

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

VERA LUCIA APARECIDA SILVA SOUZA

**A LINGUAGEM ARTÍSTICA DE ANTONIO BENETAZZO, NUM TEMPO DE
DITADURA**

São Paulo
2024

VERA LUCIA APARECIDA SILVA SOUZA

**A LINGUAGEM ARTÍSTICA DE ANTONIO BENETAZZO, NUM TEMPO DE
DITADURA**

Tese apresentada à Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, da Universidade de São Paulo como requisito para o título de Doutora em Artes, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da arte.

Área de concentração: Estética e História da Arte.

Orientação: Prof^a Dr^a Carmen Sylvia Guimarães Aranha

São Paulo

2024

VERSÃO CORRIGIDA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S1 SOUZA, VERA LUCIA APARECIDA SILVA
A LINGUAGEM ARTÍSTICA DE ANTONIO BENETAZZO, NUM
TEMPO DE DITADURA / VERA LUCIA APARECIDA SILVA
SOUZA; orientador CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA -
São Paulo, 2024.
290 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. ANTONIO BENETAZZO. 2. HISTÓRIA. 3. ARTE. 4.
DITADURA. 5. OLHAR PERCEPTIVO. I. ARANHA, CARMEN
SYLVIA GUIMARÃES, orient. II. Título.

SOUZA, Vera Lucia Aparecida Silva. **A linguagem artística de Antonio Benetazzo, num tempo de ditadura.** 290 fls. 2024. Tese (doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Nome, instituição

Nome, instituição

Nome, instituição

Nome, instituição

Nome Instituição

Ao meu filho, Hélio Anderson, o Helinho, que está e sempre estará na minha vida. Você é o meu motivo para Ser e Estar no mundo. Mundo que não é apenas o lugar, mas o que sinto, o que vejo e o que habito todos os dias.

A Antonio Benetazzo, que defendeu o retorno democrático que usufruímos.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrado o relato da minha vida a partir da inscrição para o doutorado, ano 2019. O faço porque quero mostrar como a vontade por algo é maior que as rugas e tropeços que aparecem no meio do caminho. “Tinham várias pedras no meu caminho”.

A banca examinadora que avaliaria o projeto foi marcada, deveria apresentar o esboço do projeto. Semana antes da avaliação meu irmão, Adão, teve um AVC. Estava hospitalizado quando apresentei o projeto. Fui aceita e, dias depois, meu irmão foi a óbito. Meu irmão era o incentivador do meu processo de estudo, queria ser inteligente como ele.

As aulas se iniciaram em julho e, no final desse mês, se rompeu a união estável que tinha de catorze anos. Continuei seguindo, mas o psicológico estava em luto e entrei num estado depressivo, emagreci, fiquei doente, corpo e espírito. Mesmo assim continuei seguindo o caminho.

Ao final de 2019, me mudei para a casa da minha mãe; queria me distanciar, ao mesmo tempo ficar próxima dos meus e cuidar da “mamis”, que na época não estava bem de saúde.

Em março de 2020, o mundo ficou pandêmico, ficamos isolados da vida, de tudo e todos. Minha mãe foi se debilitando, nos deixando aos poucos. Entendi a Série Trágica de Flávio de Carvalho. Minha mãe se foi em junho de 2020, mas como? Não tinha vivido tudo com ela, ela não viu minhas conquistas, não tinha vivido os lutos anteriores. Mas continuei seguindo, agora sem perspectiva, apenas sonhos.

Filho e eu fomos atingidos pela doença, sofremos, nos reabilitamos, sofremos novamente e novamente. Conseguimos, ficamos reabilitados.

No ano de 2022, voltamos, mas nem tanto, fomos aprendendo a viver com a meia liberdade que nos foi dada, ainda temerosa, mas seguindo.

O doutorado foi acontecendo, entre contratemplos, mas acontecendo, porque a resistência nos permite continuar seguindo.

Chegamos em 2024, o sonho do doutoramento finalizado, confesso, que não sei como.

