano de comemoração do centésimo quinquagésimo aniversário da Independência do Brasil – a Organização convidava o Governo e seus populares a repensarem sobre o agrave da situação de violação de Direitos Humanos que acometia o país, principalmente, desde a instituição do AI-5, em suas palavras: “a celebração do 150º aniversário do BRASIL seria uma ocasião propicia para que o Governo brasileiro demonstre seu respeito aos princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos”³⁰, ao passo em que trazia também

[...] um estudo sobre a legislação repressiva desde o golpe militar [de 1964, com] depoimentos de presos e perseguidos políticos, de advogados e representantes da

²⁷ Roriz (2021, p. 113) descreve que, conforme “[...] os documentos confidenciais e secretos nos arquivos do MRE, o relatório da Anistia de 1972 foi o principal documento contra a ditadura a ser enviado para a ONU. Foi seguramente o que mais mobilizou as energias da diplomacia do regime militar para seu arquivamento e esquecimento (Roriz, 2021).

²⁸ A documentação analisada corresponde ao período delimitado por esta pesquisa (1968-1974). No entanto, foi percebido – com a análise dos documentos disponibilizados pelo Arquivo Nacional – que nos anos subsequentes (1974-), a Organização Anistia Internacional continuou por enviar ofícios, cartas de protesto e/ou telegramas ao Brasil demonstrando preocupação concernente às contínuas violação e privação de Direitos Humanos em território brasileiro, pedindo a observação de casos de tortura e dos direitos fundamentais de presos políticos (Vreche, 2017 apud Roriz, 2021). Lê-se: a “Amnistia Internacional está muita preocupada com as notícias do Brasil segundo as quais nos últimos meses muitas pessoas teriam sido presas por razão política. Se diz igualmente que prisioneiros teriam sido torturados” (Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_75085079_D0001DE0001, p. 05).

²⁹ Uma carta da Anistia Internacional remetida à Embaixada do Brasil em Viena, na Áustria, solicitava “[...] ao Governo brasileiro, por ocasião do 10º aniversário, no dia 1º de abril de 1974, da ditadura no Brasil, a restauração dos direitos democráticos fundamentais e a garantia dos direitos humanos. Solicitamos ao Governo brasileiro uma anistia geral imediata para todos os prisioneiros políticos no Brasil, o pronto fim da prática da tortura, muito difundida, o restabelecimento dos direitos políticos de todos os que deles foram privados, a garantia da liberdade de imprensa e a libertação imediata de todos os jornalistas presos [...]” (Arquivo Nacional, DS/MI: BR_DFANBSB_Z4_DHU_0_0026_D0001DE0001, p. 71).

³⁰ Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_QQQ_82001509_D0001DE0001, p. 11.

igreja católica. Também descrevia as técnicas de tortura e identificava muitos locais onde os presos eram seviciados – [...] concluindo que a tortura de presos políticos no Brasil era praticada de forma crescente e sistemática desde 1968 (Memorial da Democracia, 2025a).

Assim, os dados da Anistia Internacional referentes a este tópico para Brasil constituíam-se, basicamente, em “[...] informações que circulavam internacionalmente, [haja vista que] [...] os membros da Anistia foram impedidos de entrar no país. Baseava-se, portanto, em depoimentos compartilhados por meio de [...] redes transnacionais de exilados, ativistas e simpatizantes se organizavam no exterior para documentar e publicizar violações de direitos humanos da ditadura (Green, 2009; Marques, 2011; Vreche, 2017 apud Roriz, 2021, p. 113). O objetivo final do relatório conformava-se, portanto, na tentativa de envio ao Brasil de uma “comissão independente de investigação”³¹, a fim de examinar se as denúncias recebidas e, posteriormente, sistematizadas e disponibilizadas no relatório em questão possuíam precedente. O Governo Federal, no entanto, não se propôs a tomar quaisquer medidas e/ou conceder respostas³² para que os fatos apresentados pelo relatório fossem averiguados. O efeito surtido desta divulgação internacional dos crimes e violações de Direitos Humanos cometidos no Brasil foi a proibição, por meio de uma nova lei da imprensa, que vetava a divulgação e/ou reprodução do relatório, e demais alegações da Organização em território nacional – o que não impediu sua divulgação clandestina (Roriz, 2021). À medida em que se tornaram nítidas

[...] as funções da tortura, o relatório entendeu-a não só como instrumento policial e de repressão, mas também como “se tornou um instrumento de poder sob a direção governamental”, uma forma de “intimidação para controlar os pensamentos e vontades das pessoas”. A tortura não era exceção e incidental ao regime, mas um dos seus elementos constitutivos (Roriz, 2021, p. 115).

Sendo assim, subsequentes tentativas de investigação foram propostas pela Anistia Internacional, que obteve como resposta que:

para um governo aceitar uma investigação por uma entidade estrangeira auto-indicada (para tal) – cuja imparcialidade não foi objeto de julgamento independente – sobre a observância dos direitos constitucionais de seus próprios cidadãos, seria equivalente a admitir que suas instituições legais, Parlamento e Tribunais, são incapazes de preservar a Constituição e/ou culpados por violá-la. Temos confiança em nossas

³¹ Arquivo Nacional, MJ: BR.AN.RIO.TT.0.MCP.PRO.280, p. 08.

³² No ano de 1972, enquanto Secretário-Geral do Conselho de Segurança Nacional, o General João Figueiredo envia carta ao Presidente da República, Garrastazu Médici informando sobre a existência de uma [...] campanha difamatória contra o Brasil empreendida no exterior pela ‘AMNESTY INTERNATIONAL’, que sistematicamente se pronuncia em defesa de elementos interessados na perturbação da ordem interna”. Sugere, ainda, a interrupção das respostas às correspondências recebidas da Organização ao país, em suas palavras: [...] uma vez que as mesmas [respostas] vêm sendo utilizadas com o propósito deliberado de atingir o prestígio internacional do Brasil, com reflexos negativos sobre sua imagem no exterior”. Por fim, recomenda a observância do SNI em relação às movimentações da Organização, solicitando que quaisquer documentações encaminhadas ao Ministério da Justiça fossem direcionadas à Agência Central do Serviço Nacional de Informações (Arquivo Nacional, AC/SNI: Ver: BR_RJANRIO_TT_0_MCP_PRO_0278_D0001DE0001, pp. 11-2).

instituições e não podemos, por isso, transferir suas responsabilidades à nenhuma organização internacional³³.

A movimentação internacional de denúncia à Ditadura Militar e à sua prática sistemática de violações de Direitos Humanos também foi percebida por outras instituições. A título de exemplo: i) tem-se que em inícios dos anos 1970, a Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) elaborou denúncias contra o Brasil – sob as quais recebeu como resposta que são tais alegações eram infundadas³⁴ – e solicitou a abertura de investigações *in loco*³⁵ acerca de acusações de tortura e repressão; ii) em 1971, a Organização dos Estados Americanos (OEA) emitiu um ofício apontando que,

“[...] em virtude das dificuldades [implicadas pelo governo brasileiro] que impediram uma verificação deste caso, não foi possível obter uma prova cabal da veracidade ou falsidade dos atos, que foram relatados nas acusações sobre torturas. No entanto, no presente caso, as provas apresentadas levam a uma suposição *covincente* [sic] de que no Brasil chegou-se a aplicar pesadas torturas, abusos e mal tratos [sic] contra pessoas de ambos os sexos, enquanto estas estavam privadas de sua liberdade³⁶;

iii) em 1972, o Comitê Internacional da Cruz Vermelha lançou um expediente ao Brasil apontando para a necessidade de maiores informações acerca de presos políticos³⁷; e iv) em 1974, a Anistia Internacional elaborou um dossiê que levou o Brasil como pauta à Comissão de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas³⁸ (CDH/ONU) – em contrapartida, como Roriz (2021) aponta,

a ONU apresentou formalmente ao Brasil a denúncia [...], [que a respondeu em tom de] desqualificar o documento, apontando suas “motivações políticas” e que sua leitura da “doutrina de segurança nacional” era “pouco honesta, parcial, e politicamente orientada”. As instruções asseveraram ainda que não se poderia aceitar um “julgamento” do país e que a “fase de estabilidade, e de progresso político, econômico e social” que o país atravessava habilitava-o a examinar domesticamente as denúncias. Por fim, assegurou que as denúncias seriam encaminhadas aos órgãos brasileiros (Roriz, 2021, p. 116).

Ademais, um documento elaborado pelo Ministério das Relações Exteriores³⁹ – hoje disponível através do Arquivo Nacional – comprova, em uma compilação de 90 páginas, o recebimento extensivo de correspondências, petições e cartas de protesto ao Brasil referentes à prática de tortura e outras violações dos Direitos do Homem – principalmente quanto aos

³³ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_AN_RIO_TT_0_CP_PRO_936, pp. 08-9.

³⁴ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_AN_RIO_TT_0_MCP_AVU_69.

³⁵ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_AN_RIO_TT_0_MCP_AVU_68, p. 11.

³⁶ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_RJANRIO_TT_0_MCP_PRO_0645_D0001DE0001, p. 08.

³⁷ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_AN_RIO_TT_0_MCP_PRO_240, p. 05.

³⁸ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_RJANRIO_TT_0_MCP_AVU_0251.

³⁹ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DHU_0_0031_D0001DE0001.

direitos de presos políticos no Brasil. Para além de documentações enviadas a organismos brasileiros, haviam manifestações populares⁴⁰ – seja por meio de protestos, passeatas⁴¹, palestras, participações em programas de rádio e outras quaisquer movimentações – com o auxílio dos exilados, a fim de ampliar a denúncia internacional das práticas de tortura e perseguição políticas àquele momento vivenciadas no Brasil.

Ao final de seu prefácio na obra “*Brasil: Nunca Mais*” (1985), o Cardeal Arns, Dom Paulo Evaristo – um dos idealizadores e/ou realizadores do Projeto, que sistematizou processos da Justiça Militar acerca de presos políticos e relatos de tortura destes –, requereu ao Governo brasileiro que assinasse e ratificasse a Convenção Contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes, elaborado pela Organização das Nações Unidas (ONU) no ano de 1984. O Brasil vivia os primeiros momentos de sua nova democracia àquele momento, enquanto o primeiro Presidente Civil em 21 anos – ainda que eleito indiretamente –, via-se inapto a tomar posse de seu cargo por inesperadas doença e morte. A Constituição de 1988, apelidada de Cidadã, já estava em construção. Seria a primeira constituição do país a condenar atos sob a alcunha de castigo cruel, desumano e degradante. A adesão ao tratado da Nações Unidas viria somente na década seguinte, em 1989, já durante o Governo de José Sarney. Essas e outras nuances serão trabalhadas nos capítulos seguintes, à medida em que a arte será mobilizada enquanto fio condutor de tal análise – demonstrando sua capacidade enquanto instrumento político e social no Brasil.

⁴⁰ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DHU_0_0026_D0001DE0001.

⁴¹ Gaspari (2014b, p. 255) conta que, em Paris, Dom Helder Câmara proferiu, a cerca de 10 mil pessoas reunidas, que “a tortura é um crime que deve ser abolido. Os culpados de traição ao povo brasileiro não são os que falam, mas sim os que persistem no emprego da tortura. Quero pedir lhes que digam ao mundo todo que no Brasil se tortura. Peço-lhes porque amo profundamente a minha pátria e a tortura a desonra”.

3. A ARTE BRASILEIRA ENQUANTO FERRAMENTA POLÍTICA NO BRASIL

Pensar a década de 1960 e 1970 no Brasil é pensar na confluência entre arte e política. Pensar a arte e a política no Brasil durante a Ditadura Militar é pensar na intersecção entre as mais diferentes manifestações artísticas populares. Seja em cinema, teatro, televisão ou música, o meio artístico àquela época, nas palavras do dramaturgo Augusto Boal, conformava-se em uma “conjunção de pessoas trabalhando com o mesmo interesse”⁴² (As Máscaras, 1979), ou seja, a manifestação da arte como forma de resistir a um período de tão duras repressão e censura. Por este motivo, seria muito difícil, quiçá impossível, falar do cinema brasileiro sem antes mencionar outras manifestações culturais daquele período, como o teatro e a música. A amplitude alcançada pelo cinema nacional, em meio à opressão militar, em muito se deu pela participação, nos longas-metragens, de artistas que se construíram politicamente no teatro – embalados pela genialidade musical dos que ousaram musicalizar questionamentos e angústias contra àquele regime.

Ainda que não seja o enfoque deste trabalho, é válido discorrer acerca da estreita articulação entre a política e a dramaturgia. A emergência da discussão política no teatro nacional se fazia concomitante – e até mesmo precursora – à representação política no cinema brasileiro. Na vertente teatral deste processo é possível, então, observar as transformações no exercício das “[...] encenações em shows musicais, [...] [misturando] linguagens e formatos, [...] [e recorrendo a] metáforas cada vez mais ecléticas e sutis [...] [como] mecanismos utilizados pelos artistas em sua luta contra a proibição e o silêncio (Costa, 2008, p. 28). Dinâmicas como esta puderam ser identificadas ainda nos momentos iniciais do regime militar, sendo como no espetáculo *Opinião* (1964), de Augusto Boal, com a seguinte declamação escrita por Zé Keti: “*Podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião*” (Instituto Vladimir Herzog, 2025c); e na peça teatral *Liberdade, Liberdade*⁴³ (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, constituída por “[...] uma colagem de textos e canções sobre o tema ‘liberdade’, em uma clara alusão ao autoritarismo que se instalara no Brasil depois do golpe de 1964” (Instituto Vladimir Herzog, 2025b) – pavimentando o caminho para que críticas pudessem continuar sendo apresentadas em períodos

⁴² Apesar deste comentário de Boal referir-se à conjuntura de realização do Teatro do Oprimido, acredita-se aqui que sua realocação para todo o contexto artístico nacional àquela época é pertinente.

⁴³ Enfrentando sérios problemas com a censura imposta pelo regime, os documentos referentes à peça disponibilizados pelo Arquivo Nacional somam em mais de 900 páginas. Durante sua primeira montagem – e subsequentes realizadas à época do regime militar – teve seu texto classificado como crítico ao “[...] governo e o Brasil dos nossos dias” (Instituto Vladimir Herzog, 2025a; Arquivo Nacional, DCDP: BR_DFANBSB_NS_CPR_TEA_PTE_00449_D0001DE0001, p. 05).

subsequentes, mesmo que “[...] as circunstâncias⁴⁴ [viessem a impedir] [...] que fizéssemos um teatro diretamente para o povo” (Boal, 1979).

Sob esta mesma perspectiva do binômio crítica e denúncia ao regime militar, tem-se também peças como *O Santo Inquérito*⁴⁵ (1966), escrita pelo dramaturgo Dias Gomes⁴⁶ e *Ponto de Partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri – esta última, montada como denúncia à repressão política durante a Ditadura Militar, fazendo alusões a morte de Vladimir Herzog, jornalista assassinado pelo Estado brasileiro em 1975. Em cenário medieval, o narrador declama: “É preciso saber das coisas”, acrescentando “é preciso saber o quanto é perigoso saber das coisas” (Memorial da Democracia, 2024). Uma interessante conexão pode ser estabelecida entre ambas, pensadas para retratar situações da então conjuntura, porém, ambientadas em séculos anteriores – com o objetivo de evitar as restrições impostas pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) e pela Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP). Assim, constituíam-se enquanto formas alegóricas para tratar das violações de Direitos Humanos durante a Ditadura Militar: se por um lado, a personagem Branca Dias é detida e acusada no Tribunal do Santo Ofício após salvar Padre Bernardo de um afogamento – sendo posteriormente “[...] condenada porque lê, pensa, fala o que as autoridades não permitem” (Mitidieri e Chaves, 2012, p. 11); por outro lado, um inquérito é instaurado em *Ponto de Partida*, acerca do suposto enforcamento de Birdo em praça pública, no qual seus investigadores, a certo momento, configuram-se também enquanto suspeitos de envolvimento na tragédia. Uma fala muito marcante acontece ao final da peça, momento no qual é revelado que Birdo fora na verdade, assassinado pela figura representante da justiça, Aída. Segue então, sua confissão:

[...] Birdo era a vida que já não é minha! Matei-o. Mandei que o pendurassem na praça, de ódio pelo seu amor [...], pela sua esperança! Quisera esmagá-lo, mordê-lo até sangrar: arrancar-lhe os olhos, a língua. [...] Ele é vida, é sangue, é humanidade pulsando. Sou fria e tetra, sou passado, momento final! (Ponto de Partida, 1976).

⁴⁴ Aqui discorrendo acerca do Teatro do Oprimido, o dramaturgo Augusto Boal apresenta esta técnica teatral enquanto um movimento cultural que “[...] nasceu do oprimido em [outros] diversos países latino-americanos, que foram respondendo criadoramente a uma situação político-social e econômica muito definida”, representando nos palcos suas vivências e dilemas cotidianos em meio a um “encadeamento de opressões” (Boal, 1979).

⁴⁵ Curiosamente, ou não, em meio às 888 páginas referentes à peça, o documento disponibilizado no Arquivo Nacional traz como uma das alegações para a interdição da apresentação o fato de algumas das personagens possuírem “[...] mentalidades completamente obtusas com relação aos direitos humanos” (Arquivo Nacional, DCDP: BR_DFANBSB_NS_CPR_TEA_PTE_00675_D0001DE0001, p. 10).

⁴⁶ Para Mitidieri e Chaves (2012), Dias Gomes recorreu, principalmente às alegorias textuais a fim de reunir passado e presente – o primeiro, representado pelo “[...] o terror e a opressão impetrados pelo Tribunal do Santo Ofício em sua perseguição aos hereges, [...] [enquanto o segundo é delineado pela] dominação e atrocidades exercidas pelo governo militar”. Continuam ao elencar que Dias Gomes também “[...] tentou driblar o sistema, [...] [no entanto,] o governo não permitiria a encenação de uma peça que criticasse a situação atual de repressão ao povo brasileiro, [fazendo com que] o dramaturgo opt[asse] por apresentar no palco o contexto de perseguição étnica, política e religiosa aos judeus e cristãos-novos no século XVIII” (Mitidieri e Chaves, 2012, pp. 01, 05-6).

A conjuntura dos Anos de Chumbo se faz ao mesmo tempo dentro de um padrão de continuidades, ao passo em que também se configura enquanto ruptura para com determinados comportamentos. Estas dinâmicas foram explicitadas por meio da relação entre política e música gestada pelo Movimento Tropicalista, o qual Napolitano (2014, p. 103) expõe através de questionamentos postos pela classe artística engajada se viram reformulados: “[...] Qual a função social da arte num país subdesenvolvido? Como conciliar forma e conteúdo na obra politicamente comprometida? [...]”. Em *Divino Maravilhoso* vemos Gal Costa cantar as seguintes estrofes: “*Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão/ É preciso estar atento e forte/ Não temos tempo de temer a morte*” (Caetano Veloso e Gilberto Gil, 1968) – em um claro protesto, de compositores e intérpretes, à conjuntura repressiva do regime.

Para além de um ponto contraditório no curso da arte brasileira, o Tropicalismo fez-se presente “[...] definitivamente no debate político-cultural no começo de 1968 – e não somente sob sua vertente musical” (Napolitano, 2014, p. 103 e 106). Com a peça *Roda Viva* (1968), Chico Buarque⁴⁷ estreou no teatro; acusado de subversão por seu texto, a peça assumiu um caráter cênico anárquico e paródico, virando um símbolo da resistência contra a ditadura durante sua segunda montagem (Napolitano, 2014; Chico Buarque, 2025). A correlação entre política e arte também se apresenta na correlação entre as próprias linguagens artísticas. Assim, a *Roda Viva*, peça, também foi *Roda-Viva*, canção. Em alguns de seus versos, diz: “*A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega o destino pra lá*” (Buarque, 1967), podendo ser a “roda-viva” interpretada como sendo o regime militar opressor – que carrega o destino das pessoas para outros rumos, por meio de práticas do aparelho repressivo do Estado.

Esse movimento pode também ser lido sob a ótica da continuidade, uma vez que, ao final do longa-metragem *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, a canção *É Um Tempo de Guerra* retirada do clássico teatral *Arena Conta Zumbi* (1965), recebe uma nova significação. Os versos “*Só quem não sabe das coisas/ É um homem capaz de rir/ Ah, triste tempo presente/*

⁴⁷ Após uma década recorrendo a alegorias e figuras de linguagem, buscaram driblar os cortes da censura em prol de seu exercício político escrito, ao final da década de 1970, Buarque e outros nomes da Música Popular Brasileira veriam suas composições serem afirmadas e articuladas pela população enquanto canções-protesto. Dois dos exemplos de maior eloquência à época estão em: *Cálice*, uma coautoria de Chico Buarque e Gilberto Gil, na qual explora-se a semelhança fonética do substantivo ‘cálice’ e do imperativo ‘cale-se’; e em *Apesar de Você*, canção construída em clara alusão aos militares – “*Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia/ Você vai se dar mal/ Etc. e tal*” (Buarque, 1970).

Em que falar de amor e flor/ É esquecer que tanta gente/ Tá sofrendo tanta dor/ É um tempo de guerra/ É um tempo sem Sol” (Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, 1968), agora, podem ser interpretados como carregando consigo uma clara alusão às violações de Direitos Humanos ocorridas no país já em inícios do regime militar. É reforçada, portanto, a tese trazida anteriormente de que desde os primeiros momentos do Golpe de 1964, o regime articulou a repressão de forma sistemática.