Hoje agradeço a Deus, meu Pai, que me ampara e nunca me deixa desistir; ao meu irmão que foi e sempre será minha motivação; à minha mãe que, de onde estiver, está comemorando minhas conquistas; ao meu filho e meu maior amor, “Helinho”, por

ser minha base para continuar seguindo, sempre e sempre, ele é meu motivo para sempre voltar; a minha família, minha origem, meu berço, desculpa aos demais, mas um especial agradecimento a minha irmã “Di” que sempre está do meu lado e a Verônica que reza incansavelmente por todos nós; aos amigos que estendem as mãos nos momentos necessários.

Por fim, mas não menos importante, a minha orientadora, a Profª D rª Carmen Aranha, que está comigo há onze anos, me ouvindo, me orientando e sendo, minha professora amiga. Obrigada professora por acreditar em mim.

*Quando morre um poeta,
Mãe da lua esquece o canto.*

*Quando morre um poeta,
Andorinhas interrompem seu voar.
Pois que, o voo é sua forma de cantar.*

*Quando morre um poeta,
Sabiás voam e cantam sem parar,
Entregando sua alma ao infinito.*

*Aonde brilha.
E terna
a luz solar.*

João das Neves, Lagoa Santa, 2016.

SOUZA, Vera Lucia Aparecida Silva. **A linguagem artística de Antonio Benetazzo, num tempo de ditadura**. 290 fls. 2024. Tese (doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

RESUMO

A pesquisa com intuito de contribuir com a história, mostra ao negacionismo que, mesmo não admitindo e a justiça não reparando todos os violados, 1964, existiu, e a partir dele, muitas pessoas tiveram suas vidas transformadas por perdas e lutos, esse tempo se estendeu até 1985. Nesta pesquisa abordamos a história de Antonio Benetazzo, um ítalo-brasileiro que viveu no Brasil de 1951 a 1972. Benetazzo, era estudante de arquitetura e filosofia, um artista que deixou aproximadamente 200 obras, que se encontram guardadas em casas de amigos e familiares. O artista se empenhou na luta pelo fim da opressão do país. Democracia que usufruímos na atualidade. Analisamos momentos da história e da história da arte, para compreender a trajetória de Antonio Benetazzo, artística e militante. Para isso, utilizamos pesquisas e bibliografias de historiadores e pesquisadores que se debruçam sobre a época. Para avizinhar-se dos movimentos criativos do artista, nos aproximamos dos fundamentos teóricos da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, para situar compreensões sobre percepção do olhar, corpo operante e mundo habitado, no processo criativo.

Palavras-chave: Antonio Benetazzo; História; Arte; Ditadura; Olhar Perceptivo; Corpo Operante; Mundo Habitado.

SOUZA, Vera Lucia Aparecida Silva. **The Language of Antonio Benetazzo, in dictatorship time**. 290 fls. 2024. Thesis (Doctorate in Arts) – Interunit Postgraduate Program in Aesthetics and History of Art, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

ABSTRACT

The research with the intention of contributing to history, show to denialism that, even though don't accepting and the justice won't repairing all the violated's, 1964, existed, and by then, a lot of people have their life's changed for the lost's and mourning, this time extended until 1985. In this search we discussed the history of Antônio Benetazzo, an Italo-Brazilian who lived in Brazil in 1951 until 1972. and philosophy student, an artist who left about 200 works, which are kept in the homes of friends and family. The artist was committed to the fight to end oppresion. Democracy that we enjoy today. Analyzing moments of the history and the history of art, to understand the walk through of Antonio Benetazzo, artistic and militant. To do this, we use research and bibliographies from historians and researchers who focus on the time. To get closer with the creative movements of the artist, we approached the Maurice Merleau-Ponty foundations of perception's phenomenology to situate understandings about the perception of the look operation body and inhabited world in the creative process.