Analizada brevemente a efervescência cultural-política brasileira nos anos 1960 e 1970, nas figuras da dramaturgia e música, examinar-se-á, a partir de então e com maior afinco, as dinâmicas adotadas pelo cinema brasileiro enquanto ferramenta de resistência cultural e de participação política por parte da sociedade civil. E é nesse sentido, que ao final da década de 1970, usufruindo de certa liberdade do processo de abertura política “lenta, gradual e segura”⁴⁸, Glauber Rocha – fundador e um dos principais nomes do Movimento do Cinema Novo – propõe enxergar a arte, principalmente na figura do cinema, como a superestrutura do regime vigente no Brasil; assim sendo, as crises enfrentadas pelo cinema e pela cultura são reflexos dos dilemas enfrentados pelo regime, àquela época, militar brasileiro (Abertura, 1979).

Sob essas perspectivas, o uso da arte para a elucidação e/ou análise de pressupostos dentro do campo de estudos das Relações Internacionais faz-se realizado a partir do entendimento do que compreende a “virada estética”⁴⁹ – uma vez que esta dinâmica analítica possibilita a compreensão da importância da arte enquanto ferramenta de reflexão sobre a conjuntura, nacional e internacional, na qual foi produzida. Esse processo de “[...] incorporação de *insights* oriundos de outras categorias narrativas” (Santos e Andrés, 2014. p. 58) é, portanto, enxergado como relevante contribuição para a elaboração de novas perspectivas acerca dos

⁴⁸ O processo de abertura política vivenciado no Brasil em finais do Governo de Ernesto Geisel (1974-1979) viu-se, antes de tudo, marcado por instabilidades – sejam no campo da política ou em áreas correlatas, como a econômica. Por trás do lema governamental de Geisel de “continuidade sem imobilidade” – buscava-se apenas a manutenção do modelo econômico à época e da Doutrina de Segurança Nacional, preservando “[...] os principais aspectos [...] [e/ou] engrenagem do aparato repressivo” –, a população brasileira presenciou movimentos de avanços e retrocessos quanto a seus direitos políticos e civis. Entende-se, portanto, que as reformas propostas àquele momento integravam “[...] um programa de medidas de liberalização cuidadosamente controladas” pelo Estado – em meio às movimentações e/ou pressões civis –, constituindo um retorno e liberalização progressivos à democracia, com o desmantelamento gradual dos “[...] mecanismos mais explícitos de coerção legal, simbolizados no Ato Institucional nº 5” (Alves, 1989, pp. 185-6).

⁴⁹ Para Bleiker (2001), recorrer à abordagem estética para o estudo da política possibilita o enfrentamento e/ou questionamento de pressupostos do *mainstream* trazidos pela representação mimética – realista e autêntica – deste fenômeno, explorando, então, as nuances existentes entre a representação e o que é representado. Permite-se, portanto, o entendimento das origens dessas concepções, assim como a compreensão de como estas se veem internalizadas na consciência coletiva (Bleiker, 2001, p. 510; Santos e Andrés, 2014, p 60 apud Bleiker, 2009, pp. 2-4, 8).

fenômenos políticos nacionais e internacionais (Bleiker, 2001, p. 510). Na perspectiva de Santos e Andrés (2014), isso demonstra

a contribuição dos estudos culturais à disciplina de Relações Internacionais, [que acaba por] incorpora[r] a importância das expressões e manifestações artísticas para a criação e difusão de modos de representação do político, [...] [refletindo] a legitimização ou deslegitimização de certas práticas, valores e hábitos, bem como os processos de politização que acentuam determinadas vozes enquanto silenciam outras (Santos e Andrés, 2014, p. 58)

Assim, em consonância com esse pensamento – e com os objetivos centrais traçados neste capítulo, ao examinar-se o papel do cinema brasileiro enquanto a diáde resistência/denúncia –, depreende-se que

a chegada da estética nos estudos de Relações Internacionais promove mudanças na sensibilidade por meio de abstrações e de figurações e desafia a construção do “senso comum”. Nesse contexto, expressa-se uma relação estética não somente com um objeto específico, mas com a “história de seu efeito” por meio da sensibilidade e da imaginação, e se reorienta o pensamento humano: a estética gera fluxos produtivos entre sensibilidade, razão, memória e imaginação e traz insights alternativos que dão voz e destaque a perspectivas e atores marginalizados nas abordagens dominantes e à natureza e às consequências emocionais dos eventos político-sociais mundiais (Santos e Andrés, 2014, p. 59).

Portanto, serão agora apresentadas perspectivas acerca de como esta forma de resistência, assumida pelos brasileiros, foi incorporada na luta pela denúncia das violações de Direitos Humanos praticadas pelo Estado durante os Anos de Chumbo. É importante notar, a este momento, a relevância que a cultura nacional teve para o processo de reconhecimento internacional da situação enfrentada pelo país àquela época. Inúmeros artistas foram exilados do Brasil sob o emblema presidencial ufanista “Brasil: ame-o ou deixe-o”, do Governo Médici – e em meio ao abandono forçado da pátria, reuniram forças para a articulação de redes transnacionais de apoio.

3.1. O Cinema Enquanto Resistência: Dinâmicas e Dilemas da Resistência Cultural

A partir das análises realizadas nos capítulos anteriores, vê-se que, durante os Anos de Chumbo, as medidas de manutenção repressiva e de controle da sociedade civil, desde 1964 adotadas, foram reforçadas e/ou consolidadas pelo Governo Garrastazu Médici. Assim como observado nos demais âmbitos da sociedade civil, as dinâmicas de censura e repressão também atingiram as artes, restringindo assim, outras vertentes da liberdade de expressão do povo brasileiro. É, portanto, possível afirmar que àquele momento,

aperfeiçoara-se um sistema repressor complexo, que permeava as estruturas administrativas dos poderes públicos e exercia uma vigilância permanente sobre as principais instituições da sociedade civil, [...] [aliada a] uma burocracia de censura que intimidava ou proibia manifestações de opiniões e de expressões culturais identificadas como hostis ao sistema (Brasil, 2014a, p. 102).

Nesse ínterim, a cultura brasileira tornou-se importante ferramenta e instrumento de resistência, permitindo que cineastas, dramaturgos, compositores e demais profissionais do segmento artístico, pudessem estabelecer formas de contestar o regime e fomentar um discurso em prol da liberdade e de justiça frente às violações de direitos políticos, civis e humanos cometidos pelo Estado brasileiro.

No ano de 1976, em um relatório da Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça⁵⁰, Augusto Boal tem suas ideias suscitadas com a proibição da circulação no país de seu livro-denúncia *Milagre no Brasil*. Para o teatrólogo, por meio do desenvolvimento de um “[...] aparelho repressivo paralelo para interrogar o povo, e para reprimi-lo”, o Estado brasileiro e seus aliados almejavam “[...] terminar com toda resistência popular”. Boal elabora, ainda, que “o povo brasileiro sempre foi lutador, sempre defendeu seus direitos, suas liberdades, e por isso é tão oprimido. [...] É por isso que existe repressão: porque o povo luta”.

Assim sendo, o movimento de denúncia acima descrito, é concebido dentro da perspectiva de resistência e que, durante a vigência da Ditadura Militar, configurou-se sob variadas instâncias que perpassavam o viés político. O Relatório de Textos Temáticos da Comissão Nacional da Verdade (CNV), discorre que o campo de resistência política popular – mesmo tendo em sua composição uma “correlação de forças adversas” – articularam-se em prol de objetivos e/ou ideias centrais com o intuito de

[...] mobilizar a sociedade (ou mobilizar grupos dentro dela), de maneira concertada, em torno de três pontos principais: a defesa e o exercício dos direitos; o enfrentamento da violência e do poder arbitrário; a retirada do consentimento ao governo ditatorial” (Brasil, 2014b, p. 342).

A Ditadura Militar é assim vista como o “inimigo mais forte e que se impõe”, e diante disto, coube à população estabelecer ações no domínio público. Complementando a reflexão acima estabelecida, a CNV argumenta que:

[...] a luta de resistência (sob qualquer forma) que ocorre quando se quebra o Estado de Direito e se rompem os princípios e valores que o organizam, [...] é uma luta que se forma em torno dos direitos, da legalidade, da justiça. Quem participa dela não o faz exclusiva ou prioritariamente em nome de uma bandeira ideológica ou de um projeto político partidário. Sua essência é a defesa da liberdade.” (Brasil, 2014b, p. 342).

⁵⁰ Arquivo Nacional, DSI/MJ: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0276_D0001DE0001, pp. 13, 15.

Partindo destas premissas, quando o campo da resistência é articulado à arte, o movimento recebe a alcunha de Resistência Cultural⁵¹, e independente da perspectiva⁵² acerca da realidade nacional adotada por cada uma das expressões artísticas e dos intelectuais de esquerda que os coordenavam e/ou compunham, “[...] compartilhavam do mesmo espaço de discussão legítimo, contra o militarismo, a favor da liberdade e da cultura”, condenando em vias principais, a censura (Czajka, 2010, p. 100; Napolitano, 2011b e 2014). Utilizando do referencial teórico trazido pelo historiador Marcos Napolitano (2011) e pelo sociólogo Rodrigo Czajka (2010), comprehende-se a Resistência Cultural dentro de um amplo debate, sendo entendida aqui como mecanismos de oposição e/ou contestação promovidos por indivíduos envolvidos no meio artístico a fim de constituir estrategicamente um fenômeno e/ou frente político-cultural,

[...] sem precedentes na história do Brasil. Político, porque auxiliou no processo de reorganização dos partidos de esquerda [...] [e] cultural, porque essa reorganização deu-se, muitas vezes, no âmbito das produções culturais, no qual a esquerda constituiram um espaço de contestação e engajamento através das artes e das atividades intelectuais (Czajka, 2010, p. 95).

Partindo deste mesmo entendimento, Napolitano (2011a, p. 02) contribui de forma relevante para tal compreensão ao articular que o frentismo cultural, acima mencionado, consolidou-se sobre as diretrizes centrais de: i) “ocupação dos circuitos mercantilizados e institucionais da cultura”; ii) “busca de uma estética nacional-popular”; e iii) “afirmação do intelectual como arauto da sociedade civil e da nação”. Assim sendo, é possível inferir que a dinâmica da Resistência Cultural no Brasil “[...] pautou-se na maioria dos casos pela “sublimação lírica”, pela “paródia”, pela “nostalgia” como crítica do presente, afirmando-se

⁵¹ Sobre o debate das origens das dinâmicas de Resistência Cultural durante a Ditadura Militar, Napolitano (2011), discorre: “O golpe abalou [...] [a] hegemonia [comunista na cultura], mas não o suficiente para retirar-lhe de cena. Ao contrário, a primeira resposta “cultural” ao golpe veio justamente dessa corrente: o show Opinião, em dezembro de 1964, reiterava os valores nacionalistas e a aliança de classes como estratégia para questionar o regime, colocando no palco um cantor oriundo do Nordeste camponês (João do Vale), um sambista dos morros (Zé Keti) e uma jovem cantora de classe média (Nara Leão). O surgimento da MPB (Música Popular Brasileira), por volta de 1965, que ocupava lugar destacado no mercado fonográfico em ascensão, é outra expressão desta estética perseguida pela cultura nacional-popular de esquerda. Mas a afirmação da “corrente da hegemonia” após o golpe, como ficou conhecida a linha cultural defendida pelos comunistas, passou a ser cada vez mais questionada, inaugurando um período de lutas culturais internas ao campo de contestação ao regime, que, muitas vezes, tendem a se diluir no conceito generalizado de ‘resistência cultural’” (Napolitano, 2014, p. 101).

⁵² Czajka (2010, p. 102) traz a noção de que “[...] grupos sociais não atingidos diretamente pela repressão conceberam a resistência e o engajamento na forma de símbolos de organização política, criando o aspecto aparentemente homogêneo e unitário de resistência cultural” – o que não é verdade. Logo, “[...] considerar a organização das esquerdas culturais na década de 1960 a partir da noção de “hegemonia cultural” é [...] conceber que as resistências culturais desorganizadas se faziam uniformes e unificadas, na medida em que essa mesma hegemonia das esquerdas na cultura realizava-se pelo viés do mercado de bens culturais. Este mesmo mercado que transformava a resistência política desorganizada em símbolos culturais de toda uma geração de intelectuais e artistas, por meio de produtos específicos como a música, o teatro, o cinema, a literatura etc.”

menos pela “arte de barricadas”, voltada para a exortação da ação direta e para o apelo à mobilização coletiva” (Napolitano, 2011, p. 19).

Diante disto, soma-se a esta análise a concepção de que

o conceito de resistência cultural [está] [...] ligado a esta ideia de que a vocação das artes para a liberdade [as tornam] [...] [incompatíveis] com o regime militar autoritário, moralista, censório. [...] Desempenham, [portanto,] um papel fundamental na deslegitimação do regime, principalmente em relação à classe média⁵³ – [a seção da sociedade que, contraditoriamente, sustentava o regime e que mais] [...] consumia a arte de oposição (Napolitano, 2017).

Sendo a resistência artístico-cultural de suma importância para o processo de deslegitimação do regime militar, “[...] a necessidade de comunicação com amplas camadas de público a partir de uma linguagem convencional e realista, [...] [estruturaram] as bases estético-ideológicas pelas quais se afirmou a Resistência Cultural” (Napolitano, 2011a, p. 74; Napolitano, 2017). Destarte, a pluralidade artística – por vezes contraditória – concebida dentro desse movimento, foi capaz de se articular dentre as variadas produções artísticas brasileiras. Logo, para Maciel (1996, p. 73), àquela época, atribuía-se “[...] à arte [...] uma função transformadora da sociedade” – função esta que guiaria e/ou embasaria a produção cinematográfica àquele momento, ainda que não fosse distribuída e/ou consumida pela população de forma integral ou igualitária.

Assim, analisando a arte brasileira sob a ótica do cinema nacional, em meio a esta conjuntura marcada por rigorosa censura e intensa repressão política, duas vertentes cinematográficas destacam-se enquanto cinema-político: o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em ambas as correntes, em uma resposta ao Golpe de 1964, o Cinema Nacional, foi lançado a

[...] um mergulho radical na busca de explicações para a derrota das esquerdas, encaminhando-se para duas tendências: o exame da derrota pela avaliação crítica das contradições dos projetos políticos anteriores, cujos arautos eram os intelectuais [...] e o reexame da atuação histórica das classes sociais, seu conservadorismo [...] ou passividade (Napolitano, 2011, p. 112)

Fundado entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960, o Movimento do Cinema Novo surgiu, como Maurice Capovilla define, a partir de uma conjunção esforços “[...] na tentativa de criar, como o teatro, uma dramaturgia cinematográfica brasileira”. Estes esforços incorporaram, nesse sentido, visões acerca da “[...] realidade social de país subdesenvolvido e dessa forma espelhando seus problemas e não mistificando ou idealizando, rechaçando,

⁵³ Acerca desta percepção, um debate pode ser traçado quanto à dualidade da classe média, sendo ela “[...] a classe social de sustentação do regime, mas [...] que consumia a arte de oposição [...], alimentando um processo de crítica e deslegitimação do regime” (Napolitano, 2017). Essa contradição, em diversos momentos, é percebida ao se relacionar cultura e política – em especial na década de 1970 – podendo se desdobrar para outros debates que a correlacionam com o mercado cultural nacional e a capacidade de articulação do Estado para com as artes.

portanto, a imitação dos cânones estrangeiros, e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo”. Depreende-se, desta forma, um esforço para com a construção de um cinema nacional “[...] que não apenas testemunha, mas quer oferecer caminhos para a transformação social” (Capovilla, 1962, pp.182-6). Em outras palavras, era pensado um “[...] projeto de engajamento artístico reformista e nacional-popular, cujo mote era a “conscientização” da platéia *[sic]*” por meio de um “[...] cinema engajado, “consequente” *[sic]*, ou seja, voltado para o equacionamento dos dilemas políticos e culturais brasileiros e assumindo as tarefas do artista-intelectual militante” (Napolitano, 2011, pp. 114 e 180).

A descrição de Maurice Capovilla a respeito da Primeira Fase do Cinema Novo – somada às elaborações posteriores de Marcos Napolitano – podem, ainda, ser realocadas para enxergar e dinamizar os filmes produzidos durante a Segunda Fase do movimento, de crítica ao Golpe Civil-Militar de 1964. Tratando agora de uma estética de luta política contra um Estado autoritário – fugindo à anterior estética da fome⁵⁴ –, ainda é possível argumentar que tais produções foram feitas

[...] para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, não entrarão na história do cinema pelo seu “valor artístico” pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem (Capovilla, 1962a, p.184).

Anos adiante à constatação de Capovilla, agora debruçando-se plenamente sobre a Segunda Fase do Cinema Novo – em meio à “[...] construção de uma consciência lúcida e, ao mesmo tempo, pessimista sobre o sentido histórico do golpe militar, na medida em que se retratavam os dilemas políticos e existenciais do intelectual de esquerda” (Napolitano, 2011a, p. 117) – a atriz Dina Sfat discorre sobre o que seria a proposta política do Cinema Novo:

Acho que falar do Cinema Nôvo, *[sic]* [...], é falar da impossibilidade de se fazer cinema no Brasil. Se ele existe, é porque meia dúzia de pessoas decidiram firmemente realizar essa tarefa impossível, superando dificuldades de tôda a ordem. Há gente que diz que quanto mais dificuldades se enfrentem para se fazer cinema, ou qualquer outra coisa, melhor. Não concordo com isso: penso que sejam necessários todos os recursos e as melhores condições para que o Cinema Nôvo possa atingir seus propósitos: Que propósitos? Os de transformar as pessoas, as coisas, o mundo. O Cinema Nôvo veio para transformar não o cinema, mas o mundo: a gente quer ver a sociedade de maneira diferente, e nesse sentido tem obrigação de dar o seu Testemunho (Manchete, 1969, p. 27).

⁵⁴ Sobre esta estética, Heloísa Teixeira, condensando ideias e pensamentos de Glauber Rocha, discorre que “[...] a fome [é] [...] o traço distintivo da vivência social dos países periféricos e subdesenvolvidos vivência que era percebida pelo europeu como um estranho surrealismo tropical, *[logo]* [...] uma “cultura da fome” que deveria atuar minando suas próprias estruturas para superar sua qualidade. A originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial estaria exatamente no fato de representar essa “fome latina” e sua “mais nobre manifestação cultural”: a violência.” (Teixeira, 2024, p. 82)

Estas análises demonstram a capacidade do Cinema Nacional, àquela época, de questionar os dilemas da sociedade ao passo em que reforça a identidade cultural brasileira. Em uma entrevista para o livro de Heloísa Teixeira (2024, p. 187 e 189), o cineasta Arnaldo Jabor, em consonância, elabora que “[...] o Cinema Novo foi revolucionário, não pelo fato de que pudesse despertar algo do tipo revolucionário [...], mas porque o filme foi feito, exibido, mostrado e passou a existir concretamente no tecido social brasileiro”. Tomando como pressuposto que toda obra é intrinsecamente atrelada a seu contexto de produção, vê-se que era canalizado para o meio artístico as mais veementes críticas àquela conjuntura repressiva e perpetrada por violações de Direitos Humanos – portanto, como Jabor aponta que o Cinema Novo, àquela conjuntura, buscava enxergar “[...] a complexidade do mundo de um jeito crítico”.

Apesar de ser composto por ideologias um tanto quanto diferentes, o Cinema Marginal comunga com ideais do Cinema Novo à medida em que dividem determinadas características políticas e de produção, como por exemplo, a “cultura de oposição” à “mitos ufanistas do regime militar” e a “[...] ideia de autoria cinematográfica [associada a] uma política de baixo custo [de produção]” (Xavier, 2014, pp. 398 e 404; Teixeira, 2024, p. 226). As “linhagens da Resistência Cultural no cinema” se diferem, no entanto, na proporção em que “[...] o Cinema Marginal mostra um impulso de revolta diverso daquele do Cinema Novo, [ao tratar] [...] da violência como tema e, sobretudo, procuram uma estética [e linguagem própria] que a represente – assumindo, à medida em que o Cinema Novo adentra sua Terceira Fase – tropicalista – no início dos anos 1970, uma “oposição estético-ideológica” (Teixeira, 2024, p. 226; Napolitano, 2011a). Assim sendo, Marcos Napolitano (2011a, p. 121) concebe o Movimento do Cinema Marginal a partir do

[...] desdobramento dos impasses do Cinema Novo, [...] [radicalizando] a crise existencial e ideológica do artista/intelectual, diluindo sua representação na própria representação alegorizada da marginalidade e no amoralismo, elementos tidos na época como antiburgueses por excelência [...].

Heloísa Teixeira (2024, p. 227), Ângela José (2007, pp. 156-7) e Ismail Xavier (2014, p. 46) complementam esta ideia ao apontarem, respectivamente, para às características marginais como “um cinema de profanação e de genial irreverência” à medida em que a “[...] ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos [...] [abordavam] temas insólitos e inesperados, “realizando uma profunda análise do homem e seus valores””, com destaque para “[...] o tom apocalíptico dos discursos, [e] a referência à repressão, à violência, [e] à tortura”.

De maneira sucinta, o pressuposto político do Cinema Novo acerca da “defesa de uma arte nacional popular que colaborasse com a desalienação das consciências [...]” (Ridenti, 2014, p. 71), é neste trabalho estendido às produções do Cinema Marginal. Esta realocação é compreendida, como mencionado anteriormente – e reforçado por Desbois (2016, p. 208) – dentro da perspectiva de que “a exemplo dos cinema-novistas, a geração do cinema marginal enfrenta o governo da ditadura e sofre perseguições políticas”. A ideia então posta, vai ao encontro do que os filmes que aqui serão abordados – uma vez que alguns deles transitam entre as duas vertentes cinematográficas analisadas –, buscam trazer: a conscientização popular-nacional das violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro durante o Regime Militar instaurado em 1964. Acerca desta pré-disposição comum, Napolitano (2011a, p. 122) aborda que

paradoxalmente, o cinema engajado realizava, como expressão da resistência, uma tarefa histórica que nem o teatro (momentaneamente “implodido” enquanto sistema cultural fechado obra-público), nem a música popular (consagrada, comercialmente, pelo grande público sem compromisso político, mas sensível às mensagens ideológicas das canções) tinham condições de realizar.