Keywords: Antonio Benetazzo, History, Art, Dictatorship, Perceptive Gaze, Operating Body, Inhabited World.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	16
FIGURA 2 – JORNAL <i>O GLOBO</i> DE 29 DE AGOSTO DE 1995	18
FIGURA 3 – EX-PRESIDENTE IRONIZA BUSCAS DE DESAPARECIDOS POLÍTICOS ENQUANTO ERA DEPUTADO, EM 16 DE DEZEMBRO DE 2019.....	19
FIGURA 4 – <i>O TEMPO</i> , 2020, VERA SOUZA	233
FIGURA 5 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	27
FIGURA 6 A,B – GRÁFICO DO ÍNDICE DE ALFABETIZAÇÃO/ANALFABETISMO DO BRASIL	28
FIGURA 7 – BILHETE DE RENÚNCIA DE JÂNIO AO CONGRESSO	29
FIGURA 8 – <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> , 26 DE AGOSTO DE 1961	30
FIGURA 9 – <i>CORREIO DA MANHÃ</i> , 26 DE AGOSTO DE 1961	31
FIGURA 10 – JORNAL <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> , DE 1963	32
FIGURA 11 – COMÍCIO EM APOIO ÀS REFORMAS SUGERIDAS POR GOULART	33
FIGURA 12 – COMÍCIO DE JOÃO GOULART EM DEFESA DAS REFORMAS	34
FIGURA 13 – FOLDER DO COMÍCIO DAS REFORMAS	35
FIGURA 14 A – ATO INSTITUCIONAL N. 1, 11 DE ABRIL DE 1964	38
FIGURA 14 B – PORTARIA Nº 1	38
FIGURA 14 C – DECRETO, LEI N. 53.897/1964.....	38
FIGURA 15 – BOLETIM/1964	39
FIGURA 16 – JORNAL <i>O GLOBO</i> , 10 DE ABRIL DE 1964	40
FIGURA 17 – JORNAL <i>FOLHA DE SÃO PAULO</i> , 25 DE ABRIL DE 1965	43
FIGURA 18 – ATO INSTITUCIONAL N. 5, 13 DE SETEMBRO DE 1968.....	44
FIGURA 19 – PRÉDIO DOI-CODI (ATUALMENTE UMA DELEGACIA, RUA TUTOIA, 921 – VILA MARIANA, SP).....	45
FIGURA 20 – CROQUI DO EXTINTO DOI-CODI	46
FIGURA 21 – INSTALAÇÃO DO ANTIGO DOI-CODI/SP	46
FIGURA 22 – CARTAZ DA PEÇA <i>RODA VIVA</i> , DE CHICO BUARQUE	49
FIGURA 23A – <i>TROUXAS ENSANGUENTADAS</i> , ARTUR BARRIO, 1969	50
FIGURA 23B – <i>LUTE</i> , CARLOS ZILIO, 1967,	50
FIGURA 23C – <i>GUEVARA, VIVO OU MORTO</i> , CLAUDIO TOZZI, 1967,.....	50
FIGURA 23D – <i>SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI</i> , HELIO OITICICA, 1968,.....	50
FIGURA 23E – <i>PROJETO NOTAS</i> , CILDO MEIRELES, 1970.....	50
FIGURA 24 – PASSEATA CONTRA A CENSURA PELA CULTURA. TÔNIA CARRERO, EVA WILMA, ODETE LARA E NORMA BENGEL	53
FIGURA 25 – CAPA DO MANIFESTO CONTRA A BIENAL DE 1969.....	57
FIGURA 26 – SHOW <i>OPINIÃO</i> , ARMANDO COSTA, ODUVALDO VIANNA FILHO, PAULO PONTES E AUGUSTO BOAL, 1964 ...	58
FIGURA 27 – MOBILIZAÇÃO, GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA, BALLEST STAGIUM: INOVAÇÃO E RESISTÊNCIA, 1971	58
FIGURA 28 – <i>PONTO DE PARTIDA</i> , GIANFRANCESCO GUARNIERI, 1976.....	59
FIGURA 29 – LETRA DA MÚSICA E O VETO DO CENSOR	60

FIGURA 30 – MÚSICA “TIRO AO ÁLVARO”, VETADA.....	60
FIGURA 31 – MASSACRE NA LAPA, SÃO PAULO	62
FIGURA 32 A B, C, D – SÉRIE A ZONA, WESLEY DUKE LEE (1964-1972)	64
FIGURA 33 – AMILCAR DE CASTRO NA ESCOLA DE SEU FILHO, EM NEW JERSEY, ESTADOS UNIDOS.....	68
FIGURA 34 – <i>PENHOR DA IGUALDADE</i> , LINCOLN VOLPINI, 1976	71
FIGURA 35 – JORNAL QUE DIVULGOU A AÇÃO DO CASO VOLPINI	71
FIGURA 36 – <i>O POVO CONTRA A DITADURA MILITAR. POR UM BRASIL LIVRE</i> , ANTONIO BENETAZZO/CLAUDIO TOZZI, 1968	72
FIGURA 37 – CAPA DO LIVRO DE MÁRIO PRATA <i>O HOMEM QUE MORREU DE RIR</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1969	73
FIGURA 38 – <i>E QUANDO NÃO TEM INSPIRAÇÃO?</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1968	73
FIGURA 39 – PASSAPORTE DE ANTONIO BENETAZZO.....	75
FIGURA 40 – DIPLOMA DE FINALIZAÇÃO DO ENSINO PRIMÁRIO DE ANTONIO BENETAZZO.....	77
FIGURA 41 – COMÉRCIO DO PAI DA FAMÍLIA BENETAZZO EM CARAGUATATUBA	78
FIGURA 42 A,B – TEATRO TEM – PEÇA TEATRAL <i>A EXCEÇÃO E A REGRA</i>	79
FIGURA 43 – ALUNOS EM UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO NA GREVE DO FOGÃO	81
FIGURA 44 – INVASÃO DAS FORÇAS POLICIAIS NO CRUSP PARA RETIRADA DO FOGÃO	82
FIGURA 45 – REPORTAGEM COM O DR. PAULA SOUZA AO OESP, 13 JUNHO DE 1965.	84
FIGURA 46 – GREVE DA USP, 13 DE JUNHO DE 1965	85
FIGURA 47 – MOVIMENTO DOS ALUNOS NA SETEMBADA, 1966	86
FIGURA 48 – <i>JORNAL DO BRASIL</i> , DE 16 DE SETEMBRO DE 1966.....	86
FIGURA 49 A, B – CARTAZES DA ALN CONVOCANDO A SOCIEDADE PARA A LUTA	87
FIGURA 50 – XILOGRAVURA <i>O POVO CONTRA A DITADURA MILITAR, POR UM BRASIL LIVRE</i> , 1968	88
FIGURA 51A – BARRACA IMPROVISADA CONSTRUÍDA PARA SER O ANFITEATRO DO CONGRESSO.....	88
FIGURA 51B – ESTUDANTES FAZEM FILA PARA SEREM PRESOS	89
FIGURA 51C – OS DETIDOS DE IBIÚNA FORAM LEVADOS PARA O DOPS/SP.....	89
FIGURA 52 A – LÍDERES CHEGANDO AO DOPS DE SÃO PAULO. DA DIREITA PARA ESQUERDA: JOSÉ DIRCEU (UEE-SP), VLADIMIR PALMEIRA (UME), FRANKLIN MARTINS (DCE-UFRJ), LUIS TRAVASSOS (UNE), ESTES ERAM OS PRINCIPAIS LÍDERES ESTUDANTIS	90
FIGURA 52 B – REVISTA VEJA PUBLICA OCORRÊNCIA COM ESTUDANTES	90
FIGURA 53 – ESTUDANTES NA ANTIGA SEDE DA UNE, NO FLAMENGO, PROTESTAM CONTRA AS PRISÕES	91
FIGURA 54 – JORNAL <i>DIÁRIO DA NOITE</i> , DE 15 DE OUTUBRO DE 1968, PÁGINA 2	92
FIGURA 55 – JORNAL <i>VOZ OPERÁRIA</i> , NOVEMBRO DE 1968.....	93
FIGURA 56 A, B – CAPA E PARTE INTERNA DA APOSTILA DE FILOSOFIA DO CURSINHO DO GRÊMIO DE ANTONIO BENETAZZO.....	96
FIGURA 57 A, B – CAPA E FOLHA DE APRESENTAÇÃO DA APOSTILA DO CURSO UNIVERSITÁRIO DE HISTÓRIA DE ANTONIO BENETAZZO.....	97
FIGURA 58 – FILME <i>ANUSKA, MANEQUIM E MULHER</i> , BENETAZZO AO LADO DE FRANCISCO CUOCO	98
FIGURA 59 A, B – REVISTA DA 2ª EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA, 1968	99