Em um dos episódios do programa Abertura (1979), ao discorrer acerca das dinâmicas assumidas pela arte no território nacional, nos anos 1960 e 1970, o cineasta Glauber Rocha profere que no Brasil deveria haver “[...] liberdade para a arte, em todos os sentidos [...] por que a arte livre é a arte brasileira”. Àquele momento,

a cultura engajada viveu dilemas e impasses, muito semelhantes àqueles vividos no mundo da política. [...] Entretanto, para os militares, menos sutis nas suas análises, todas estas correntes faziam parte da “guerra psicológica da subversão”, primeiro passo para a luta armada, como diziam os manuais da Escola Superior de Guerra” (Napolitano, 2014, p. 111).

Estavam postos, assim, os pressupostos para a existência de uma “política estratégica do Estado” a favor da censura de *diversões públicas* (Napolitano, 2011a, p. 205) – denunciadas, ainda que indiretamente, por Glauber Rocha em sua fala. Este foi o caso dos Cinemas Novo e Marginal. Sob a mesma perspectiva, é suscitado por Garcia (2016, p. 395) que “[...] na conjuntura política pós AI-5, [...] todas as expectativas de grandes manifestações públicas [tornaram-se inviáveis, ao passo em] que passaram a ser violentamente reprimidas com mecanismos sofisticados de controle e repressão”. No entanto, apesar de intensa repressão civil-política e rigorosa censura, Napolitano (2011a, p. 08) descreve a respeito das linguagens artísticas, que “[...] mesmo com o fechamento dos espaços políticos, [...] no período do AI-5, acabaram por aumentar a dimensão da resistência cultural ao regime militar como experiência histórica”. Fato é, que na concepção dos movimentos de Resistência Cultural, a resposta

concedida pelo Estado brasileiro era articulada por meio dos organismos governamentais de censura.

A prática de censura às *diversões públicas*⁵⁵ no Brasil, categoria na qual se encaixam as produções cinematográficas, é anterior ao Golpe de 1964 – logo, “[...] não foi um exercício inaugurado pelo governo militar” (Brasil, 2014b, p. 376). Até a promulgação da Constituição Federal de 1988, que estabeleceu o fim da censura cultural no país, o Brasil viu-se ancorado às práticas repressivas da censura mantidas desde a década de 1940⁵⁶. O Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) foi criado nesta época, e, sendo subordinado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), oferecia “[...] embasamento jurídico para o voto, total ou parcial” das artes no país (Napolitano, 2011a; Brasil, 2014b; Ministério da Gestão..., 2019). Atenta às questões morais no curto período democrático que separa o fim do Estado Novo da instauração da Ditadura Militar no Brasil, as práticas de censura – assumida de caráter *prévio* – “[...] [na nova conjuntura adquiriram] contornos específicos [...], passando a lidar também com as implicações provenientes de uma censura de natureza político-ideológica”, sem que abandonasse seus contornos moralistas (Brasil, 2014b, p. 376). Considerava, portanto, quaisquer manifestações como

“[...] subversivas e perigosas para a unidade nacional [caso] [...] envolvessem algum tipo de crítica ao regime vigente, ao cotidiano nacional, às “tradições brasileiras” – e vinculando-se estreitamente com a Doutrina De Segurança Nacional (Ministério da Gestão..., 2019).

Aprimorado com o decorrer dos anos, o aparato censório do Governo assumiu contornos específicos com o recrudescimento do regime militar, passando por reestruturações, principalmente, com o advento do AI-5. O período foi então marcado, dentre outras mudanças, “[...] pelo esforço de centralização [e padronização] da censura em nível nacional, de modernização da sua estrutura [...] e de aperfeiçoamento das técnicas censória por meio de cursos e treinamentos [...]” (Brasil, 2014b, p. 377). Essas mudanças foram estruturadas por meio do Decreto-Lei 70.665, de 02 de junho de 1972, que cria a Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) – agora subordinada ao Departamento da Polícia Federal (Ministério da Gestão..., 2019; Brasil, 2014b) – substituindo o SCDP.

⁵⁵ Segundo Relatório Temático da Comissão Nacional da Verdade (2014b, p. 376), o termo “diversões públicas”, cunhado pelo Estado brasileiro “[...] “abrangia as peças teatrais, a produção musical, a cinematografia, a programação de rádio e televisão, livros e a publicidade relacionada aos espetáculos”.

⁵⁶ Napolitano (2011a, p. 202) discorre que a censura, durante a Ditadura Militar estava vinculada, “[...] em linhas gerais, no Decreto 20.493, de 24/1/1946, acrescido da Lei 5536 (21/11/1968) e do Decreto-Lei 1077 (26/1/1970). O primeiro regulamentava a censura à *[sic]* peças teatrais e filmes, bem como criava o Conselho Superior de Censura (só implementado em 1979). O segundo instaurava a censura prévia, com base na crença de que a “subversão” na cultura se alimentava da “perversão moral” e diluição dos “bons costumes”.

Agora, abordando especificamente as nuances da censura quanto à produção cinematográfica, em um documento intitulado “Como Eles Agem”, publicado pela Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e da Cultura (DSI/MEC), são implicadas às organizações de esquerda o papel de subversão à moral e costumes do regime militar, a fim de “[...] enfraquecer o governo pela propaganda de descrédito em seus objetivos, em seus líderes e em seus seguidores, tentando mostrar que o regime constituído é incapaz de preservar a lei e a ordem e de proteger a sua população”⁵⁷. Estas propagandas, categorizadas como ‘propaganda sub-reptícia’, eram empregadas por diversos meios, como as artes. No campo do cinema, o aparato DSI/MEC elabora que a Sétima Arte,

sendo ainda um dos mais eficientes meios de comunicação, o cinema torna-se uma das mais poderosas armas nas mãos dos subversivos, facilitando-lhes a divulgação de suas mensagens. [...] No Brasil, essa forma de arte vem sendo paulatinamente desenvolvida e difundida, encabeçada por alguns cineastas como Glauber Rocha, Rui Guerra, etc. discípulos e seguidores de Jean Luc Godard, conhecido nos meios cinematográficos como "o professor que ensina as fórmulas de fazer politicamente o cinema político". Sob o rótulo "Cinema Novo Brasileiro", alguns produtores valem-se de temas regionais para insuflar a luta armada contra o "poder opressor", sugerindo soluções aos problemas existentes em áreas subdesenvolvidas, mostrando a violência policial de uma forma exagerada ou inverídica, gerando assim a animosidade do povo em relação ao poder constituído. O próprio Glauber Rocha diz: "O Cinema Novo do Brasil só terá sentido se estiver na vanguarda da mais agressiva e imediata luta, sem reconciliação. Temos de fazer o cinema da miséria, na cultura da fome"⁵⁸.

Assim, sob vigilância constante do Serviço de Censura e Diversões Públicas, o cinema brasileiro se via constantemente acusado de natureza subversiva, como dispõe o seguinte documento⁵⁹:

No decurso de um ano de administração, foi possível observar o afluxo sempre crescente à censura de películas brasileiras tema político, várias das quais de cunho doutrinário no sentido de sublevação armada visando à consecução de objetivos sociais. À cada uma dessas investidas o órgão censório, cumprindo o seu dever funcional e cívico, impõe considerável número de cortes ou proíbe totalmente a exibição da fita, em todo o território nacional⁶⁰.

Em um documento de 31 páginas, editado pelo Ministério da Justiça, discorre-se acerca da exibição internacional – sob licença especial do Itamaraty – dos filmes brasileiros considerados subversivos. Mobilizando a Lei de Segurança Nacional, coordenadores do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) apontavam que

⁵⁷ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0264_D0001DE0001, p. 08

⁵⁸ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0264_D0001DE0001, pp. 13-4

⁵⁹ O documento ainda mostra desarticulação entre as instâncias governamentais, ao passo que, naquele ano, o Itamaraty – sob licença especial – havia enviado ao Festival de Cannes filmes previamente censurados no Brasil pelo SCDP.

⁶⁰ Arquivo Nacional, DCDP: BR_DFANBSB_NS_AGR_COF_CS0_0523_D0001DE0001, p. 01.

[...] a simples feitura do filme subversivo – mesmo que a Censura interfira a tempo e não permita [que] seja o mesmo distribuído e exibido – constitui ato preparatório ou tentativa de usar o cinema como "veículo de guerra psicológica adversa ou de guerra revolucionária⁶¹.

Esta concepção se deu na tentativa de imputar devida responsabilidade criminal a cineastas brasileiros que persistissem em tentar se utilizar do cinema nacional como veículo de propaganda sub-reptícia, uma vez que seria

[...] inútil que aguardemos a consumação do crime e coletemos provas para iniciarmos a instauração de inquérito através da Divisão de Ordem Política e Social [DOPS]. Basta que o instauremos (inicialmente) pela TENTATIVA DE CRIME para, posteriormente, congregados os elementos necessários, complementarmos o inquérito com o enquadramento como o de CRIME CONSUMADO⁶².

No entanto, esta tese logo se viu desbancada por pareceres técnicos da própria Assessoria Jurídica do DPF, que elencou que “a simples produção, sem a consequente publicidade ou tentativa de publicidade, não caracteriza a propaganda subversiva, ainda mais que aquela deve ser precedida, obrigatoriamente, de prévio exame da obra pelo S.C.D.P”⁶³. Ainda, sobre as acusações quanto à exibição internacional, discorreram que “a produção de filme subversivo, que só vem a ser exibido no Exterior, não constitui crime contra a segurança no Brasil”, em razão de que, “não se desenrolando a ação no Brasil, total ou parcialmente, nem aqui se produzindo parte, ao menos, do resultado, ainda que potencialmente, não há crime a punir”. A conclusão chegada e encaminhada pelo Ministro da Justiça, Alexandre Buzaid aos Ministério da Fazenda, Ministério de Educação e Cultura, e Ministério das Relações Exteriores, entretanto, seria a de que

a fim de preservar o conceito do Brasil e de sua arte no estrangeiro, venho encarecer a Vossa Excelência a necessidade de ser feita recomendação aos órgãos competentes dêsse *[sic]* Ministério, no sentido de que, antes de ser dado qualquer apoio oficial à produção de filmes subversivos e de se permitir que tais películas participem de mostras e festivais internacionais, seja solicitada, a respeito, a audiência previa do Serviço Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, dêste *[sic]* Ministério⁶⁴.

Ações assim apenas demonstram a desarticulação entre as instâncias governamentais a respeito de um mesmo assunto. Atos como este, compreendidos em território brasileiro, ganharam repercussão internacional – ainda que não sob a forma de denúncia. Um recorte de jornal estadunidense traz que “a censura de filmes é uma das áreas mais rigorosamente policiadas do regime militar”, dispondo que os filmes censurados tratam de “ataques contra a

⁶¹ Arquivo Nacional, DCDP: BR.DFANBSB.NS.AGR.COF.CSO.0524.D0001DE0001.

⁶² Arquivo Nacional, DCDP: BR.DFANBSB.NS.AGR.COF.CSO.0529.D0001DE0001, p. 15.

⁶³ Arquivo Nacional, DCDP: BR.DFANBSB.NS.AGR.COF.CSO.0529.D0001DE0001, pp. 23-6.

⁶⁴ Arquivo Nacional, DCDP: BR.DFANBSB.NS.AGR.COF.CSO.0529.D0001DE0001, pp. 28-30.

moral e bons costumes, [assim como uma] [...] ofensa à segurança nacional”. Em uma dos trechos da matéria, traz uma contestação: “Desde o golpe militar de 1964, o Brasil tem sido alvo da crítica internacional, acusado de tortura e repressão. Qualquer filme remotamente retratando tortura ou rigor físico em conotação política vem sendo interditado⁶⁵.

Apesar de toda esta conjuntura repressiva e censória, acima apresentada, as dinâmicas de Resistência Cultural foram capazes de se manter nos 21 anos de regime militar. Acerca disso, Napolitano (2011a, p. 08) discorre que esse movimento se deu em razão da contradição por ela expressa:

Em primeiro lugar, era parte da expressão de setores médios da sociedade [...] que eram vistos como a principal base social do golpe militar e como beneficiários das políticas econômicas do regime, sobretudo [...] [com o] “milagre econômico”. Por outro lado, estava solidamente implantada no mercado de bens simbólicos que crescia a olhos vistos. Com este tipo de enraizamento social, alimentando-se das contradições da própria política de modernização capitalista do regime militar, a cultura de esquerda não poderia simplesmente desaparecer, mesmo sob a força de um regime autoritário de direita

Depreende-se, desta forma, que a cultura brasileira – aqui analisada sob a perspectiva do cinema brasileiro – se fez enquanto resistência às tentativas de repressão por silenciamento e censura articuladas pelo aparato estatal do regime ditatorial-militar. Nesse sentido, a Sétima Arte mostrou-se capaz de organizar a opinião pública e catalisar suas insatisfações mediante às ações abusivas promovidas pelo Governo brasileiro, ampliando o reconhecimento nacional e internacional acerca destas, de forma a contribuir para com a denúncia dos crimes de violações de Direitos Humanos cometidos pelo Estado durante a Ditadura Militar (Green, 2010). Uma vez que as noções acerca das violações de Direitos Humanos eram sabidas pela sociedade brasileira, a inação das denúncias realizadas por vias diretas frente ao aparato estatal de repressão – também restringidas – deslocaram suas forças para os movimentos de Resistência Cultural.

No país, a importância desses movimentos está em sua idealização e/ou elaboração enquanto mecanismos de denúncia, principalmente, às graves violações de Direitos Humanos, à repressão e à censura, por meio dos trabalhos de “ficção” e documentários *per se*, desenvolvidos através do cinema, por exemplo. Através destas produções, denunciava-se o Estado brasileiro, que “[...] em suas práticas repressivas, fazia uso de maneira sistemática e sem limites dos meios mais violentos, como a tortura e o assassinato” (Brasil, 2014a, p. 102) – práticas essas que podem ser observadas nos filmes analisados na seção seguinte. Dentro desta perspectiva, Napolitano (2014, p. 112) apresenta de maneira precisa que, apesar “[...] das

⁶⁵ Arquivo Nacional, DCDP: BR.DFANBSB.NS.AGR.COF.MSC.0035.D0001DE0001, p. 07.

tentativas da ala mais radical do regime militar, a cultura de oposição não deixou de pulsar nem parou de criticar o regime” – estavam postas, assim, as bases para o estabelecimento de um movimento nacional compreendido pelo binômio cinema e denúncia.

3.2. O Cinema Enquanto Denúncia: Como o Cinema Brasileiro se Constituiu Enquanto Meio de Denúncia Nacional e Internacional dos Crimes Cometidos pelo Estado

Como exposto anteriormente, o cinema brasileiro desempenhou um papel fundamental para os movimentos de resistência popular, configurando-se enquanto um dos eixos de maior proeminência nacional dentro do que aqui se conceitua por resistência cultural. Principalmente pelo viés do Cinema Novo e do Cinema Marginal, tem-se a constituição de caminhos para o estabelecimento de críticas mais incisivas ao regime ditatorial. Assim sendo, estas críticas foram construídas e estabelecidas por meio de alegorias, que permeiam grande parte da produção cinematográfica nacional à época – gestando denúncias sutis, porém contundentes àquela conjuntura.

Este pressuposto pode ser observado no longa-metragem *Terra em Transe*⁶⁶ (1967), de Glauber Rocha, em que uma das personagens, Sara (Glauce Rocha) alega:

O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz, eles vieram, fizeram fogo. Amigos morreram, me prenderam, me deixaram muitos dias numa cela imunda [...]. Me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram. As marcas... E mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca por orgulho. Era uma coisa maior: em nome da lógica dos meus sentimentos. E se foram as ambições normais de uma mulher normal (*Terra em Transe*, 1967).

Logo, a breve análise filmica que se pretende aqui realizar, é constituída em dois grupos:
 i) filmes de ficção que se configuraram enquanto alegorias cinematográficas⁶⁷ às dinâmicas

⁶⁶ Ainda que o filme de Glauber Rocha fuja ao escopo temporal proposto nesta pesquisa, sua menção se coloca a fim de comprovar a tese estabelecida no capítulo anterior, acerca das práticas de violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro. Portanto, o trecho acima demonstra que estas não se restringem aos Anos de Chumbo, sendo anteriores ao AI-5 – constituindo-se enquanto práticas familiarizadas no aparato repressivo estatal desde os primeiros instantes do Golpe de 1964. Assim sendo, a obra de Rocha (1967), torna possível demonstrar o clima de acirramento político e enrijecimento das dinâmicas ditoriais que pairavam sobre o país. Não é por acaso que, no ano seguinte ao lançamento do longa-metragem, o Ato Institucional nº5 (AI-5) é instaurado: dava-se início aos Anos de Chumbo.

⁶⁷ Um quarto filme poderia ser adicionado à análise: “Blá, Blá, Blá”, realizado por Andrea Tonacci em 1968. Em uma de suas falas acerca da questão militar, o ditador (Paulo Gracindo) de determinado país elabora que: “[...] até agora, as medidas [de repressão] tomadas se justificam pelo agravamento da situação. Temos que admitir que aqui, como no resto do continente, existe uma [...] [confluência] de radicalismo demagógico entre as facções que ambicionam o poder. Estão querendo dividir o país. Agimos agora em defesa da segurança e da unidade nacional. A este desafio daremos a resposta concreta, enérgica e precisa, e que lutaremos contra o que julgarmos de maior perigo para nossa concepção de vida e para os princípios que vocês acreditam. Temos ao nosso lado um exército [...] plenamente consciente da tarefa que cumpre, emanação direta da vontade do povo, lutando contra as tentativas

impostas pela Ditadura Militar no Brasil – com base nas premissas trazidas em *A Vida Provisória* (1968); *Manhã Cinzena* (1969) e *Jardim de Guerra* (1968); e ii) documentários⁶⁸ que abordam perspectivas a respeito da realidade do povo brasileiro durante o regime militar – sendo eles, *Contestação* (1969) e *Brazil: a Report on Torture* (1971). Ambos os caminhos, mesmo que diferentes, se convergem para a conformação do papel da Sétima Arte enquanto canal de denúncias acerca das violações de Direitos Humanos desenvolvidas e aplicadas pelo Estado brasileiro à sua população – tais denúncias serão, portanto, analisadas.

Neste primeiro momento, em uma mistura de ficção e realidade, tem-se *A Vida Provisória* de Maurício Gomes Leite. Lançado em 1968, poucas semanas antes da instauração do Ato Institucional nº5, o longa-metragem é acompanhado por um anúncio que diz: “Este é um filme de ficção” – implicando na clareza dos assuntos tratados e na profunda semelhança deles para com a então realidade brasileira, logo, “o filme revela e reflete um processo de lucidez e consciência do povo brasileiro” (Manchete, 1968b, p. 108). Gomes Leite demonstra os propósitos da realização do filme: para além de documentar a conjuntura em que vivia, tinha como principal preocupação “[...] incomodar, destruir, desmascarar. Não [pretendendo] [...] fazer nada mais do que isso” (Manchete, 1968b, p. 108).

Desta forma, localizado “em um momento impreciso da [então] atualidade brasileira” (O Cruzeiro, 1969, p. 35) a história do personagem principal – seu passado e seus amores – é contada por meio de uma viagem do Rio de Janeiro à Brasília, passando por Belo Horizonte. No Rio, lida com os dilemas do cidadão comum brasileiro mediante à alienação promovida pelo Estado frente à situação política do país. Em um diálogo caloroso com Paula (Dina Sfat), sua amante e que não comprehende sua atuação política, Estêvão (Paulo José) expressa: “*A gente pode deixar de se ocupar com a política, mas a política nunca deixará de se ocupar com a gente*” (*A Vida Provisória*, 1968). Paula replica:

A política é cruel. [...] Os intelectuais presos [...] receberam todas as atenções dos jornais, todos pedem por eles, inclusive você, que se arrisca pessoalmente. Mas

de instauração de um poder político de pautas de demagogia [...]” (Blá, Blá, Blá, 1968). Assim como os filmes aqui apresentados, o curta-metragem de Tonacci é permeado por cenas de violações de Direitos Humanos. Em uma delas, observa-se um assassinato por agentes da repressão à medida em que se escuta o discurso ao fundo: “meu governo, com o apoio do país e de suas instituições, cortará pela raiz toda a tentativa de subverter a ordem. Esse tipo de extremismo seria fatal para o país. No momento em que esta organização revolucionária começar a agir [...] comprometendo a segurança, a legislação será aplicada com todo rigor, instituídos os respectivos tribunais especiais de justiça, [...] em defesa do regime [...]” (Blá, Blá, Blá, 1968).

⁶⁸ Aqui, cabe uma menção a *1968*, documentário inacabado com direção de Glauber Rocha e Affonso Beato. O curta-metragem acompanha o desenrolar – e subsequente repressão policial –, segundo as poucas informações disponibilizadas pelo acervo da Cinemateca Brasileira, de uma “passeata e comício no centro do Rio de Janeiro em 1968, promovidos pelos estudantes (antes de dezembro)” (Cinemateca Brasileira, 2025a). Especula-se que referida manifestação popular trate da Passeata dos Cem Mil, que aconteceu em 26 de junho de 1968, na cidade do Rio de Janeiro.

alguém disse alguma coisa sobre o estudante que teve a mão cortada por uma bomba no mesmo dia? Os intelectuais são os intelectuais, mas o estudante é um completo desconhecido [frase censurada]⁶⁹ (A Vida Provisória, 1968).