FIGURA 60 – <i>E QUANDO NÃO TEM INSPIRAÇÃO</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1968. 50 X 35 CM, COLAGEM, ECOLINE, GRAFITE E GUACHE SOBRE PAPEL.....	99
FIGURA 61 – CAPA DO JORNAL <i>IMPrensa POPULAR</i>	102
FIGURA 62 – <i>OBRA INACABADA</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1972	104
FIGURA 63 – CASA ONDE BENETAZZO FOI CAPTURADO, VILA CARRÃO.....	105
FIGURA 64 – DOCUMENTO CONFIDENCIAL DOS MILITARES	106
FIGURA 65 A, B – ANTIGO DOI-CODI/SP (ATUALMENTE DELEGACIA DE POLÍCIA)	108
FIGURA 66 – FAZENDA 31 DE MARÇO, PARELHEIROS	109
FIGURA 67 A, B – CAMINHO E CASA DA FAZENDA 31 DE MARÇO NOS DIAS ATUAIS	109
FIGURA 68 – RUA BOEMER, NO BRÁS, ONDE O CORPO DE BENETAZZO FOI ATIRADO EM FRENTE A UM CAMINHÃO	111
FIGURA 69 A, B – ANTONIO BENETAZZO, FOTOS DO REGISTRO DE POLÍCIA	112
FIGURA 70 – <i>O ESTADO DE SÃO PAULO</i> , 3 DE NOVEMBRO DE 1972.....	113
FIGURA 71 A, B, C – LAUDO DO EXAME DE CORPO DELITO DE ANTONIO BENETAZZO, 31 DE OUTUBRO DE 1972	114
FIGURA 72 – ÓBITO DE ANTONIO BENETAZZO, 1 DE NOVEMBRO DE 1972	115
FIGURA 73 – INFOGRÁFICO DAS EXECUÇÕES E DESAPARECIMENTOS DESDE 1974	118
FIGURA 74 – VANNUCHI (NO OMBRO DO AMIGO DE BRAÇOS ABERTOS) E AMIGOS NA PRAIA DE BERTIOGA.....	120
FIGURA 75 – JORNAL <i>OPINIÃO</i> , RIO DE JANEIRO, 18 DE ABRIL DE 1975, PÁGINA 4.....	122
FIGURA 76 – FAMILIARES REPUDIAM NEGATIVA DO ESTADO EM INVESTIGAR MORTE DE VLADIMIR HERZOG	124
FIGURA 77 A – CARTAZ DE PLEITO DE ANISTIA SEM RESTRIÇÕES	129
FIGURA 77 B – MANIFESTO ASSINADO POR ARTISTAS	129
FIGURA 78 A, B – VALA DE PERUS, 4 DE SETEMBRO DE 1990	131
FIGURA 79 – FOTO DE REGISTRO DO DIA 4 DE SETEMBRO DE 1990.....	133
FIGURA 80 – NEUZA ENTRE OS AGENTES DO DESTACAMENTO	135
FIGURA 81 – JORNAL <i>EM TEMPO</i> , INCLUI BENETAZZO NA LISTA DE MORTOS E DESAPARECIDOS	137
FIGURA 82 – RECEBIMENTO DO RELATÓRIO DA COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE EM 10 DE DEZEMBRO DE 2014	140
FIGURA 83 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	142
FIGURA 84 A, B – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	146
FIGURA 85 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO	158
FIGURA 86 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO	160
FIGURA 87 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	167
FIGURA 88 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	168
FIGURA 89 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	169
FIGURA 90 A – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D	170
FIGURA 90 B – HOMEM NU E SÃO PEDRO, PISANELLO (1395 – 1455)	170
FIGURA 91 A – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D	172
FIGURA 91 B – O MOINHO, REMBRANDT, C. 1641	173
FIGURA 92 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	173
FIGURA 93 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	174