A discussão prossegue, e é finalizada com a seguinte constatação de Estêvão:

O Brasil, Paula, é sentimental. Um país feito de gente forte, mas simples, que briga por tudo, mas cede no jantar. E é nesse Brasil que eu penso [...]. Aqui de nada servem os golpes de força, os de dentro e ou que vêm de fora. Talvez por ser o Brasil um país sentimental, tenha havido nos últimos anos tantos erros e desencontros, mas tudo vai passar, tudo passará, e vencerão os que tiverem o coração simples (A Vida Provisória, 1968).

Quando chega a Belo Horizonte, o recurso da metalinguagem é empregado no filme, com a exibição de um curta-metragem no qual a personagem principal, Tereza (Renata Sorrah), é perseguida e apreendida por dois agentes de um suposto regime antidemocrático; seguem-se, então, cenas que fazem alusão aos processos de interrogação e tortura psicológica de Tereza, que recita: “eu só amo a primavera que foi invadida, eu amo os massacrados, os oprimidos, os solitários, os que dizem a verdade, os que lutam [...], dedico esta fala aos meus amigos tchecos” (A Vida Provisória, 1968). Assim, em apoio e solidariedade à Primavera de Praga, Tereza é mais uma vez torturada e morta. A noção trazida por Guedes (2020, p. 54), se faz útil:

consumado o ato, vem um gesto recorrente na rotina policial, em tempos ditatoriais e democráticos: a construção de uma versão oficial do ocorrido, materializada ironicamente no relatório de um dos sujeitos, que atribui a morte de Tereza a um “trágico acidente”.

Ainda em Belo Horizonte, Estêvão é acusado de subversão, e é nesta trajetória, por meio de *flashbacks*, que se toma conhecimento dos motivos que levariam à morte de Estevão: uma denúncia, sob a forma de documentos incriminadores de corrupção política, dos crimes cometidos por uma empresa estrangeira com auspício do Estado brasileiro quanto à utilização de jazidas mineiras. A denúncia – realizada concomitantemente a um pronunciamento do Ministro do Subsolo sobre as mesmas jazidas –, que deveria ser entregue a um homem chamado Cavalcanti, não se completa. Não existia Cavalcanti. Seria ele apenas mais um desaparecido político da Ditadura Militar? Nada se sabe sobre seu paradeiro, sua história parece ter sido apagada, não há rastros nem vestígios. Mais uma vez a nem tão ficção do filme se confunde com àquela realidade brasileira dos anos do regime militar. Por fim, Estevão indaga a uma mulher que dizia conhecer Cavalcanti: “Mas você não sabe aonde *[sic]* ele está?”, ela retruca:

⁶⁹ Este se configura como apenas um dos inúmeros diálogos e cenas censurados pelo SCDP, antes de ser liberado para que então para que então pudesse ser exibido nas grandes telas. Assim, para além de referências políticas, quaisquer situações e/ou falas que infringissem à Lei de Moral e Costumes, vigente à época, eram cortadas do filme. O silenciamento marcante de uma fala, logo nos primeiros minutos do longa-metragem, descreve a história do protagonista como verídica.

“Não. Parece que morreu, ou se mudou. Tanto faz”. O niilismo mediante a situação política do país está expresso.

Ao final desta sequência, a voz do narrador do filme se faz presente: “a cidade muda de mão, num golpe”. Em seguida, Estêvão é interceptado por agentes do Estado (José Wilker e José Lewgoy), que o espancam, o interrogam e o torturam, para que no dia seguinte fosse abandonado desacordado em um terreno baldio ao lado dos documentos que carregava consigo, agora em brasa. Assim, toda a luta e esforço parecem ter sido em vão. Em uma última tentativa, Estevão surge como o instrumento de denúncia do autoritarismo governamental e cerceamento de liberdades; dois jornalistas anotam seu último grito de resistência:

Estou muito cansado, não vou dar nenhuma declaração. Eu quero ficar só. Eu não vou me queixar a ninguém do que fizeram comigo, seria impossível explicar tudo. Mas em quatro dias aprendi uma coisa, a experiência é que determina os valores, não são os valores que determinam a experiência. Vou lutar sozinho, ninguém poderá me deter. Sei que vai ser difícil, mas o difícil não é sofrer fisicamente. Mais difícil é lutar para conservar um sentimento que a gente vê que chegou ao fim. Sou pessimista quanto ao meu futuro, mas sou otimista quanto ao futuro das minhas ideias (A Vida Provisória, 1968).

A voz de Estevão foi, por fim, silenciada. Ao final de seu depoimento, sua morte está dada no centro da capital do Brasil. Napolitano (2011a, p. 119) traz uma concepção comum quanto aos filmes que compõem a Segunda Fase do Movimento do Cinema Novo, como é o caso de *A Vida Provisória* – muito pertinente, considerando o desenrolar da história de Estêvão: “[...] o intelectual era representado como um ser trágico, indeciso e agonizante, cuja lucidez diante da derrota o encaminhava para um impasse: suicídio ativo ou passividade melancólica. As obras em questão não se propunham a resolvê-lo, e sim, quando muito, equacioná-lo”.

Assim, ao utilizar da metalinguagem para retratar os anseios e dilemas de Estêvão, jornalista mineiro – por meio de um longa-metragem sobre sua vida –, o filme se constrói como retrato biográfico do jornalista, “[...] [a] biografia de uma vida interrompida pela violência politicamente motivada” (Guedes, 2020, p. 49), e sua luta política. Em outras palavras,

no seu mundo caótico, por coincidência o nosso próprio, não há lugar para paz, uma vida normal, a não ser pela fuga. Tudo está, irremediavelmente, sob o signo do provisório. [...] E [também] a vida, finalmente. O único consolo *[sic]* parece ser o de que a situação também seja provisória — e de que as idéias *[sic]* não o sejam (Manchete, 1968a, p. 126)

Sob a ótica de Guedes (2020, p. 43), “*A Vida Provisória* [...] é um filme político melancólico, que, como outros semelhantes desse período, radiografa aspectos do Brasil pós-golpe de 1964”. Esta descrição pode, então, ser atribuída aos outros dois filmes ficcionais abordados nesta seção. Logo, percebe-se essa perspectiva já na sinopse do curta-metragem *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, que acompanha o seguinte enredo:

Um casal de estudante[s] segue para uma passeata onde o rapaz, um militante, lidera um comício. Eles são presos durante a manifestação, torturados na prisão e sofrem um inquérito absurdo dirigido por um robô e um cérebro eletrônico (Cinemateca Brasileira, 2025f).

Assim como observado em *Terra em Transe* (1967), *Manhã Cinzenta* chega ao espectador na forma de uma alegoria ao Brasil, retratando a situação sócio-política e econômica de um fictício país latino-americano. Por meio de uma “notícia” estampada nos primeiros minutos do filme, ganha-se tal perspectiva:

Atenção, muita atenção! Urgente! Marcada para hoje às 12h30 na praça principal desta cidade, uma concentração de professores e estudantes, [...] intelectuais e demais trabalhadores. Quando deverão falar diversos líderes a respeito da crise desencadeada na noite de ontem, com a tentativa de instalação de um Governo Provisório e, consequentemente, de um novo regime do qual não se tem ainda informações precisas sobre suas origens ou trajetórias (*Manhã Cinzenta*, 1968).

Assim, vê-se representada a realidade do povo mediante ao regime autoritário brasileiro, ao passo em que são intercaladas imagens reais e um roteiro ficcional – na (re)construção dos choques entre estudantes e policiais durante os protestos ocorridos no Rio de Janeiro durante o ano de 1968. Utilizando da analepsia – mesmo recurso observado anteriormente na construção do longa-metragem *A Vida Provisória* –, a narrativa de *Manhã Cinzenta* se desdobra. Assim, em um primeiro contato, o curta-metragem leva o espectador às cenas de prisão dos personagens principais (Janete Chermont e Sonélio Costa) – não nomeados –, para que depois sejam desenvolvidas as razões que levaram a este momento. Neste primeiro momento, é vangloriado por dois agentes do Estado:

É chegada a hora, o momento. Vocês perderam a vez e a razão. Vocês foram muito adiante, atravessaram a barreira estabelecida pelos ditames da ordem e da concupiscência. Era impossível! [...] Não pensaram? Não perceberam? No entanto, teimaram e teimaram, por quê? [...] Investiram contra os ventos, rasgaram as leis, e agora tarde, muito tarde, sucumbiram na periferia do desencanto. Os filhos dos infames serão salgados em fogo e a sua poeira [será] jogada no mar – para que não fique sinal dos tempos de uma raça de infelizes [...] (*Manhã Cinzenta*, 1968).

Esse mecanismo se completa com as cenas antecedentes à prisão. Um diálogo travado pelo casal protagonista é capaz de mostrar as perspectivas melancólicas e pessimistas trazidas pelo niilismo político frente à realidade, que acompanha os filmes realizados nesta época, no Brasil: “É preciso fazer alguma coisa. É preciso descobrir o que se pode fazer”, diz ela, que recebe como resposta dele “Não há mais esperança. Tudo está perdido. [...] Mas como se poderia fazer [algo]? Traíram a todos, todos traíram a si mesmos [...]. O povo será massacrado, primeiro à bala e depois à pó. Devagarzinho, tudo irá contra o povo”. Assim transcorre a primeira metade do curta-metragem, com falas como: “É, a coisa não tá boa não”; “Não se pode confiar em todos, é preciso cuidado”; “É muito difícil, não se resiste mais” – denunciando as aflições frente às próximas ações do desconhecido novo regime.

O filme, então, entra em constante alternância entre os fatos acontecidos anteriormente, durante as manifestações e as preparações do discurso que seria lido pelo personagem principal. São perpassados, também, momentos de novas reflexões acerca da prisão: “É preciso ser forte, é fraqueza desesperar. [...] Um dia a razão vence a força”, e chegando, enfim, às cenas nas dependências dos centros de tortura da repressão, descritas pelos militares como “juízo final”. Neste ínterim, a todo instante anúncios de rádio e discurso militares permeiam as cenas, sobressaltando, inclusive as falas de medo da população mediante o novo regime – é reforçado, assim, o ímpeto das forças repressivas em censurar e calar a população.

As cenas de tortura – física e psicológica –, neste curta-metragem são de profunda descrição e verossimilhança para com as violações de Direitos Humanos cometidas pelo Estado brasileiro contra sua própria população. Concomitantemente, as dinâmicas dos interrogatórios são construídas pelo que pode parecer uma mera convenção recorrendo à ficção científica – na utilização de um interrogador irracional sob a forma de um cérebro eletrônico. Estas, no entanto, revelam mais uma vez o caráter de denúncia que o filme se propõe a fazer. Quando perguntado pelo militar sobre o paradeiro de seus amigos, o personagem principal responde: “[Eles estão] mortos. Todos mortos”; mediante a uma provocação por parte do agente do Estado de que “O povo não sabe pensar, o povo jamais soube pensar. Nós é que conduziremos o povo”, a outra personagem principal completa a sentença, denunciando: “para a morte”. O interrogatório segue e, em meio a recortes de jornais com manchetes verídicas sobre àquela conjuntura do Brasil, o discurso do personagem principal, em meio à manifestação que coordenava, ecoa:

Vivemos um instante de muita responsabilidade. As forças que provocaram as diversas crises voltam a ameaçar a existência de nossas famílias e o futuro de nossos filhos [...]. Vivemos a hora da razão, é necessário que todos compreendam para que caminho querem levar os nossos destinos [a voz do cérebro eletrônico diz que a fala seguinte foi censurada] [...]. É necessário que todos compreendam que estas forças retornam a sufocar-nos” (Manhã Cinzenta, 1968).

Em meio a um embate para além do físico, compreendendo o campo dos ideais políticos e das incertezas, os protagonistas são mantidos “[...] sob uma perseguição [suja] em todos os cantos”. Assim chega-se à cena final do filme, que em muito remete ao momento final da vida daqueles que, àquela realidade, sucumbiram ao regime militar brasileiro. Enquanto os demais presos lamentam o destino de seus companheiros políticos, o casal protagonista é, então, executado de forma brutal, ao som de músicas religiosas – um paralelo que pode ser traçado para com *A Vida Provisória*. Um último *flashback* traz a protagonista, ainda convicta em seus ideais: “Canalhas! Mas eles me encontrarão de pé!”.

Caracterizado como um “filme nacional de protesto”, os pareceres técnicos que circulavam entre a Delegacia do Serviço de Ordem Política e Social (D/SOPS) e o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), apontam que o filme teria como único objetivo

[...] indispor o povo contra as autoridades constituídas, em especial contra os militares, pois mostra supostas atrocidades praticadas contra estudantes e operários, ao mesmo tempo em que sugere serem os dirigentes revolucionários [militares,] remanescentes do regime nazista sepultado com o fim da Segunda Guerra Mundial. Documenta, ainda, os choques de rua, numa visão deturpada daqueles acontecimentos⁷⁰.

Desta forma, sob os pressupostos⁷¹ dos Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946 (Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas), àquela época ainda vigente, aliado à Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, que dispõe, entre outros temas, sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas e cria o Conselho Superior de Censura (CSC), e ao Decreto-Lei nº 898, de 1969 – a Lei de Segurança Nacional –, *Manhã Cinzenta* foi

interditado pela censura [lê-se, Serviço de Censura de Diversões Públicas], por ser considerado altamente subversivo, seja do ponto de vista das cenas que apresenta, seja os diálogos que encerra. Formando no conjunto, uma imagem nociva o regime vigente no Brasil”⁷².

Em 1971, em um relatório do Plano Nacional de Informações da Agência Central do Rio de Janeiro do Serviço Nacional de Informações (AC/SNI) denunciou a presença de “elementos infiltrados” nos organismos do Governo que, “[...] vez por outra, conseguem burlar a ação da censura a fazem publicar, ostensivamente, meterias que atentam contra os princípios democráticos do regime vigente”⁷³, como foi o caso da breve divulgação nacional e internacional de *Manhã Cinzenta*. Dentre os fatos que merecem atenção, é citado o curta-metragem de Olney São Paulo, que se vê respondendo a um processo na 3^a Auditoria do Exército da 1^a CJM ao ser “[...] denunciado na LSN [Lei de Segurança Nacional] sob acusação de explorar cenas e textos subversivos no filme que produziu”⁷⁴.

Complementando esta primeira parte da análise, soma-se *Jardim de Guerra* (1968), de Neville D’Almeida, cuja própria sinopse constitui-se enquanto denúncia – “um jovem amargurado e sem perspectivas, apaixona-se por uma cineasta e é injustamente acusado de terrorista por uma organização de direita que o prende, o interroga e o tortura” (Cinamateca Brasileira, 2025e). Quanto à elaboração do longa-metragem, Neville D’Almeida explicita que

⁷⁰ Arquivo Nacional, DCDP: BR_DFANBSB_NS_AGR_COF_ISI_0027_D0001DE0001, p. 02.

⁷¹ Arquivo Nacional, DCDP: BR_DFANBSB_NS_AGR_COF_ISI_0027_D0001DE0001.

⁷² Arquivo Nacional, DPF: BR_DFANBSB_ZD_0_0_0016B_0074_D0001DE0001, p. 05.

⁷³ Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_71043265_D0001DE0001, p. 02.

⁷⁴ Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_AAA_71043265_D0001DE0001, p. 02.

durante a escrita de seu roteiro, foi “[...] atingido por tudo o que aconteceu [...] [no Brasil naquele] 1968 tão agitado. [...] Os estudantes, as mortes, as prisões, tudo isso influiu bastante no meu espírito e foi refletir-se no filme” (Manchete, 1968b, p. 108).

Desta forma, o enredo do filme reflete as efervescências e contradições daquele mundo moderno que se desenvolve em meio às novas concepções /ou perspectivas trazidas pelo contexto geopolítico da Guerra Fria. Por meio de uma abordagem não-linear do enredo – assim como visto nos dois filmes analisados anteriormente –, o que se observa quanto a primeira metade do filme é a compreensão desses dilemas e como as personagens lidam com eles em meio a um regime autoritário que, cada vez mais, cerceia liberdades e direitos civis e políticos. Logo, traçando críticas sutis e categóricas, a clareza quanto à consciência de sua realidade torna-se, paradoxalmente (e marginalmente) livres para refletir sobre os acontecimentos recentes no Brasil e sobre as angústias internas que a partir deste movimento se formam. Esse processo é observado em um monólogo de Maria (Maria do Rosário), em que ao ponderar sobre bombas nucleares – em uma clara alusão ao regime militar e suas práticas de violência estrutural, diz:

[...] tem gente que diz que a bomba é problema nacional, mas eu acho que se ela cair, todos nós seremos afetados. Todo mundo entra na dança. Ninguém é inocente. Ninguém é inocente depois que percebe que a sociedade tem suas bases mergulhadas no sangue do povo. Ninguém mais é inocente (Jardim de Guerra, 1968).

Em meio a estas nuances e amores, estas reflexões veem-se interrompidas. O clímax do filme acompanha o personagem principal, Edson (Joel Barcellos), se envolvendo, *por amor*, em um esquema ilegal – esquema esse que o leva para a *guerra*. Neste momento, é reforçada a não-linearidade *proposital* da trama; assim, ao retratar a prisão de Edson por agentes de uma não-nominada organização (supostamente do Estado), desdobram-se recorrentes violações de Direitos Humanos – assim, *Jardim de Guerra* não foge ao padrão observado nos dois filmes mencionados anteriormente. É a ficção interpretando a realidade. Com estas características, a segunda metade do filme se debruça sobre cenas inquérito e tortura, em uma construção estética minimalista angustiante que muito diz sobre o que a população sentia à época, acentuando o tom de crítica que se buscava fazer à Ditadura Militar.

A construção narrativa em consecutivas cenas de interrogatórios demonstram o desconforto crescente do personagem principal mediante à situação. Quando questionado por uma agente da organização sobre o que pensa, agora, acerca da revolução, se depara com a pergunta: “Tudo isto é coisa do passado? Ou ainda tem eco no seu coração?”. O protagonista é então brutalmente espancado e torturado ao som da canção *Ave Maria* – conexões podem ser estabelecidas, então, com o filme *Manhã Cinzenta*, que também apresenta o assassinato dos personagens principais ao som de uma música religiosa. Refletir sobre estes pontos em comum

levam à concepção de que a ficção se inspira na realidade – ou seria a realidade que se inspira na ficção? Depoimentos concedidos à Comissão Nacional da Verdade (2014) apontam que a prática retratada nos filmes era costume⁷⁵ nos centros de tortura da Ditadura Militar, com as “[...] sessões de tortura em 1970, [acontecendo] enquanto uma radiola tocava, em alto volume, a música “Jesus Cristo”, [...] de Roberto Carlos. A música alta foi colocada para que os vizinhos não ouvissem os gritos dos torturados” (Brasil, 2014a, p. 164).

Em uma alternância aos momentos de tortura, a história traz o espectador aos momentos de interrogatório, no qual pode-se ouvir em um gravador:

Manteremos a ordem a qualquer preço. Cumpriremos o nosso dever. Porque senhores, o inimigo é desleal, não ataca pela frente, prefere [...] a guerrilha, a subversão ideológica. Surge onde menos se espera. Esconde-se onde não se pode achá-lo. Está em toda parte. [...] A América Latina, queima! Trouxeram o incêndio até o nosso país. Nossas ruas já queimam, senhores! O inimigo está ateando fogo a nossa volta. Resistiremos com toda a nossa força, com todos os nossos recursos. Não entregaremos o nosso solo. Não os abriremos as nossas portas. [...] O mundo ainda é nosso. [...] Eles odeiam a nossa superioridade, [...] são uns banidos pela sorte, uns derrotados (Jardim de Guerra, 1968).

A existência desta fala, a este momento do filme, não é ocasional, podendo ser interpretada sob a ótica de um discurso militar, em meio ao regime autoritário. Em um jogo de cenas e cortes abruptos, são revelados os momentos de violência e tortura vivenciados por Edson enquanto preso. Assim, as lembranças de um passado, que já não existe mais, e as perspectivas impotentes quanto a um futuro que se aproxima angustiante, se intercalam com as cenas de interrogatório – buscando retirar de Edson informações a respeito de seu envolvimento em atividades ilegais. Quando, novamente, é interrogado por uma mulher (Dina Sfat) – ao som da música *Bésame Mucho* –, vê-se diante de um novo questionamento: “O senhor é subversivo, senhor Edson?”, pergunta a qual não responde. Quando pressionado sobre o fato de ter sido preso portando uma metralhadora, diz que não a reconhece – é, portanto, novamente torturado. A cena seguinte é aberta com a declaração do agente (Hugo Carvana) de uma organização defensora da ordem: “Você insiste em negar que faz parte de um grupo de terroristas que quer negar o terror e a morte. [...] Você se meteu numa embrulhada feia: não sabe o que fez, e mesmo assim é culpado porque fez”. A cena então parece terminar com a tentativa de Edson na assinatura de um papel que o declara culpado, e ele não assina – é espancado e torturado, mais uma vez, sendo abandonado em um campo aberto. No trajeto, até ser “libertado”, recorda tudo o que viveu; recorda também Maria, que diz: “[...] comecei brincando e, de repente, não sei quando, tudo virou verdade”.

⁷⁵ Marcelo Rubens Paiva descreve em seu livro, *Ainda Estou Aqui* (2015) que seu pai, o ex-deputado Rubens Paiva passou pela mesma situação quando foi preso arbitrariamente, torturado e morto pelo Estado brasileiro, em 1971.

Após todo o desenrolar de suas ações e consequências dessas, Edson chega à conclusão de que a revolução, idealizada por ele e seus companheiros, é permanente. Não é por acaso que, Jardim de Guerra foi o filme mais censurado do cinema nacional durante os Anos de Chumbo (Instituto Vladimir Herzog, 2025a). A conjuntura censória, no entanto, não foi capaz de impedir que Neville D’Almeida enviasse clandestinamente⁷⁶ seu filme, sem cortes, para exibição no Festival de Cannes de 1969⁷⁷ – o Brasil livre da censura se distanciava cada vez mais do brasileiro.

Desta forma, conforme elencou o dramaturgo Dias Gomes sobre o teatro, enquanto meio que poderia "transmitir a consciência" da necessidade de transformar o mundo (Sacramento, 2013, p.10), aqui esta concepção vê-se estendida ao cinema – em consonância ao exposto na seção anterior. Levando em consideração o acima analisado, é possível considerar que a "[...] tomada de consciência do mundo exterior [...]” pela produção artística “[...] não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações etc. dos homens” (Sacramento, 2013. p.11).

Assim, a segunda parte da análise proposta neste trabalho, refere-se à filmes documentais que serviram de instrumento de denúncia mediante às constantes violações de Direitos Humanos instrumentalizadas pelo aparato estatal brasileiro. Um ponto de confluência entre ambas as obras apresentadas a seguir está no seu potencial – claro e proposital – de servirem enquanto denúncias internacionais da situação que acometia a população brasileira àquela conjuntura.

O curta-metragem documental *Contestação* (1969), foi realizado na clandestinidade pelo diretor João Silvério Trevisan, que o descreve como um filme de guerrilha (Garcia, 2016). Se constitui enquanto uma colagem de filmagens jornalísticas que elucidam as manifestações de resistência – e consequente movimentos de repressão policial – acontecidas pelo mundo, associadas a recortes de jornais sobre a situação brasileira mediante à Ditadura Militar. No decorrer do filme, entre as imagens, constitui-se a seguinte frase – somente completa ao final do documentário: “É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário e não se intimidar com os grandes nomes nem as grandes autoridades” (*Contestação*, 1969). Frase esta que ecoa em seis idiomas diferentes – francês, alemão, inglês, italiano, espanhol e russo – mostrando a

⁷⁶ Shapiro (2009), a partir de uma análise “[...] estética geopolítica da contemporaneidade, caracteriza [...] a produção cinematográfica e os festivais de cinema como espaços de resistência política” (Shapiro, 2009 apud Santos e Andrés, 2014, p. 72).

⁷⁷ Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_CCC_70008776_D0001DE0001, p. 21.

que propósito o documentário foi realizado: denunciar os crimes cometidos por regimes autoritários em diversos países pelo globo, ao passo em que realiza uma

homenagem àqueles que no meu país e no mundo [que] lutam para que o poder pertença igualmente a todos, e são por isso perseguidos, torturados e assassinatos. Este *[sic]* filme foi realizado por causa dêles *[sic]* (Contestação, 1969).

Assim, o caráter estético-peculiar do curta revela-se, conforme Trevisan analisa, enquanto “[...] fundamental [...] para contextualizar a emergência e intenção guerrilheira da obra, aquelas letras mal escritas [por onde se realiza a denúncia] são parte da realidade política do momento” (Garcia, 2016, p. 91).

Neste mesmo panorama de denúncia recorrendo a perspectivas reais⁷⁸ –, tem-se o documentário estadunidense *Brazil: a Report on Torture*⁷⁹ (1971), de Saul Landau e Haskell Wexler, filmado no Chile. Na ocasião, ex-presos políticos brasileiros haviam desembarcado em Santiago após serem banidos do Brasil – “trocados” em uma articulação pela libertação do Embaixador Suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher, sequestrado por 47 dias pela Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) (Green, 2010; Memorial da Democracia, 2025a). Nesse sentido, Saul Landau descreve sua motivação para a realização de um relato documental, tendo este o intuito de “[...] trazer à atenção do público americano ao fato de que a tortura havia se tornado um procedimento rotineiro e sistemático no Brasil, e que o governo dos Estados Unidos estava apoiando um regime envolvido nesse tipo de prática” (Green, 2010, p. 260, *tradução nossa*).

Logo nos primeiros minutos do documentário, em consonância a fala de Landau, um dos entrevistados brasileiros reforça, que:

[...] damos essa entrevista e sentimos uma responsabilidade do povo norte-americano frente ao povo brasileiro de fazer alguma coisa que melhore as condições de nosso povo. [...] Se nós [...] estamos aqui, é por uma questão de resistência física que conseguimos sobreviver às torturas. [...] Temos muitos companheiros que são mortos na prisão, [...] e a cada vez a polícia mata mais pessoas, mais brasileiros, e cada vez a repressão se estende mais, e prendendo pessoas inteiramente inocentes (*Brazil*, 1971).

Constituía-se, assim “[...] o primeiro filme documental já feito a registrar testemunhos sobre o uso da tortura em prisioneiros políticos na América Latina” (Green, 2010, p. 260, *tradução nossa*). Logo, o documentário se constrói na alternância entre cenas de representação realistas das práticas brutais de tortura que os ex-presos políticos sofriam no Brasil e entre os tocantes depoimentos concedidos por eles. Para além de contar suas experiências nos porões da

⁷⁸ Discussões e elucidações acerca desta temática podem ser observadas também em outros filmes internacionais, produzidos dentro do recorte temporal aqui estabelecido. São eles: *On Vous Parle du Brésil: Tortures* (1969), de Chris Marker, e *No es Hora de Llorar* (1971), de Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel.

⁷⁹ Por mais que não seja uma produção brasileira, a importância do documentário para a discussão aqui estabelecida se dá pelos depoimentos nele contidos, advindos de ex-presos políticos brasileiros que se encontravam no Chile – anteriormente ao Golpe de Estado sofrido por Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973.

ditadura, relembram como eram suas vidas antes de verem suas liberdades civis e políticas retiradas – comentando também sobre como sobreviveram àquela situação desumana. Assim sendo, a descrição dos tipos de tratamento crueis e degradantes vivenciados no Brasil permeiam o documentário, sendo a representação, mencionada anteriormente, encenada, descrita e coordenada pelos próprios exilados. Sobre este ponto, ao ser questionado pelo diretor do filme acerca do que sentia ao “interpretar o papel de um torturador”, um dos brasileiros discorre que:

nos sentimos muito mal [...], é apenas uma demonstração para mostrar como a tortura funciona [no Brasil]. Mas nós não gostamos, [nos sentimos] muito mal. Quando nós fazemos alguma demonstração de tortura para a imprensa é no sentido de furar as barreiras da ditadura no Brasil, e mostrar para o povo livre do mundo o que acontece conosco no Brasil. [Esta] é a única razão pela qual nós nos dispomos a fazer demonstrações de tortura, por que não nos sentimos bem pegando um companheiro e recordando às péssimas e más condições em que ficam detidos, durante dias e dias, sendo torturados (Brazil, 1971, *tradução nossa*).

A fim de exemplificar alguns dos depoimentos compreendidos dentro do binômio relato-denúncia, tem-se, a título de exemplo, a fala de Antônio Expedito Pereira, advogado de presos e acusados políticos, torturado pelo regime por não revelar aos militares o conteúdo das conversas com seus clientes; sobre àquela conjuntura, diz:

nós podemos dizer, em termos de democracia no Brasil, que só existe uma democracia no Brasil: [...] a democracia da tortura. Tortura-se todos. Torturam-se desde os mais pobres aos mais ricos, desde as crianças até as pessoas velhas. A única democracia que existe no Brasil é essa. Não é bem uma democracia, mas um igualitarismo: o igualitarismo da tortura (Brazil, 1971).

Como forma de punição por sua não-colaboração para com os militares – e além, como forma de tortura e pressão psicológicas –, viu sua filha, aos 10 anos de idade, e sua mulher serem presas, torturadas e interrogadas pelo exército. Corroborando com este relato, Frei Tito de Alencar Lima descreve sua experiência quando preso pelo Esquadrão da Morte⁸⁰ no convento do qual fazia parte, em finais dos anos 1960. Alega que, mediante à experiência de horas consecutivas de tortura, tentou cometer suicídio, para que assim fosse possível realizar

[...] uma denúncia verdadeira de que o Brasil não é mais somente o país do samba, do futebol e do Pelé, mas é também um grande campeão da tortura. [...] Foi negado, na prática, toda a liberdade de expressão, incluso a liberdade religiosa, [...] com [os coordenadores da] Operação Bandeirantes, dizendo que a Igreja é uma força muito grande e que precisa ser combatida. [Sendo assim] os padres precisam ser torturados para que aprendam sua lição. [...] Pessoas dizem que a única coisa democrática no Brasil é a tortura, uma vez que é aplicada indiscriminadamente, aos trabalhadores, aos sacerdotes, aos advogados e à toda a população (Brazil, 1971, *tradução nossa*).

⁸⁰ No contexto da Ditadura Militar, entende-se por “Esquadrão da Morte” grupos policiais que “[...] agiam com uma espécie de ‘poder extra-legal’ que conduzia às formas ‘mais graves de violência contra a pessoa humana’” (Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, 2025). No filme, encena-se uma das práticas de tortura atribuída ao Esquadrão: amarra-se uma pessoa pelos pulsos um carro, ao passo que pelos tornozelos, é amarrada a outro carro; assim, os dois carros, um de frente para o outro, se distanciam à medida em que a pessoa é interrogada e não corresponde com as expectativas dos torturadores.

Os vestígios da tortura acima denunciada vão além do corpo físico e de suas marcas permanentes – mostradas ao espectador no decorrer do filme –, permanecendo com os ex-presos políticos, também, sob a forma psicológica. Nesse sentido, Maria Auxiliadora Lara Barcelos testemunha que as práticas de tortura, quando não realizadas para a obtenção de informações, se davam a bel-prazer do exército, pelo puro exercício do ódio dos torturadores frente aos presos políticos – estes momentos eram constituídos de declarações, por parte dos militares, de como seria a morte de cada um dos torturados. Logo, como bem elabora Sonia Regina Yessin Ramos, “o terror quem faz no Brasil é o Governo, embora a propaganda tente nos conceituar como terroristas” (Brazil, 1971). A respeito disso, Green (2010) elabora que

a natureza caótica das demonstrações dos ex-prisioneiros políticos e a maneira quase casual com que relatam o que aconteceu com eles na prisão conferem autenticidade às suas denúncias. Não há dúvida na mente do público que eles estão dizendo a verdade. Pode-se supor, [no entanto,] que as brincadeiras quase descontraídas que acompanham suas demonstrações serviram para desviar os traumas emocionais e físicos que experimentaram enquanto estavam presos e possivelmente reviveram ao contar suas histórias. Nota-se ansiedades pessoais enquanto alguns relatam o que aconteceu na prisão (Green, 2010, p. 261, *tradução nossa*).

As reflexões trazidas até então reforçam e ajudam para com a compreensão do que se buscou até aqui demonstrar: a importância da arte brasileira – e da atuação do povo brasileiro – na luta pela denúncia das violações de Direitos Humanos cometidos pelo Estado durante os 21 anos de Ditadura Militar. Para além de servirem enquanto denúncia em si próprios, os longas-metragens valendo-se enquanto testemunhos autênticos, integrados ao “[...] mundo que o[s] rodeia e com o qual se comunica[m] necessariamente” (Ferro, 1975, p. 06). Logo, é razoável concluir que no meio internacional, protestos e manifestos⁸¹ referentes às condições enfrentadas pelo Brasil em meio ao regime militar eram frequentes. Alguns destes, aconteceram em meio à festivais de cinema, como foi o caso das reivindicações com cartazes e dizeres “abaixo à ditadura”, no Festival do Cinema Latino-Americano, em Praga, no ano de 1970⁸². Em vista disso, no decorrer da Ditadura Militar, diversos documentos foram elaborados com o intuito de discorrer sobre a participação “subversiva” no cinema; como traz um documento de 1970 da Agência Central do Serviço Nacional de Informações (AC/SNI):

o Cinema Nacional atravessa uma crise de proporções consideráveis. Vem sendo orientado no sentido anti-democrático, habilmente trabalhado por grupos militantes

⁸¹ Em um documento, a União Internacional dos Estudantes (UIE), denuncia o Brasil: “[...] desenvolveu-se toda uma política de repressão e intimidação negando-se os mais elementais direitos civis, prohibindo-se */sic/* as greves, promulgando-se decretos através dos quais estudantes são expulsos das universidades por atividades “subversivas”, recorrendo-se a sequestros, torturas e assassinatos de democratas, instituindo-se a censura à imprensa, à literatura, cinema, rádio e a à cultura em geral, instaurando-se o fascismo. O povo resistiu valentemente frente a tudo isso [...] (Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0221_D0001DE0001, p. 167).

⁸² Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0242_D0001DE0001, p. 60.

no Setor Cinematográfico ou a ele direta e indiretamente ligados, vinculados ao Movimento Comunista Internacional⁸³.

A constatação alcançada por estes órgãos do governo nada mais representa para além de uma resposta Federal às denúncias que o cinema era capaz de mobilizar para com a população – também em âmbito internacional.

Em uma entrevista, o cineasta Glauber Rocha exterioriza suas reflexões sob a forma de um testemunho profundo, acerca da consciência da denúncia do regime militar. A reprodução de suas palavras pela mídia italiana caracterizam-no, em meio às desilusões frente a então situação brasileira, por uma “[...] criação artística [que] transcende a ideologia e se transforma em uma arma de luta pelo resgate da razão sobre a violência, da luz da verdade sobre as trevas da ditadura”⁸⁴ (*tradução nossa*). No decorrer da entrevista, Rocha traz uma perspectiva pertinente quanto à percepção internacional do que acontecia no país:

[...] quando se fala sobre os acontecimentos no Brasil, as pessoas tendem, em primeiro lugar, a ficar surpresas, depois críticas, mas logo em seguida esquecem. É, portanto, necessário denunciar sem se cansar, até que a situação seja compreendida em toda a sua dramaticidade. Ninguém, de fato, pode imaginar o que é o Brasil hoje, dominado por um grupo de militares que fez da tortura e dos assassinatos indiscriminados um método normal, burocrático⁸⁵ (*tradução nossa*).

Em um outro momento, discorrendo sobre a realidade do Brasil em meio ao regime, Rocha elabora o que, neste trabalho, é entendido como a premissa dos filmes que aqui analisados – indo também ao encontro das noções apresentadas no capítulo anterior:

Denunciou-se que o Brasil vive hoje em um estado de desintegração: de fato, toda a civilização está em crise, assim como a economia, a vida social e cultural. Com uma linguagem clínica e magniloquente, o governo fala de uma campanha internacional destinada a fazer o Brasil perder prestígio. A única resposta concreta que pode dar é a seguinte: que se permita às comissões internacionais de juristas visitar os 14 mil prisioneiros políticos que estão nas prisões [...]⁸⁶ (*tradução nossa*).

Essa perspectiva, em muito condiz com o que Augusto Boal discorre sobre o tema em seu livro *Milagre no Brasil*, apontando que

quando alguém revela a existência da tortura como método de interrogatório perfeitamente aceito pelas autoridades, não se trata de uma prática esporádica de um perverso comissário ou de um indigno capitão. [No entanto,] quando alguém revela que a tortura é absolutamente necessário[a] a esse sistema (o que não é necessário é o sistema) – nestes casos o governo afirma que os denunciantes são maus patriotas. Mas, quem é o verdadeiro criador de “má imagem?” Aquele que tortura ou o que revela a existência da tortura? Não seria humilhar a imagem do seu país calar quando se sabe? Não seria isso criar a imagem de um povo canalha e covarde? Aquele que sabe, seja

⁸³ Arquivo Nacional, AC/SNI: BR_DFANBSB_V8_MIC_GNC_CCC_70008776_D0001DE0001, p. 03.

⁸⁴ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0246_D0001DE0001, p. 74.

⁸⁵ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0246_D0001DE0001, pp. 74-5.

⁸⁶ Arquivo Nacional, DSI/MRE: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0246_D0001DE0001, p. 75.

o que for o que saiba, fale. Difamam a sua pátria os que calam os crimes de seu governo, jamais os que falam⁸⁷.

Seria, portanto, impossível afirmar – a partir do exposto nesta seção, reforçando os argumentos sobre a resistência popular-cultural, elencados na seção anterior – que no Brasil não houve

[...] ao longo de todo o regime, uma arte ou uma cultura efetivamente revolucionária, [...] que fosse exortativa à ação. [...] [Não] se pode menosprezar seu papel histórico, seja na educação sentimental de certa geração militante pela democracia, seja na fetichização da resistência como ato simbólico de consciência, como catarse diante do “círculo do medo” imposto pelo autoritarismo. Longe de serem meros reflexos pálidos ou instrumentos da política de oposição, a cultura e as artes da resistência foram sintoma dos seus dilemas. E talvez as obras da resistência subsistam como experiência estética porque justamente elas nunca foram instrumentais ou especulares” (Napolitano, 2014, p. 102).

Destarte, no próximo capítulo, as dinâmicas adotadas pelo Estado brasileiro quanto às noções de memória, verdade e justiça – denunciadas aqui por meio da Sétima Arte – serão apresentadas. A exposição de tal perspectiva faz-se útil à medida em que, quando comparado aos demais Estados que sobreviveram a violentas ditaduras e/ou regimes autoritários, e que hoje são democráticos, pouco o Brasil fez quanto à reparação das violações de Direitos Humanos. Essas nuances, serão, portanto, observadas.

⁸⁷ Arquivo Nacional, DSI/MRE/MJ: BR_DFANBSB_Z4_DPN_ENI_0276_D0001DE0001, pp. 21-2.

4. MEMÓRIA, REPARAÇÃO E DIREITOS HUMANOS

É comum ouvir, desde o processo de redemocratização ocorrido em 1985, que o Brasil é um país sem memória quanto aos horrores vivenciados na Ditadura Militar. Compartilhando desta perspectiva, ainda na década de 1980, Chico Buarque pareceu antevir os desdobramentos da *memória social*⁸⁸ brasileira, com a seguinte composição: “*Num tempo/ Página infeliz da nossa história/ Passagem desbotada na memória/ Das nossas novas gerações*” (Buarque, 1984).

Como bem coloca o historiador Rogério Sottilli (2018), “um povo que não conhece seu passado, que não comprehende suas referências e suas origens, perde a chance de reparar seus erros históricos” – e à luz dos acontecimentos deste século, vide a mais recente tentativa de Golpe de Estado, em 08 de janeiro de 2023, o Brasil coloca a prova ambas as argumentações elencadas acima: trata-se de um país que não conhece sua própria história, e que talvez por essa razão, afirma-se enquanto uma nação sem *memória* quanto à violência e repressão dos 21 anos subsequentes ao Golpe de 1964. O historiador ainda elabora a perspectiva de que “o problema de não cuidarmos, enquanto nação, de nossa memória é que perpetuamos estruturas de violência e opressão. A história do Brasil continua sendo uma história de apagamentos e silenciamentos” (Sottilli, 2018).

Diversos são os autores que discorreram sobre a temática da memória nas últimas décadas. Esta mesma *memória* – não única – quando lida sob a ótica das graves violações de Direitos Humanos durante a Ditadura Militar podem assumir, também, o caráter de *trauma*. Sob esta perspectiva, Fernandes (2008, p. 05) destaca, assim como observado quanto às dinâmicas da memória, que “uma sociedade que não elabora os seus traumas está condenada a revivê-los”. A existência dessa colocação elucida as concepções acerca da insistente, e por vezes persistente, negação por parte do Estado brasileiro quanto à sua responsabilidade no que diz respeito às práticas por ele engendradas durante a Ditadura Militar. Práticas estas que podem – e devem – ser enquadradas dentro da perspectiva “desumana, cruel e degradante”, à medida em que foi negligenciada a gravidade da situação vivenciada por presos e desaparecidos políticos no Brasil, principalmente no período subsequente à promulgação da Lei da Anistia, por vezes descrita como “[...] ampla e irrestrita, [funcionando] [...] como um Alzheimer nacional [...]” àquele momento (Sacço e Ribeiro, 2016, p. 06). No entanto, De Stutz e Almeida (2022, p. 31) elabora a perspectiva de que, para que fosse possível nos anos subsequentes a existência de processos

⁸⁸ A respeito das novas características da memória social, Napolitano (2024) elabora que “[...] à luz do crescimento das novas direitas pós-2015, [...] [conforma-se a] persistência de uma memória nostálgica e defensora da ditadura em amplos segmentos sociais brasileiros (Napolitano, 2024, p. 34).

reparação e afins, a dita lei teve de ser lida como “*memória e não esquecimento*”. Esta dualidade quanto à percepção da Lei da Anistia pode, ainda, ser observada em um voto da Ministra Cármem Lúcia, quando diz que

ao contrário do que comumente se afirma de que anistia é esquecimento, o que aqui se tem é situação bem diversa: o Brasil ainda procura saber exatamente a extensão do que aconteceu nas décadas de sessenta, setenta e início da década de oitenta [...] (De Stutz e Almeida, 2022, p. 35).