FIGURA 94 A – <i>ALIANÇA PARA O PROGRESSO</i> , MARCELO NIETZSCHE, 1965	175
FIGURA 94 B – <i>SÃO SEBASTIÃO (MARIGHELLA)</i> , SERGIO FERRO, 1969/1970.....	175
FIGURA 94 C – <i>UMA CONFISSÃO</i> , JOÃO CÂMARA, 1971	175
FIGURA 95 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	177
FIGURA 96 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	177
FIGURA 97 – <i>GUERNICA</i> , PABLO PICASSO, 1937	178
FIGURA 98 A, B – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D	180
FIGURA 99 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	181
FIGURA 100 – ANTONIO BENETAZZO, SEM TÍTULO, S/D.....	181
FIGURA 101 – SEM TÍTULO, BENETAZZO, S/D	182
FIGURA 102 – SEM TÍTULO, BENETAZZO, S/D	182
FIGURA 103 A, B – WESLEY DUKE LEE, SEM TÍTULO, S/D, TÉCNICA MISTA S/CARTÃO	182
FIGURA 104 A – <i>A ZONA</i> , WESLEY DUKE LEE, 1965.....	184
FIGURA 104 B – <i>RETRATO DE LUIZA</i> , WESLEY DUKE LEE, 1970	184
FIGURA 104 C – <i>ANTIPOLUIÇÃO</i> , WESLEY DUKE LEE, S/D	184
FIGURA 105 – SEM TÍTULO, PIERRE SOULAGES, 1919	184
FIGURA 106 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	184
FIGURA 107 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D.....	184
FIGURA 108 A, B – SEM TÍTULO, SONIA VON BRUSKY, 1970.....	184
FIGURA 109 A – SEM TÍTULO, BENETAZZO E CLAUDIO TOZZI	189
FIGURA 109 B – TOZZI, PESQUISADORA E BENETAZZO	189
FIGURA 110 – <i>MOÇA LENDO CARTA COM JANELA ABERTA</i> , VERMEER, 1657	189
FIGURA 111 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D.....	184
FIGURA 112 – <i>PAS DE DEUX</i> NORMAN MACLAREN, 1968	184
FIGURA 113 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	184
FIGURA 114 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 115 E 116 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 116 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 117 A – <i>FEIRA DAS ILUSÕES</i> , ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 117 B – <i>SAVEDIRE QUE CE DE LA... NÃO</i> , WESLEY DUKE LEE, 1964.....	194
FIGURA 118 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 119 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 120 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	194
FIGURA 121 – SEM TÍTULO, AUTORRETRATO VIII, ANTONIO BENETAZZO, 1971	205
FIGURA 122 – SEM TÍTULO, AUTORRETRATO IX, ANTONIO BENETAZZO, 1971	205
FIGURA 123 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	207
FIGURA 124 – <i>A COPA DO MUNDO É NOSSA, COM O BRASILEIRO NÃO HÁ QUEM POSSA</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1971	209
FIGURA 125 – <i>QUEDA</i> , ANTONIO BENETAZZO, 1971	210