Neste sentido, com o intuito de não olvidar de tais violações de Direitos Humanos, cabe a formalização de um olhar não-saudosista para um passado tão cruel e que ceifou a vida de tantos, na busca por manter viva a memória das pessoas que lutaram contra àquele regime. Como aponta Tavares (1999, p. 13), para haver justiça em relação aos crimes de tortura e aos traumas vivenciados por toda uma geração nos 21 anos da Ditadura Militar, “[...] a única solução é não esquecer”; ao manter tal pensamento latente no consciente brasileiro, evita-se a repetição de histórias – processo tão comum ao Brasil. As dinâmicas pelas quais se articulam a latência deste pensamento serão então analisadas, então, nas seguintes seções. Assim, à medida em que as instituições de um Estado Democrático de Direito conformavam-se no país – sendo consolidadas a partir da instituição da Constituição Federal de 1988 – ações foram tomadas para que existissem no país os mecanismos necessários à criação e posterior manutenção de uma Justiça de Transição brasileira, levando como principal mote, salvaguardar a *memória* daqueles que sucumbiram ao regime militar. Um dos mais importantes exemplos deste processo está em projetos como a Comissão Nacional da Verdade (CNV), fortemente apoiada por mecanismos internacionais para proteção de Direitos Humanos, como a Corte IDH (Instituto Vladimir Herzog, 2025c).

Assim, consciência nacional acerca da busca por justiça e reparação aos casos de violações de Direitos Humanos durante a Ditadura Militar, começava, finalmente, a se consolidar, à medida em que durante os 21 anos em que o Brasil esteve sob regime autoritário, “[...] vozes corajosas, de [...] lideranças [políticas à] [...] militantes revolucionários, [estiveram] na luta pela denúncia e criminalização das práticas de] tortura e [dos] torturadores” (Pinto, 2014, p. 151).

Logo, para além do exame da situação brasileira quanto a seus compromissos para com a *memória social* acerca da Ditadura Militar brasileira, será realizada a mobilização do cinema nacional como ferramenta advinda do legado gestado pelas atividades exercidas pela Resistência Cultural durante a Ditadura Militar. Serão observadas, portanto, as continuidades da produção cultural brasileira nos 40 anos que separam o presente momento do processo de redemocratização do Brasil, demonstrando assim, a habilidade do cinema na preservação e na

construção de novas perspectivas quanto a *memória nacional*⁸⁹ – promovidas a partir de demandas do presente, ao rememorar as diferentes perspectivas que se tem sobre o passado. Sobre esse pressuposto, De Stutz e Almeida (2022, p. 32) apresenta uma análise das reflexões de Ost (2005), alegando que “[...] as narrativas serão sempre produzidas do presente em direção ao passado, reescrevendo e reelaborando o que ocorreu, e desta maneira criando uma identidade a partir da memória social que será sempre reelaborada e reescrita”, ou seja, à medida em que esta memória é “[...] construída e reconstruída a partir de significações do presente em direção ao passado, [depreende-se] [...] que ela não tem nada de espontânea ou passiva, [...] [sendo] uma construção voluntária”.

Em consonância a essa percepção, noções acerca da abordagem estética para o estudo das Relações Internacionais trazem consigo o entendimento de que:

mais do que funcionar como instrumento de propaganda ou de manobra política no curto prazo, a arte pode definir a forma como são entendidos eventos passados e como serão enfrentados os problemas futuros (Santos e Andrés, 2014, p. 62 apud Bleiker, 2009, pp.7, 11-13).

Nesta perspectiva, é interessante pensar em como a arte é capaz de se articular, dentro das concepções deste legado, enquanto ferramenta de rememoração de uma nação – por meio dos diversos nuances e ângulos capturados pelas lentes do cinema brasileiro.

4.1. Uma Questão de Direitos Humanos

Nas últimas quatro décadas, com o processo de redemocratização do Brasil, arranjos governamentais têm sido implementados com o intuito de estabelecer estratégias eficazes para o enfrentamento adequado das consequências advindas dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro durante a Ditadura Militar. Parte-se, portanto, do entendimento de que essas movimentações, articuladas como um projeto de superação do passado ditatorial, incorporam as dinâmicas da Justiça de Transição – entendida aqui como

[...] uma série de iniciativas empreendidas por via dos planos internacional, regional ou interno, nos países em processo de liberalização ou democratização, englobando suas políticas públicas, suas reformas legislativas e o funcionamento de seu sistema de justiça, para garantir que a mudança política seja bem-sucedida e que, ao final dela, não exista apenas uma democracia eleitoral (caracterizada por eleições proceduralmente equitativas), mas, sim, um Estado de Direito na acepção substancial do tema (Torelly, 2012, p. 105 apud Araújo e Dias, 2018, p. 125).

Ancorada, todavia, no processo conciliatório pelo qual foi caracterizado o fim do regime militar no Brasil – vide a existência da Lei da Anistia, ampla e bilateral –, a Justiça de Transição

⁸⁹ Michael Pollak (1989, p. 03, *tradução Dora Flasman*), em um exame das ideias de Halbwachs, a descreve como “[...] a forma mais completa de memória coletiva”.

brasileira é analisada como específica e particular, devido à conjunção de “[...] fatores históricos, sociais, políticos, econômicos, que irão definir variações igualmente razoáveis nas formas de reações ao passado em diferentes regiões e, também, em diferentes ocasiões, na busca pela concretização de justiça e paz” (McArthur, 2012, p. 79). Vê-se, portanto, na “abertura lenta, gradual e segura” à democracia, características de um não-enfrentamento de rupturas, preterindo “[...] o fortalecimento do caminho institucional, em detrimento [desta] [...] correlação de forças [...] preconizada pelo próprio regime ditatorial” (De Stutz e Almeida, 2022, p. 41). Esses traços seriam incorporados no que, mais tarde, seria descrito como uma “transição negociada” – ou seja, conciliadora, e que em muito impactaria na constituição das “[...] memórias [...] sobre o período autoritário, [...] limitando [e/ou procrastinando] a conformação [plena] de uma Justiça de Transição no Brasil” (Araújo e Dias, 2018, p. 122).

Neste sentido, a promulgação da Constituição Federal de 1988 pode ser entendida como um passo importante na superação dos resquícios do autorismo no Brasil, ao consolidá-lo como um Estado Democrático de Direito – pavimentando caminhos mais sólidos para que demais medidas dentro do panorama da Justiça de Transição fossem estabelecidas. Ainda no âmbito da Constituição, é válido destacar devida instituição a prevalência dos Direitos Humanos para com a sociedade e Estado brasileiros, estabelecendo em seu artigo 5º, dentre outras proposições, a inviolabilidade do direito à vida e à liberdade. Nesse sentido, o Estado passou a reconhecer, como direitos e garantias fundamentais dos cidadãos brasileiros, por exemplo, as premissas de que “ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante”, e de que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”, expressas nos incisos III e IX do artigo 5º, respectivamente.

A partir deste entendimento, outras mudanças internas e internacionais foram assumidas pelo Estado, dentro do que McArthur (2012, p. 80) comprehende como a

[...] escolha de mecanismos ou soluções locais para a dicotomia paz/justiça com a busca por um ideal de justiça bastante internacionalizado, [...] [decorrendo também] da expansão da proteção internacional dos direitos humanos.

Essa movimentação pode ser observada a partir da adesão gradativa, nas décadas seguintes, de tratados e convenções internacionais acerca da temática dos Direitos Humanos, que sob os pressupostos da Constituição vigente, assumem caráter de emenda constitucional. Logo, ao final dos anos 1980, ocorre a primeira movimentação por parte do Brasil neste sentido, com a adesão da Convenção Contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes, de 1975 – a partir deste momento, o Brasil assume, mediante à

Organização das Nações Unidas, seu compromisso para com os Direitos Humanos no país, reconhecendo a dignidade inerente à pessoa humana frente a tratamentos cruéis, desumanos e degradantes que à violam.

Outras iniciativas foram observadas quanto à adoção de demais instrumentos e/ou mecanismos internacionais no âmbito dos Direitos Humanos, sendo eles, a Convenção Americana sobre Direitos Humanos (Pacto de São José da Costa Rica), de 1969; o Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966; e o Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos, de 1966 – todos estes promulgados no Brasil em 1992, e que também condizem com os pressupostos de igualdade de direitos à pessoa humana, sendo estes inalienáveis, sob asseguração também internacional na busca por justiça. O mais recente dos dispositivos internacionais adotados pelo Brasil, na esfera dos Direitos Humanos, é a Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra o Desaparecimento Forçado, de 2010, entrando em vigor no país em 2016. Por meio de sua promulgação, o Brasil passa a reconhecer que práticas de desaparecimento forçado são consideradas crimes graves à pessoa humana, quiçá crimes contra a humanidade – ressaltava-se, ainda, o importante e necessário direito das vítimas à justiça e à reparação.

Mediante a vista de que os tratados internacionais são unâimes ao apontar que a impunidade não é o caminho para o combate das violações de Direitos Humanos e para o estabelecimento de caminhos democráticos em uma sociedade, tem-se, no âmbito interno brasileiro, a conjunção de medidas que, a certo modo, fomentam aspectos da Justiça de Transição. Todos esses entendimentos levam à concepção de que a Justiça de Transição, para além de mecanismos legais, configura-se, também, como um

[...] conjunto de ferramentas ou protocolos que devem ser implementados nas sociedades a partir do Estado, de maneira que haja consenso e consciência sobre a postura democrática tanto nas relações entre o Estado e a Sociedade quanto nas relações sociais propriamente ditas. O objetivo é atingir um nível de confiança e solidariedade tal que viabilize a reconciliação nacional e a cura de eventuais feridas decorrentes dos traumas de um período de exceção e/ou conflito armado (De Stutz e Almeida, 2022, p. 28).

Por conseguinte, Eneá de Stutz e Almeida (2022, p. 29) parte para a elaboração de que este conjunto de ferramentas fundamenta-se, portanto, em princípios fundamentais e necessários ao pleno funcionamento da Justiça de Transição, sendo eles: i) “o binômio memória e verdade”, que diz respeito ao papel da *memória social* para com a sociedade brasileira, ressignificando as narrativas históricas do período ditatorial à medida em que se constitui enquanto a *verdade* daqueles que sofreram mediante o regime militar – na busca por promover uma democracia mais inclusiva; ii) “a reparação integral” – por meio de ações de memória e

verdade⁹⁰ –, abordando um caráter além das compensações financeiras, ao tratar do reconhecimento simbólico dos erros do Estado e da garantia de que tais perseguições não se repetirão. Tornou-se, nas últimas décadas, o campo de maior atuação, no âmbito da Justiça de Transição, no Brasil, a fim de evitar que o autoritarismo seja naturalizado e que perseguições políticas sejam banalizadas; as perspectivas trazidas pela iii) “reforma das instituições”, um dos pilares de menor avanço no país, se fazem centrais para a continuidade democrática, ao incluir reformas legislativas e institucionais destinadas a assegurar estabilidade e mudanças. Como abordado anteriormente, o país, no entanto, não enfrentou as rupturas necessárias para avançar significativamente, com reformas estruturais, preteridas em favor de uma transição lenta e controlada pelo próprio regime ditatorial, tornando o país vulnerável a retrocessos e perpetuando fragilidades institucionais – principalmente quanto os três outros pilares da Justiça de Transição; e, por fim, iv) “a responsabilização ou justiça”, também lida sob a ótica da expressão “persecução aos violadores de direitos humanos” – dinâmica esta que condiz às esferas judicial, civil e penal. A inação do Estado mediante a esta situação denuncia a importância de punição àqueles que violaram os Direitos Humanos durante a Ditadura Militar – no combate à impunidade destes –, necessária para que haja reconciliação democrática e cura de traumas, ainda que seja este pilar seja tratado como um tabu no Brasil.

O que se observa a partir destas iniciativas, é que

[...] todos os mecanismos da transição são interdependentes [e se reforçam, precisando] [...] ser implementados a fim de alcançarmos a reconciliação nacional e o Estado Democrático de Direito. O argumento em sentido contrário também é verdadeiro: não implementar uma ou mais dessas ferramentas significa não alcançar a reconciliação e colocar em risco o Estado Democrático de Direito (De Stutz e Almeida, 2022, p. 31).

Assim sendo, os direitos da Justiça de Transição no Brasil, tão necessários para assegurar a não-repetição de um passado permeado por graves violações de Direitos Humanos, possibilitam o reconhecimento deste, à medida em que se articulam para lidar com o legado das atrocidades pelo Estado perpetradas (Instituto Vladimir Herzog, 2025e). Entender, portanto, as dinâmicas de atuação interna do Estado para com a Justiça de Transição se faz importante na compreensão de aspectos, como a Lei nº 9.140/95 – o primeiro dos mecanismos implementados nacionalmente –, a qual dispõe sobre os desaparecidos políticos, marcando “[...] o

⁹⁰ É importante destacar que as medidas de reparação têm assumido outras vias. A título de exemplo, a tem-se a Resolução nº 601 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ), de dezembro de 2024, que estabelece – com base nas pré-disposições do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade – que “[...] a causa da morte nos documentos das vítimas da ditadura deverá [ser retificada, a fim de] constar como “não natural, violenta, causada pelo Estado brasileiro no contexto da perseguição sistemática à população identificada como dissidente política do regime ditatorial instaurado em 1964” (Conselho Nacional de Justiça, 2024).

reconhecimento, pelo Estado brasileiro, de sua responsabilidade no assassinato de opositores políticos no período abrangido” (Brasil, 2007, p. 17). Por meio desta legislação, foi criada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), com a finalidade de analisar e/ou buscar soluções para os casos acima descritos, de autoria atribuída ao Estado brasileiro, durante o período de 1961 a 1988. Outro avanço importante, está na Comissão de Anistia, atuante desde 2002 quanto a avaliação de requerimentos de anistia, “[...] que tenham comprovação inequívoca dos fatos relativos à perseguição sofrida, de caráter exclusivamente política” (Brasil, 2025b). Caso deferido, o Estado promove o pedido de desculpas oficial, para além de reparações pelas *graves* violações de Direitos Humanos cometidas ao requerente, durante o período de exceção (Brasil, 2025a). Para além do comprometimento

[...] permanente tanto de vítimas e de seus familiares e amigos na busca de memória, verdade e justiça, [os esforços] [...] das instituições [acima mencionadas] conduziram o Estado [brasileiro] a assumir a responsabilidade por graves violações de direitos humanos [...] (Brasil, 2014a, p. 22)

Logo, todo o empenho e trabalho empregados nestas Comissões e/ou Lei possibilitaram que, em 2011, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) fosse instituída no Brasil – por meio da Lei n 12.528/11, promulgada pela então Presidente da República, Dilma Rousseff, ex-presa política. Esta importante movimentação foi compreendida dentro do panorama de atuação de “[...] dezenas de países que, [assim como o Brasil, sobreviveram a regimes autoritários, criando] [...] uma comissão da verdade para lidar com o legado de *graves* violações de direitos humanos” (Brasil, 2014a, p. 21). Nesse sentido, os trabalhos da CNV se constituíram, para além da sistematização dos casos, no “[...] exame e [n]o esclarecimento das *graves* violações de direitos humanos praticadas [pelo Estado brasileiro] no período de 1946 a 1988, com a finalidade de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional” (Brasil, 2014a, p. 22).

No ano de 2014, foi então lançado o Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, sob o seguinte discurso de Dilma Rousseff, que reiterava os mesmos anseios postos na instalação da CNV, dois anos antes:

[...] o Brasil merecia a verdade, [...] as novas gerações mereciam a verdade, e, sobretudo, mereciam a verdade aqueles que perderam familiares, parentes, amigos, companheiros e que continuam sofrendo... continuam sofrendo como se eles morressem de novo e sempre a cada dia (Brasil, 2014c).

Nesse ínterim, o Relatório reforçou a luta do Brasil contra a impunidade, ao elencar que, apesar a instituição da CNV ter acontecido “[...] quase 30 anos depois do fim da ditadura militar, [o país segue] reafirmando a perspectiva de que a passagem do tempo não arrefece as obrigações éticas e jurídicas a que o Brasil está vinculado” (Brasil, 2014a, p. 22). Esse análise pode ser

enxergado a partir do exame das conclusões alcançadas pela CNV, sendo elas: i) a comprovação das graves violações de direitos humanos; ii) a comprovação do caráter generalizado e sistemático das graves violações de direitos humanos; iii) a caracterização da ocorrência de crimes contra a humanidade, e a iv) persistência do quadro de graves violações de direitos humanos.

Sob o pressuposto destas conclusões, e “[...] com o intuito de prevenir graves violações de direitos humanos, assegurar sua não repetição e promover o aprofundamento do Estado democrático de direito” (Brasil, 2014a, p. 964), a CNV estabelece 29 recomendações – a fim de reforçar as perspectivas da Justiça de Transição –, dentre as quais estão: i) o reconhecimento, pelas Forças Armadas, de sua responsabilidade institucional pela ocorrência de graves violações de direitos humanos durante a ditadura militar (1964 a 1985); ii) a determinação, pelos órgãos competentes, da responsabilidade jurídica – criminal, civil e administrativa – dos agentes públicos que deram causa às graves violações de direitos humanos ocorridas no período investigado pela CNV, afastando-se, em relação a esses agentes, a aplicação dos dispositivos concessivos de anistia inscritos nos artigos da Lei no 6.683, de 28 de agosto de 1979, e em outras disposições constitucionais e legais ; iii) a retificação da anotação da causa de morte no assento de óbito de pessoas mortas em decorrência de graves violações de direitos humanos; iv) a promoção dos valores democráticos e dos direitos humanos na educação; v) o apoio à instituição e ao funcionamento de órgão de proteção e promoção dos direitos humanos; vi) a revogação da Lei de Segurança Nacional; vii) a preservação da memória das graves violações de direitos humanos ; e o viii) prosseguimento e fortalecimento da política de localização e abertura dos arquivos da ditadura militar.

Na prática, adquire-se uma outra perspectiva. Em uma visita ao Brasil, no início deste ano, o Relator Especial para a Promoção da Verdade, Justiça, Reparação e Garantias de não-Repetição das Nações Unidas, Bernard Duhaime, apontou que

[...] embora o Brasil tenha feito progresso significativo para abordar [...] questões [de violências institucionais direcionadas à sociedade] desde 1985, a implementação insuficiente de políticas de justiça de transição para lidar com as consequências da ditadura infelizmente leva a ataques recorrentes à democracia, aos direitos humanos e ao Estado de Direito (Nações Unidas, 2025).

Logo, apesar do reconhecimento dos esforços por parte do Governo Federal, quanto à atuação de organismos como a Comissão Nacional da Verdade, a Comissão de Anistia e a Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos, atualmente, mediante a um cenário nacional em que rememorações e/ou saudações positivas quanto ao Golpe de 1964 e ao regime ditatorial são realizadas publicamente, tem-se a premissa de que “enquanto os direitos à verdade, à

justiça, à reparação e à memória não forem assegurados a todas as vítimas da ditadura, [...] a história pode se repetir”, uma vez que “para de fato garantir os direitos humanos e a democracia, o Brasil deve abordar plenamente as violações da ditadura” (Nações Unidas, 2025; ACNUDH, 2025).

A crítica de Duhaime, nesse sentido, pode também ser lida à luz da “[...] a ausência de implementação plena das recomendações contidas no relatório final da Comissão Nacional da Verdade, [comprometendo, assim,] [...] a efetividade [de adoção] das políticas de justiça de transição” (Brasil, 2025c) – ponto onde se encontra, também, a chave para a reversão da situação. Conclui-se, portanto, como elabora a Secretaria Especial dos Direitos Humanos, através do Relatório Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (2007, p. 18), que somente

[...] conhecendo profundamente os porões e as atrocidades daquele lamentável período de nossa vida republicana, o País saberá construir instrumentos eficazes para garantir que semelhantes violações dos Direitos Humanos não se repitam nunca mais.

Sob essa perspectiva, a próxima seção busca demonstrar a capacidade intrínseca à Sétima Arte de mobilizar temas sensíveis, como as violações de Direitos Humanos cometidas durante os 21 anos de Ditadura Militar – agora não somente sob a forma de denúncia, mas também, enquanto um canal pelo qual se promovem questionamentos acerca das nuances adquiridas com o passar dos anos pela Justiça de Transição e seus mecanismos. Neste entremeio, o cinema nacional, nas últimas quatro décadas, assimilou-se enquanto testemunho de um passado que transmite ao presente e às gerações futuras recortes importantes e fundamentais à compreensão da história nacional.

4.2. A Preservação da Memória pelo Cinema

Como demonstrado anteriormente, o pensamento trazido pelo historiador Marc Ferro (1975) acerca da premissa de que o cinema se constitui enquanto importante fonte histórica, reforça a hipótese aqui estabelecida de que esse viés artístico se transforma em uma importante ferramenta para a compreensão do passado – no presente e no futuro. Ao se elaborar uma trajetória cinematográfica nacional, partindo dos momentos de denúncia obstinada à tortura praticada pelo Estado brasileiro – nas décadas de 1960 e 1970 – percebe-se, hodiernamente, uma continuidade na articulação dos processos de denúncia às violações de Direitos Humanos ocorridas no país. Um bom exemplo deste movimento, já durante a fase de abertura política que evidenciava o próprio colapso do regime, está na adaptação para o cinema da peça “Eles não usam black-tie” (1959), de Gianfrancesco Guarnieri. Protagonizada pelo

próprio autor em contracena com Fernanda Montenegro, a peça teve seu enredo realocado para o contexto da Ditadura Militar, e então “[...] debruça-se sobre os conflitos, contradições e anseios da classe trabalhadora no final dos anos 1970, na crise final da ditadura militar” (Cinemateca Brasileira, 2025d).

Sobre a utilização da arte neste sentido, Dellamore, Amato e Batista (2018, p. 14), atestam, que “[...] desde ao menos o final da década de 1970, a história-vivida da ditadura militar brasileira tem sido objeto de trabalhos memorialísticos em diferentes suportes que, em conjunto, compartilham o objetivo de construir significados socialmente aceitos para essas experiências”. Sob este pressuposto, é possível afirmar que, quando completo o processo de redemocratização, as denúncias realizadas pelas linguagens artísticas constituíram-se enquanto ambientes plenos – e acima de tudo, livres – para debates sobre esse passado, ainda presente e refletido na realidade do país. Logo, ao se conceber a cultura enquanto “[...] um dos espaços mais importantes da reprodução social, a mobilização dos recursos simbólicos que [a] compõem [...] gravitará sobre o tipo de ordem política produzido e reproduzido” (Carrillo, 2009, p. 35). Sendo assim, é certo afirmar que, em cada uma das quatro décadas que separam os dias atuais do fim da Ditadura Militar, tem-se ao menos a produção de um filme nacional que explore as questões, dilemas ou violências vivenciados pelo povo brasileiro durante o regime autoritário. Esta perspectiva, para Carrillo (2009, p. 32), quando aproximada das dinâmicas desenvolvidas no curso da Justiça de Transição brasileira, levam “[...] à compreensão da cultura como uma dimensão central na constituição de todo regime político em longo prazo” – nesse contexto, aos arranjos democráticos nacionais promovidos desde meados da década de 1980.

Visando a exemplificação do acima exposto, uma seleção de cinco longas-metragens que concernem à temática da Ditadura Militar foi feita, entre obras ficcionais – mas que em certa medida são biográficas – e documentários. Todos estes filmes, cada qual em suas especificidades e história, ao dialogarem com os debates de seu momento e/ou década de realização, conformam-se enquanto um relato para o Brasil das vidas que o regime militar buscou apagar e/ou silenciar – vidas essas que se fazem vivas pelas *memórias* daqueles que aqui seguiram, agora públicas pelo olhar atento do cinema. É possível afirmar, neste sentido, que “as memórias das vítimas surgem com uma dupla pretensão, a de dar a versão “verdadeira” da história e a partir de sua memória reclamar justiça” (Quadrat, 2005, p. 08). Esta ideia éposta, portanto, em consonância ao propósito aqui estabelecido, à medida em que contextualiza a análise dos longas-metragens que nesta seção será realizada.

No momento imediato à redemocratização, ainda na década de 1980, com o filme *Que Bom te Ver Viva* (1989), Lúcia Murat leva ao público histórias verídicas de oito mulheres que,

mediante ao questionamento “Como vivem (ou sobrevivem) as ex-presas políticas?”, relatam suas vidas em meio à resistência e lutas políticas, também quanto a sobrevivência à tortura. Entendido por muitos sob a perspectiva documental, Silva (2018, p. 147) elabora que o filme, na verdade, transita entre “[...] entre o documentário e a ficção, [...] [com a combinação entre] testemunhos reais, fotografias e recortes de jornais, [associados a] [...] um monólogo ficcional e uma narração” – por Irene Ravache, personagem que reforça que detesta fazer as denúncias sobre que viveu durante o regime militar, mas que não saberia, justamente, viver sem fazê-las. A ficção, no entanto, não extingue o caráter testemunhal da obra, conformada enquanto material “[...] histórico e cultural de memórias individuais e coletivas sobre as violações dos direitos humanos (Silva, 2018, p. 144). A narrativa do filme constrói, portanto, um retrato cinematográfico acerca das memórias do regime, que sob o depoimento de Jessie Jane – dona de uma das oito histórias contadas no filme –, exprime: “[...] nós não podemos esquecer não, entendeu? Num *[sic]* tem esse negócio de esquecer, não. Não tem mesmo”. Estas memórias consolidam-se, assim, enquanto relatos para o futuro.

A década de 1990 contou com a produção de alguns filmes sobre o período ditatorial, sendo o mais famoso deles, *O Que é Isso, Companheiro?* (1997), de Bruno Barreto. Inspirado no livro homônimo do jornalista Fernando Gabeira – acerca de seus relatos, memórias e vivências no movimento de guerrilha –, o enredo do filme é desenvolvido em torno da história do sequestro do Embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Charles Elbrick – em 1969, pelo Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8) – na busca pela libertação de 15 presos políticos. Algumas análises, pertinentes de serem mencionadas, discorrem sobre a visão superficial e por vezes simplista que o longa-metragem traz acerca do que foi o movimento guerrilheiro sob o regime militar. Nesse sentido, o escritor Renato Tapajós elabora que

[...] após o fim da ditadura, houve um grande trabalho de desinformação que transformou os militantes em estudantes festivos e abobalhados ou em terroristas internacionais que fizeram curso na China ou em Cuba. Esta visão simplista contaminou o que se produziu a respeito, e o clímax disso é *O que é isso, companheiro?* (Dellamore, Amato e Batista, 2018, p. 16).

Sendo a *memória* parte constituinte da noção que se tem acerca do passado, as diversas e por vezes incompatíveis perspectivas acerca de determinadas nuances do regime militar, como acontece no caso da luta armada, criam o cenário descrito por Tapajós. Sobre este ponto, a historiadora Denise Rolleberg (2006, p. 83 apud. Dellamore, Amato e Batista, 2018, p. 18), delineia que “entre os *vencidos que venceram* a memória houve uma pluralidade de memórias esquecidas, publicadas sim, mas não conhecidas ou não incorporadas na *memória coletiva* ou incorporadas como esquecimento”. Logo, devido ao amplo alcance obtido através do cinema –

e da publicação anterior do livro – a história de “*O que é isso, companheiro?* [...] tornou-se uma espécie de senso comum do que foi a luta armada” (Dellamore, Amato e Batista, 2018, p. 18).

Na primeira década do século XXI, foi produzido o documentário *Memória para Uso Diário* (2007), de Beth Formaggini. Embora pouco divulgado no Brasil, o longa-metragem comporta uma importante parte da *memória social* daqueles que sucumbiram ao regime militar, com sua produção realizada por mulheres que fundaram o Grupo Tortura Nunca Mais, no Rio de Janeiro. Assim, ao percorrer “[...] trajetórias, narrativas e experiências sofridas por ex-militantes de organizações de luta armada, familiares de mortos e desaparecidos no regime [...]” (Sousa, 2020, p. 112), memórias são evocadas – em termos de repressão, violência e tortura – a fim de traçar paralelos com o contexto histórico recente no qual o filme foi produzido: as constantes violências policiais nas regiões periféricas. Nesse sentido, Zenaide (2014, p. 115) descreve-o como necessário, à medida em que “[...] aborda o valor emancipatório da memória para a educação em direitos humanos, quando dialoga emoções e razões a partir das narrativas de mães e militantes perseguidos pela violência do estado”. Nesse ínterim, Formaggini coloca como principal motivação para realização do filme a percepção de que a violência do Estado, por parte da polícia, para com a sociedade compõe “um ciclo [...] que não se encerrou na transição do regime ditatorial para a democracia” (Sousa, 2020, p. 112). Sendo assim, a diretora elabora que o papel do filme é

[...] preencher essa lacuna que é de conhecer a História. O que se passou nesse país. A gente teve durante mais de 20 anos no Brasil uma ditadura violenta, e as pessoas que viviam, quando a gente era adolescente, a gente não tinha nenhuma informação. Porque a televisão ocultava, então ninguém ficava sabendo de nada porque a imprensa não noticiava. O que ela noticiava eram informações mentirosas, que diziam que aquelas pessoas tinham morrido em combate, atirando contra a polícia, quando na verdade elas estavam morrendo dentro dos porões, dentro das prisões. Torturadas ou assassinadas. A gente vivia como se a sociedade estivesse alheia ao que estava acontecendo [...] Então faz parte da minha vida essa necessidade de começar a filmar e de começar a tirar esses véus. Porque o que existe é um apagamento, não só do que aconteceu naquele período como hoje ainda você tem toda a violência do Estado [...] (Sousa, 2020, p. 112).

Na década de 2010, é produzido o documentário *Verdade 12.528* (2013), de Paula Sacchetta e Peu Robles, originado a partir dos debates e/ou articulações entorno da criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2011 – instituída pela Lei nº 12.528, que dá nome ao filme. Com o intuito de explicar o que é a CNV e expor os trabalhos por ela realizados, o filme é construído em meio a recortes de jornais e vídeos dos anos de repressão, com a narrativa centralizada nos testemunhos de ex-presos políticos, vítimas de tortura, assim como por relatos de familiares de desaparecidos políticos. Neste processo, são resgatadas e reconstruídas “[...] a[s] memória[s] de personagens que viveram durante o período de repressão” sob

questionamentos de como manter viva a memória destes (Instituto Vladimir Herzog, 2025d). Mediante esta ação, o documentário permite e ancora debates acerca das políticas de verdade, memória e reparação que vem sendo trilhadas no processo da Justiça de Transição brasileira. Essa abordagem viabiliza, inclusive, depoimentos que alegam a face tímida e conciliadora da Comissão Nacional da Verdade, mediante ao passado de repressão do país. Desta forma, é importante a menção e o destaque trazidos aos nomes de alguns dos perpetradores das violações de Direitos Humanos durante o regime militar, que têm suas liberdades e impunidades criticadas e denunciadas. Essa mesma impunidade – como abordado por alguns dos depoimentos no decorrer filme –, reforça o discurso apresentado no longa-metragem anterior, acerca da violência e/ou repressão policial, sob auspício do Estado. Sua completude se dá, portanto, em uma série de questionamentos levantados ao final do filme, quanto ao paradeiro dos desaparecidos políticos e o destino dos torturadores – questionamentos estes que ainda esperam respostas e ações efetivas.

Lançado há menos de um ano, o longa-metragem *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, completa e reforça todos os pontos estabelecidos até então. Baseado na obra literária homônima de Marcelo Rubens Paiva (2015), o filme perpassa pelo cotidiano *comum* de sua família, até que seu pai, o ex-deputado federal Rubens Paiva (Selton Mello), é levado pelas forças repressivas, sem maiores explicações. Neste momento, inicia-se busca incansável por respostas e quaisquer informações sobre o paradeiro de Rubens – a esta altura, torturado e morto pelo Estado brasileiro. Eunice Paiva (Fernanda Torres) é o centro desta narrativa, demonstrando que o esforço compreendido e analisado nos longas-metragens expostos anteriormente foi constituído, ainda, em meio à Ditadura Militar. Não se trata de um movimento contemporâneo, e sim de uma luta – na busca pela verdade e pela defesa dos Direitos Humanos –, travada desde a primeira constatação de que o Estado estava envolvido.

Assim, talvez em um momento que passe despercebido pela grande maioria do público, uma frase se destaca: “Todo mundo tá *[sic]* em perigo, Eunice” (*Ainda Estou Aqui*, 2025), e que muito diz sobre a conjuntura dos Anos de Chumbo, neste trabalho analisada. Logo, a partir da breve exploração destes filmes, com o exame de suas narrativas, adquire-se a perspectiva de que, nestes casos, a *memória* torna-se símbolo eloquente – e em determinados pontos, divergentes – na (re)construção historiográfica dos anos que o Brasil esteve sob um regime autoritário e militar. Essa perspectiva vai ao encontro do que Michael Pollak elabora na discussão dos gêneros de filmes, abordados nesta seção: “o[s] filme-testemunho e documentário [...] [tornaram-se, portanto,] um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva [...]” (Pollak, 1989, p. 11, *tradução Dora Flaskman*). Assim, ainda sob a

função de denúncia e deslegitimação de discursos que rememoram positivamente o Golpe de Estado de 1964 e o regime militar que dele decorreu, a arte brasileira continua configurando-se enquanto resistência. Torna-se, portanto, possível compreender os motivos pelos quais

[...] um país que conviveu com práticas e ideologias opressoras durante mais de duas décadas [...], fazendo uso da violência para administrar seus serviços e criando mecanismos de controle social, indubitavelmente, [teria e] tem dificuldades de rememorar o seu passado (Calegari e Haiski, 2020, p. 03).

Desta forma, a lista aqui compreendida caracteriza-se para além da preservação de memórias, comportando-se enquanto uma prática de *não-esquecimento* – tão necessária a um país que, apesar dos esforços da Justiça de Transição, nos últimos dez anos mostrou-se incapaz de aprender com sua própria história. É, no entanto, possível afirmar que atravessado pelo estrondoso lançamento do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), o povo brasileiro mostra indícios de sua capacidade em retraçar o passado ditatorial do Brasil, reconhecendo-o, ao passo em que começa a tomar consciência de quem foram os responsáveis por tamanhas atrocidades que atentaram contra a história do país.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeiro momento, relacionar os horrores da ditadura à cultura – signos completamente opostos – apresenta indícios de ser uma ação potencialmente impraticável. Há, no entanto, conforme exposto ao longo desta monografia, uma via assertiva para a articulação de ambos: os movimentos de Resistência Cultural – principalmente por meio de seu viés de denúncia. Analisada aqui sobre a perspectiva do cinema nacional, a cultura brasileira nesse sentido consolidou-se, durante os Anos de Chumbo, pela abordagem estratégica de “[...] oposição ao regime militar, [reafirmando a importância e] [...] a necessidade de conexão entre cultura e política, à medida que a primeira funcionava como espaço de rearticulação de identidades, valores e estratégias de ação que alimentavam a segunda” (Napolitano, 2011, p. 2).

Assim, em consonância à ideia delineada por Napolitano, o que foi observado a partir da análise filmica desenvolvida para esta monografia, incorpora a perspectiva de que as linguagens artísticas à medida em que dialogam com a realidade em que são produzidas, atestam a força do cinema brasileiro enquanto importante ferramenta para a cultura de resistência. As nuances daquela conjuntura que pela lente cinematográfica são trazidas ao olhar do público – seja ele nacional ou internacional, contemporâneo à sua realização ou que venha a apreciar a obra posteriormente –, quando analisadas em conjunto aos relatos de seus realizadores, configuram-se enquanto testemunhos de uma época.

Estes testemunhos encontram-se imbricados nas narrativas dos filmes produzidos àquela época, sendo possível afirmar que, cada vez mais, o caráter de oposição assumido pela cultura frente ao regime militar. Construía-se, desta forma, uma aproximação entre a *vida* e a *arte*, e sendo a segunda capaz de promover reflexões críticas acerca da primeira – intrínseca às dinâmicas do regime – fazia-se necessário o uso de metáforas e alegorias para expressar e acima de tudo, contestar, os mecanismos censórios e repressivos ditoriais. Confirma-se, portanto, a máxima de Marilena Chauí (2000, p. 45): “Sabemos que os poderosos têm medo do pensamento, pois o poder é mais forte se ninguém pensar, se todo mundo aceitar as coisas como elas são, ou melhor, como nos dizem e nos fazem acreditar que elas são”.

Assim, iniciado ainda nos anos 1960, um processo contínuo de tomada de consciência e lucidez acerca da realidade nacional vê-se entendido como derivado da função e objetivos primeiros do cinema e/ou cultura de resistência: a transformação das pessoas e do mundo. Este processo, com a redemocratização, teve suas articulações capazes de serem ampliadas, como é observado no capítulo quatro desta monografia. Assumem, portanto, novas perspectivas, quanto às dinâmicas de resistência e denúncia às violências estruturais e sistemáticas praticadas pelo Estado, aliando a esta conjunção o contorno da memória, capaz de levar tais interpretações e

continuidades à cinematografia nacional. O recurso da *memória*, valioso à contemporaneidade, foi mobilizado pela atual Ministra dos Direitos Humanos e Cidadania, Macaé Evaristo, afirmando que “cinema é memória, lembrar sempre, para nunca repetir” ou esquecer, uma vez que o persistente desacerto do Estado brasileiro está na desvalorização e/ou negação de discussões históricas, promovendo o não-debate de questões deste passado, ainda tão latente para a sociedade brasileira. Assim, por mais que se tenha trabalhado as dinâmicas da Justiça de Transição ao menos nas últimas três décadas, a fragilidade e a inconsistência do Governo Federal em firmar estratégias efetivas para lidar com as marcas e/ou traumas remanescentes do passado ditatorial brasileiro permite a perpetuação das incertezas quanto a esse passado. Consequentemente, reafirma-se a máxima quanto à Ditadura Militar brasileira: “um passado que não passa”⁹¹.

O estudo aqui proposto, assim, visa contribuir para com o aprofundamento de análises acerca do papel assumido pelo cinema – nacional – enquanto registro histórico da nação, e sob a diáde resistência e denúncia, buscou-se atestar as formas pelas quais a cultura é capaz de se articular e se comportar politicamente. Assim, as elucidações acima elaboradas contribuem para a compreensão das movimentações sentidas em território nacional nos últimos meses, à luz de um crescente movimento – encabeçado pelo cinema nacional, mas não por ele exclusivamente guiado – no que diz respeito à revisitação das questões quanto a *memória social* acerca dos acontecimentos da Ditadura Militar brasileira. Logo, o papel central assumido por este tópico nos debates sociais, e consequentemente, governamentais, reforçando, portanto, a perspectiva trazida pelo Ministro Flávio Dino (2025), que atesta a cultura brasileira como fonte de direito.

Dentre muitas reflexões, o dramaturgo Bertold Brecht (1934), traz a concepção de que, a fim de se “[...] combater a mentira e a ignorância [...]” há de se, pelo menos, possuir “[...] a coragem de dizer a verdade, numa altura em que por toda a parte se empenham em sufocá-la [...]” (Brecht, 1934, *tradução de Sampaio, 1982*). E a partir do esforço em dizer a verdade, é que este trabalho se estrutura. Em meio a permanências e continuidades, é possível perceber a repetição de padrões de comportamento – não nos mesmos moldes de 1964, mas em conjunturas semelhantes. Assim sendo, uma consideração de Sottili (2018) contribui de forma relevante para as discussões até então estabelecidas:

[...] é preciso reafirmar que não existe povo sem memória. Quando nos negam o direito de conhecer o passado, nos tiram também a possibilidade futura de transformação e de justiça. [...] Só um país sem memória pode seguir homenageando torturadores em ruas e praças públicas – ou ainda manter uma Lei da Anistia que permite a impunidade dos crimes contra a humanidade cometidos pelo Estado brasileiro” (Sottili, 2018).

⁹¹ Sobre esta afirmação, ver Saçço e Ribeiro (2016) e Bauer (2014).

Em consonância com o acima exposto, Eduardo Galeano (2002, p. 17) elabora o que se buscou, neste texto, construir: “quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for”. Assim sendo, esse trecho elucida a dinâmica estabelecida pelas diversas vertentes assumidas pelo movimento de Resistência Cultural, plural, multifacetado e intrinsecamente brasileiro. A determinado momento, o filme *Jardim de Guerra* traz um monólogo que em muito serve de reflexão para tudo o que foi elaborado até aqui, estabelecendo o tom e razão para a escrita desta monografia: “Hoje em dia as coisas sempre começam e acabam no cinema” (Jardim de Guerra, 1968). E que continue sendo assim, como era na conjuntura dos anos 1960.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

#Falas 1 - Marcos Napolitano sobre Ainda Estou Aqui, memória e a ditadura brasileira. Entrevistado: Marcos Napolitano. Entrevistadores: Daniela Ferreira e Olga Beatriz Steffen Cruz. São Paulo: História USP – Canal Oficial, 4 mar. 2025. Vídeocast. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ciyk1YF6AZE>. Acesso em: 26 mar. 2025.

1968. Direção: Glauber Rocha e Affonso Beato. Rio de Janeiro: [s. n.], 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nBP99OVi4zs>. Acesso em: 6 abr. 2025.

A VIDA Provisória. Direção: Maurício Gomes Leite. Rio de Janeiro: Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica Ltda., 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H55Ir1oO7Mg>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ABERTURA. Direção: Fernando Barbosa Lima. [S. l.]: TV Tupi, 1979. Disponível em: <https://youtu.be/eYhl5fvktXg?si=MNTPGgFfcv0AOFuF>. Acesso em: 15 nov. 2024.

ACNUDH. O Brasil deve enfrentar plenamente as violações da ditadura para garantir os direitos humanos e a democracia. Disponível em: <https://acnudh.org/pt-br/o-brasil-deve-enfrentar-plenamente-as-violacoes-da-ditadura-para-garantir-os-direitos-humanos-e-a-democracia/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

AINDA Estou Aqui. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: VideoFilmes; RT Features; MACT Films, 2024. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/ainda-estou-aqui/t/rJrXxvJ2s8/>. Acesso em: 17 abr. 2025.

ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e Oposição no Brasil (1964-1985). Petrópolis: Vozes, 1989.

APESAR de Você. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. **Compacto Chico Buarque de Hollanda.** [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. [S. l.]: Philips, 1970. faixa 2 (4 min). Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/94>. Acesso em: 28 mar. 2025.

ARQUIVO NACIONAL. BR.AN.RIO.TT.0.MCP.PRO.278. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_tt/0/mcp/pro/0278/br_rjanrio_tt_0_mcp_pro_0278_d0001de0001.pdf. Acesso em: 10 mar. 2025.

AS MÁSCARAS: Entrevista com Augusto Boal. Rio de Janeiro: Fundação Centro Brasileiro de TV Educativa, 1979. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=2398038&v_aba=1. Acesso em: 27 mar. 2025.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. O governo João Goulart e as lutas sociais no Brasil (1961-1964). 8. ed. São Paulo: Unesp, 2010.

BAUER, Caroline. Um passado que não passa: a persistência do crime de tortura na democracia brasileira. **Albuquerque: Revista de História**, Campo Grande, v. 6, ed. n. 11, p. 153-187, 2014. Disponível em: <https://desafioonline.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/download/4069/3251>. Acesso em: 15 nov. 2024.

BLÁ Blá Blá. Direção: Andrea Tonacci. São Paulo: Total Filmes, 1968. Disponível em: <https://vimeo.com/650696112>. Acesso em: 6 abr. 2025.

BLEIKER, Roland. **Aesthetics and World Politics**. Hounds Mills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

BLEIKER, Roland. The Aesthetic Turn in International Political Theory. **Millennium: Journal of International Studies**, [s. l.], v. 30, n. 3, p. 509–533, dez. 2001.

BRASIL NUNCA MAIS (Brasil). **Brasil: Nunca Mais**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRASIL. **Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968**. Brasília, 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Comissão de Anistia finalizou 97% dos 80.357 pedidos recebidos desde 2001**. [S.l.], 2025a. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/abril/comissao-de-anistia-finalizou-97-dos-80-357-pedidos-recebidos-desde-2001>. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Comissão de Anistia**. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/comissao-de-anistia>. [S.l.], 2025b Acesso em: 25 abr. 2025.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório – Volume I**. Brasília: CNV, 2014a.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório – Volume II Textos Temáticos**. Brasília: CNV, 2014b.

BRASIL. **Decreto nº 8.767, de 11 de maio de 2016**. Promulga a Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra o Desaparecimento Forçado. Brasília, 2016. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8767.htm. Acesso em: 17 abr. 2025.

BRASIL. **Direito à memória e à verdade**. 1a ed. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, 2007.

BRASIL. **Discurso da Presidenta da República Dilma Rousseff durante entrega do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade**, 2014c. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/dilma-rousseff/discursos/discursos-da-presidenta/disco-ru-2014c.html>. Acesso em: 15 abr. 2025.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos. **Relator da ONU conclui visita ao Brasil com foco em justiça de transição**. [S.l.], 2025c. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/abril/relator-da-onu-conclui-visita-ao-brasil-com-foco-em-justica-de-transicao>. Acesso em: 13 abr. 2025.

BRASIL. Presidência da República. **Constituição Federal de 1988**. Brasília, 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 15 abr. 2025.

BRASIL. **Emenda Constitucional nº 11, de 13 de outubro de 1978.** Altera dispositivos da Constituição Federal. Brasília, DF, 1978. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Emendas/Emc_anterior1988/emc11-78.htm#art4. Acesso em: 3 mar. 2025.

BRAZIL: A Report on Torture. Direção: Saul Landau and Haskell Wexler. [S. l.: s. n.], 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6aUu-zGGg08>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CALEGARI, Lizandro; HAISKI, Vanderléia. Ditadura, Trauma e as Memórias do esquecimento, de Flávio Tavares. **Revista Língua e Literatura**, [s. l.], v. 21, ed. n. 37, p. 31-45, 2020. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/3480>. Acesso em: 15 nov. 2024.

CÁLICE. Intérprete: Chico Buarque e Milton Nascimento. Compositores: Chico Buarque e Gilberto Gil. *In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque.* Compositor: Chico Buarque. [S. l.]: Philips, 1978. faixa 2 (4 min). Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/187>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CAPOVILLA, M. Cinema novo. Revista Brasiliense, São Paulo, n.41, p.182-186, maio-jun. 1962. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/140481/8038>. Acesso em: 04 abr. 2025.

CASTILHO, Alessandra Beber. **Diplomacia e repressão política: a atuação do Centro de Informações do Exterior e da Divisão de Segurança e Informações do Ministério das Relações Exteriores no Chile (1968-1973).** Orientador: Dr. Cláudio de Carvalho Silveira. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Rio de Janeiro, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Editora Ática, 2000.

CHICO BUARQUE. Roda viva: Peça em dois atos de Chico Buarque. *In: CHICO BUARQUE. Teatro.* [S. l.], 2025. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/teatro/4>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **1968:** Sinopse. [S. l.], 2025a. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/#>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **A Vida Provisória.** [S. l.], 2025b. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018160&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Contestação:** Sinopse. [S. l.], 2025c. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Eles Não Usam Black-Tie:** Sinopse. [S. l.], 2025d. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=004027&format=detailed.pft>. Acesso em: 5 mar. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Jardim de Guerra**: Sinopse. [S. l.], 2025e. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002149&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Manhã Cinzenta**: Sinopse. [S. l.], 2025f. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Terra em Transe**. [S. l.], 2025g. Disponível em: <https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002157&format=detailed.pft#1>. Acesso em: 6 abr. 2025.

COMISSÃO DA VERDADE DO ESTADO DE SÃO PAULO (São Paulo). **Repressão política: origens e consequências do Esquadrão da Morte**. [S. l.], 2025. Disponível em: <https://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/relatorio/tomo-i/parte-i-cap2.html>. Acesso em: 1 abr. 2025.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA (Brasil). **RESOLUÇÃO Nº 601 DE 13 DE DEZEMBRO DE 2024**. Brasília, 13 dez. 2024. Disponível em: <https://atos.cnj.jus.br/files/original215956202412166760a2dc481d0.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2025.

CONTESTAÇÃO. Direção: João Silvério Trevisan. São Paulo: [s. n.], 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u49yR8m13oU>. Acesso em: 6 abr. 2025.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Fapesp, 2008. 146 p.

CZAJKA, Rodrigo. A REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA: PROJETO EDITORIAL E RESISTÊNCIA CULTURAL (1965-1968). **Rev. Sociol. Política**, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, 28 fev. 2010.

D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. **Democracia e Forças Armadas no Cone Sul**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

DE STUTZ E ALMEIDA, Eneá. **A transição brasileira: memória, verdade, reparação e justiça (1979-2021)**. Salvador, BA: Soffia10 Assessoria Socioculturais E Educacionais, 2022.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Governo João Goulart e o golpe de 1964: memória, história e historiografia**. Tempo, Niterói, v. 14, n. 28, p. 123-143, jun. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n28/a06v1428.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2025.

DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália. **A Ditadura na Tela: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro**. Belo Horizonte: [s. n.], 2018.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**. [S. l.: s. n.], 2016.

DINO, Flávio. **Voto do Ministro Flávio Dino acompanhando o relator, o Ministro Alexandre de Moraes**. Brasil. Supremo Tribunal Federal (STF) – Voto do ministro Flávio Dino no julgamento da Petição nº 12100 da 1ª Turma do STF. Brasília, 2025.

DIVINO Maravilhoso. Intérprete: Gal Costa. Compositores: Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: COSTA, Gal. **Gal Costa**. [S. l.]: Universal Music Ltda, 1969. faixa 8 (4 min). Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/7J42bT9SnqnVJH4e4CMA8u?si=a80694543bbe4848>. Acesso em: 18 mar. 2025.

É Um Tempo de Guerra. Intérprete: Edu Lobo. Compositores: Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. In: LOBO, Edu. **EDU CANTA ZUMBI**. Intérprete: Edu Lobo. [S. l.]: Elenco, 1968. faixa 11 (4 min). Disponível em: <https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/edu-canta-zumbi>. Acesso em: 28 mar. 2025.

EUNICE, Clarice, Thereza. Direção: Joatan Vilela Berbel. [S. l.: s. n.], 1979. Disponível em: <https://www.cinelimite.com/programs-2/euniceclaricethereza>. Acesso em: 25 mar. 2025.

FERNANDES, Fabricio Flores. **A escrita da dor**: testemunhos da ditadura militar. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, São Paulo, 2008.

FERRO, Marc. **O Filme - uma contra-análise da sociedade?** [S. l.: s. n.], 1975.

FICO, Carlos. **O Grande irmão: da Operação Brother Sam aos anos de chumbo**. O governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. 9. ed. Porto Alegre: Editora L&PM, 2002. 270p.

GARCIA, Luiz. Contestação, 1969: Os fios de histórias de filme exilado. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 84-96, 2016.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014a.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Escancarada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014b.

GÓES, W. de., CAMARGO, A. **O drama da sucessão e a crise do regime**. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GOMES, Dias. **O Santo Inquérito**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

GREEN, James N.; JONES, Abigail. Reinventando a história: Lincoln Gordon e as suas múltiplas versões de 1964. **Revista Brasileira de História**, v. 29, p. 67-89, 2009.

GREEN, James. **We Cannot Remain Silent: Opposition to the Brazilian Military Dictatorship in the United States**. [S. l.]: Duke University Press, 2010.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Ponto de Partida (1976). In: GUARNIERI, Gianfrancesco. O melhor teatro. São Paulo: Global, 2001.

HARMER, Tanya. **Allende's Chile and the Inter-American Cold War**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

HEREDIA, Edmundo. O Cone Sul e a América Latina: interações. In: CERVO, Amado Luiz; RAPOPORT, Mario. **Histórias do Cone Sul**. 2 ed. Rio de Janeiro: Revan, 2015. cap. III, p. 117-160.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Cultura e Sociedade**: Jardim de Guerra. [S. l.], 2025a. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/jardim-de-guerra/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Cultura e Sociedade**: Liberdade, Liberdade. [S. l.], 2025b. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/liberdade-liberdade/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Cultura e Sociedade**: Opinião. [S. l.], 2025c. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/opiniao/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Cultura e Sociedade**: Verdade 12.528. [S. l.], 2025d. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/opiniao/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Memória, Verdade e Justiça**: Justiça de Transição – uma questão nacional e internacional. [S. l.], 2025e. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/justica-de-transicao-uma-questao-nacional-e-internacional/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Memórias da Ditadura. **Repressão e Resistência**: Repressão. [S. l.], 2025f. Disponível em <https://memoriasdaditadura.org.br/repressao/>. Acesso em: 6 abr. 2025.

JARDIM de Guerra. Direção: Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Neville D'Almeida Produções Cinematográficas Ltda.; J. P. Produções Cinematográficas; Tekla Filmes, 1968. Disponível em: <https://youtu.be/X0TumfjKp4g?si=KNWLay1DCGQNmBmD>. Acesso em: 6 abr. 2025.

JORNAL DO BRASIL (Rio de Janeiro). Nota da edição. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano LXXVIII, n. 213, p. 1, 14 dez. 1968. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=&pags=126463. Acesso em: 12 mar. 2025.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Alceu**, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007.

MACIEL, L. C. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANCHETE (Rio de Janeiro). Cinema: A angústia e o consôlido da vida provisória. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 863, p. 126, 2 nov. 1968a. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pags=90338>. Acesso em: 1 abr. 2025.

MANCHETE (Rio de Janeiro). Talentos que Valem Milhões. **Manchete**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 869, p. 104-109, 14 dez. 1968b. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/91599>. Acesso em: 1 abr. 2025.

MANHÃ Cinzenta. Direção: Olney São Paulo. Rio de Janeiro: Olney São Paulo e Ciro de Oliveria Leite, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bxo3Z90JLXI>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MARCHESI, Aldo. **Escribiendo la Guerra Fría latinoamericana: entre el Sur" local" y el Norte" global"**. Estudos Históricos (Rio de Janeiro), v. 30, n. 60, p. 187-202, 2017a.

MARCHESI, Aldo. **Southern Cone Cities as Political Laboratories of the Global Sixties: Montevideo (1962-1968); Santiago de Chile (1969-1973); Buenos Aires (1973-1976)**. EIAL-Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, v. 28, n. 2, p. 54-79, 2017b.

MCARTHUR, Fabiana Godinho. Justiça de Transição: o caso brasileiro. MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Revista anistia política e justiça de transição**, n. 7, 2012.

MDHC (Brasil). Agência Gov. **Certidão de óbito de vítima da ditadura deve registrar morte não natural causada pelo Estado**: Resolução sobre o tema foi aprovada pelo CNJ em sessão histórica do colegiado. Medida foi proposta pelo Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania. [S. l.], 10 dez. 2024. Disponível em: <https://agenciagov.ebc.com.br/noticias/202412/certidores-de-obito-de-vitimas-da-ditadura-militar-devem-constar-o-registro-de-morte-nao-natural-causada-pelo-estado>. Acesso em: 2 abr. 2025.

MEMÓRIA para Uso Diário. Direção: Beth Formaggini. [S. l.: s. n.], 2007. Disponível em: https://youtu.be/sHRZTfFhP8I?si=FvB_c9L_EUm1C8CY. Acesso em: 17 abr. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **70 São Libertados no Último Sequestro**: Embaixador suíço é mantido refém por 47 dias na mais longa das negociações. [S. l.], 2025a. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/70-sao-libertados-no-ultimo-sequestro>. Acesso em: 05 mar. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Anistia relata a tortura no Brasil**. [S. l.], 2025b. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/anistia-relata-a-tortura-no-brasil>. Acesso em: 05 mar. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Resistência Cultural**. [S. l.], 2025c. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/resistencia-cultural>. Acesso em: 15 mar. 2025.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Lei de Segurança traz medo ao país**: Nova LSN cria arcabouço da repressão e submete cidadão a tribunais militares. [S. l.], 2025d. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/lei-de-seguranca-traz-medo-ao-pais#:~:text=Com%20base%20na%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20autorit%C3%A1ria,%20pa%C3%ADs%20%C3%A0%20Justi%C3%A7a%20Militar>. Acesso em: 4 mar. 2025.

MENDONÇA, Leonardo Lopes De. Ditaduras no Cone Sul: um debate conceitual e as representações do passado. **Em Tempo de Histórias**, [s. l.], v. 1, n. 39, 13 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/39602>. Acesso em: 22 mar. 2025.

MERLIN, Nora. Trauma y memoria. **Educar em Revista**, [S. l.], v. 34, n. 70, p. p.101–116, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/58766>. Acesso em: 03 mar. 2025.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Brasil). Fundação Biblioteca Nacional. **13 de dezembro de 1968: editado o Ato Institucional nº5**. [S.l.], 2025. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/en/node/2452>. Acesso em: 1 abr. 2025.

MINISTÉRIO DA GESTÃO E DA INOVAÇÃO EM SERVIÇOS PÚBLICOS (Brasil). Arquivo Nacional. **Acervos da Censura**. [S. l.], 23 jan. 2019. Disponível em: <https://querepublicaeessa.an.gov.br/index.php/que-republica-e-essa/assuntos/temas/78-secoes-anteriores/69-acervo/131-acervos-da-censura>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MITIDIERE, André Luis; CHAVES, Rosana Ramos. Histórias de opressão e censura n’O santo inquérito, de Dias Gomes. **Revista Leitura**, [s. l.], v. 1, n. 49, 9 jun. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/945>. Acesso em: 6 abr. 2025.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o Político**. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

NAÇÕES UNIDAS. **Convenção contra a Tortura e Outros Tratamentos ou Penas Cruéis, Desumanos ou Degradantes**. Disponível em: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&mtdsg_no=IV-9&chapter=4&clang=_en#EndDec. Acesso em: 16 abr. 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Convenção Internacional para a Proteção de Todas as Pessoas contra o Desaparecimento Forçado**. Disponível em: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&mtdsg_no=IV-16&chapter=4&clang=_en. Acesso em: 16 abr. 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Pacto Internacional sobre Direitos Civis e Políticos**. Disponível em: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&mtdsg_no=IV-4&chapter=4&clang=_en. Acesso em: 16 abr. 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Pacto Internacional sobre Direitos Econômicos, Sociais e Culturais**. Disponível em: https://treaties.un.org/Pages/ViewDetails.aspx?src=TREATY&mtdsg_no=IV-3&chapter=4&clang=_en. Acesso em: 16 abr. 2025.

NAÇÕES UNIDAS. **Relator Especial da ONU: o Brasil deve enfrentar plenamente violações da ditadura para garantir os direitos humanos e a democracia**. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/292249-relator-especial-da-onu-o-brasil-deve-enfrentar-plenamente-viol%C3%A7%C3%A7%C3%B5es-da-ditadura-para>. Acesso em: 16 abr. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. [S. l.]: Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A história política do golpe de 1964 e do regime militar: balanços e perspectivas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 16, n. 42, p. e0301, 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180316422024e0301>. Acesso em: 03 mar. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: Arte, Resistência e Lutas Culturais Durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980)**. Tese (Livre-Docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011a.

NAPOLITANO, Marcos. **Entrevista professor Marcos Francisco Napolitano**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo. São Paulo, [s/d]. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/622>. Acesso em 11 mar. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. O Golpe de 1964 e o Regime Militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica. **Contemporânea**, Montevideo, v. 2, n. 2, p. 209-218, 2011b.

O CRUZEIRO (Rio de Janeiro). A Vida Provisória de Maurício Gomes Leite. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ano 41, n. 8, p. 34-35, 20 fev. 1969. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=226124>. Acesso em: 1 abr. 2025.

O DESAFIO. Direção: Paulo César Saraceni. Rio de Janeiro: Produção Paulo César Saraceni, 1965. Disponível em: <https://youtu.be/952SLuAuQSS?si=4dwnu6wGCpmOncf9>. Acesso em: 06 mar. 2025.

O QUE é Isso, Companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/3FqB35BLt8I?si=NcJ2U8HwkZHUz247>. Acesso em: 17 abr. 2025.

OPINIÃO. Intérprete: Nara Leão. Compositor: Zé Keti. In: OPINIÃO de Nara. Intérprete: Nara Leão. [S. l.]: Philips, 1964. faixa 1 (2 min). Disponível em: <https://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opiniao-de-nara>. Acesso em: 7 mar. 2025.

PINTO, Antônio Costa. **O passado que não passa**: a sombra das ditaduras na Europa do Sul e na América Latina. Editora José Olympio, 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 03 abr. 2025.

QUADRAT, Samantha Viz. Batalhas pela justiça e pela memória. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz**. Londrina: ANPUH, 2005.

QUE BOM te Ver Viva. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Produções Visuais Ltda e Embrafilme, 1989. Disponível em: https://youtu.be/zqpybT37k9A?si=VfnPguKVpr_qhMEE. Acesso em: 17 abr. 2025.

RIBEIRO, Simone; SACÇO, Roberta. O Trauma na Ditadura Militar Brasileira. **Revista de Trabalhos Acadêmicos: Centro Universo Juiz De Fora**, Juiz de Fora, v. 1, ed. n. 4, 2016. Disponível em: <http://www.revista.universo.edu.br/index.php?journal=1JUIZDEFORA2&page=article&op=view&path%5B%5D=3450>. Acesso em: 15 nov. 2024.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2ª edição. ed. [S. l.]: Editora Unesp, 2014.

RODA Viva. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: Chico Buarque. *In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque de Hollanda*: Volume 3. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque. São Paulo: RGE Discos, 1967. Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/55>. Acesso em: 28 mar. 2025.

RORIZ, João. OS DONOS DO SILENCIO: A POLÍTICA EXTERNA DO REGIME MILITAR BRASILEIRO E A COMISSÃO DE DIREITOS HUMANOS DAS NAÇÕES UNIDAS. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, [s. l.], n. 113, p. 103–136, ago. 2021.

SACRAMENTO, Igor. **Por uma teledramaturgia engajada**: a experiência de dramaturgos comunistas com a televisão dos anos 1970.. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: https://issuu.com/rehime/docs/igor_sacramento_-_por_uma_teledrama. Acesso em: 15 nov. 2024.

SANTOS, Diego Vieira de Jesus; ANDRÉS, Claudio Téllez. Concerto Para Nenhuma Voz ? Arte E Estética No Estudo Das Relações Internacionais. *Examāpaku*, [s. l.], v. 7, n. 3, p. 57, 5 dez. 2014. <https://doi.org/10.18227/1983-9065ex.v7i3.2404>. Acesso em: 04 abr. 2025.

SARZYNSKI, Sarah. **Revolution in the Terra do Sol: The Cold War in Brazil**. Stanford, California: Stanford University Press, 2018.

SILVA, Débora Raíza Carolina Rocha. “Uma resposta de vida” à ditadura militar brasileira: memórias femininas no filme Que bom te ver viva (1989). *In: DELLAMORE, Carolina; AMATO, Gabriel; BATISTA, Natália. A Ditadura na Tela*: o cinema documentário e as memórias do regime militar brasileiro. Belo Horizonte: [s. n.], 2018. cap. 07.

SOTTILI, Rogério. **Artigo: A quem interessa um país sem memória?** 5 set. 2018. **Instituto Vladimir Herzog**. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/artigo-a-quem-interessa-um-pais-sem-memoria/>. Acesso em: 5 abr. 2025.

SOUSA, Liliane Cristina Soares. **Vozes femininas contra o “legado” da ditadura: mulheres e militância política no documentário brasileiro contemporâneo**. Marechal Cândido Rondon, 2020.

STARLING, Heloisa. **A máquina do golpe - 1964: Como foi desmontada a democracia no Brasil**. [S. l.: s. n.], 2024.

TAVARES, Flavio. **Memórias do esquecimento**. Editora Globo, 1999.

TEIXEIRA, Heloísa. **Rebeldes e marginais: Cultura nos anos de chumbo (1960-1970)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

TERRA em Transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda., 1967. Disponível em: https://youtu.be/OqgnXHvy9L0?si=eo7ZVG_7VZxtWjum. Acesso em: 6 abr. 2025.

VAI PASSAR. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: Chico Buarque e Francis Hime. *In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque*. Compositor: Chico Buarque. [S. l.]: Philips, 1984. faixa 10 (6 min). Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/obra/cancao/308>. Acesso em: 28 mar. 2025.

VERDADE 12.528. Direção: Paula Sacchetta e Peu Robles. [S. l.: s. n.], 2013. Disponível em: https://youtu.be/tqVEYtOEkl4?si=BQmAfVAX2_QIsnEV. Acesso em: 17 abr. 2025.

ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares. Educar para nunca mais: memória e resistência camponesa em Mari, PB, Brasil. **Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos**, v. 2, n. 2, p. 113-130, 2014.

Arquivos Consultados:

Arquivo Nacional

Biblioteca Nacional