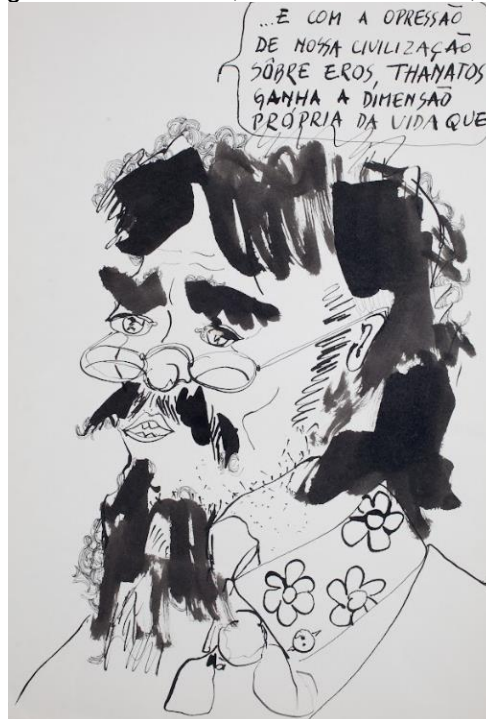
FIGURA 126 – CARTAZ PEÇA TEATRAL, 1968	211
FIGURA 127 – TOMARA QUE CAIA, ANTONIO BENETAZZO, 1971	212
FIGURA 128– BR 71, ANTONIO BENETAZZO, 1971	213
FIGURA 129 – O FUTURO JÁ CHEGOU, ANTONIO BENETAZZO, 1971	213
FIGURA 130 – SEM TÍTULO, ALÍPIO FREIRE, S/D	214
FIGURA 131 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, 1971	215
FIGURA 132 A – CARTAZ DE CONVITE DE INAUGURAÇÃO DO ELEVADO	216
FIGURA 132 B – FOTO SOBRE COMO FICOU O ESPAÇO COM A CONSTRUÇÃO DO ELEVADO	217
FIGURA 132 C – EDÍFICIO JOELMA.....	217
FIGURA 132 D – EDÍFICIO JOELMA EM CHAMAS	217
FIGURA 133 – CARTAZ DA EXPOSIÇÃO (VIRTUAL)	225
FIGURA 134 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	226
FIGURA 135/136 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	227
FIGURA 137/138 – BRASIL/68 (MONSTROS), ANTONIO BENETAZZO, 1968	228
FIGURA 139/140 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	229
FIGURA 141/142 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	230
FIGURA 143/144 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	231
FIGURA 145/146 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	232
FIGURA 147/148 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	233
FIGURA 149/150 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	234
FIGURA 151– SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D, ANTONIO BENETAZZO, S/D.....	235
FIGURA 152– ZU, QUANTO VALE (EM NCR\$) ESSE DESENHO?, ANTONIO BENETAZZO, S/D	235
FIGURA 153 – TOCCATA/FUGA/POESIA (HAICAI IV), ANTONIO BENETAZZO, S/D	236
FIGURA 154 – BRASIL, ANTONIO BENETAZZO, 1971	236
FIGURA 155 – FEIRA DE ILUSÕES, ANTONIO BENETAZZO, 1969	237
FIGURA 156 – O POVO É CONTRA A DITADURA, ANTONIO BENETAZZO, 1968	237
FIGURA 157 – PERSPECTIVAS: PARATI, PARATI, ANTONIO BENETAZZO, 1969	238
FIGURA 158 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	238
FIGURA 159 – SEM TÍTULO, ANTONIO BENETAZZO, S/D	239
FIGURA 160/161/162 – SEM TÍTULO, AUTORRETRATO, ANTONIO BENETAZZO, 1971	239/40
FIGURA 163 – A COPA DO MUNDO É NOSSA..., ANTONIO BENETAZZO, 1971	241
FIGURA 164 – QUEDA, ANTONIO BENETAZZO, 1971	241
FIGURA 165 – TOMARA QUE CAIA..., ANTONIO BENETAZZO, 1971	242
FIGURA 166 – BR 71, ANTONIO BENETAZZO, 1971.....	242
FIGURA 167– O FUTURO JÁ CHEGOU, ANTONIO BENETAZZO, 1971	243
FIGURA 168 – SEM TITULO, ANTONIO BENETAZZO, 1971	243

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I – CENÁRIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO ENTRE OS ANOS DE 1961 E 1972	27
1.1 Da renúncia de Jânio Quadros a deposição de João Goulart	27
1.2 A ditadura militar no Brasil	37
1.3 Arte e cultura no regime militar	47
CAPÍTULO II – ANTONIO BENETAZZO: VIDA, MILITÂNCIA E ARTE ENTRE 1951 E 1972	75
2.1 Chegada ao Brasil 1951 – final do ensino secundário, 1962.....	75
CAPÍTULO III – PERCEPÇÕES DE MUNDO SITUADAS NAS OBRAS DE ANTONIO BENETAZZO	142
3.1 Compreensões sobre a produção de Benetazzo	142
3.2 Merleau Ponty – visão, corpo operante e mundo	145
3.3 O olhar capturado.....	157
3.4 Antonio Benetazzo como sujeito da experiência	160
3.5 Antonio Benetazzo, a construção do pensamento artístico	166
3.6 Benetazzo – derradeiro ano de produção artística.....	202
CAPÍTULO IV – PROJETO CURATORIAL (VIRTUAL) – “ANTONIO BENETAZZO, O DESENHO DO TEMPO”	222
4.1 Finalidade do projeto	222
4.2 Objetivos do projeto	223
4.3 Público-alvo do projeto.....	224
4.4 Especificações técnicas para proposta de publicação do projeto	224
4.5 Texto curatorial da exposição Antonio Benetazzo, o desenho do tempo.....	224
4.6 Exposição Antonio Benetazzo, o desenho do tempo	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS.....	249
ANEXOS	267

INTRODUÇÃO

Figura 1 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Arquivo de Reinaldo Cardenuto

Nunca conheci quem tivesse levado porrada,
 Todos os meus conhecidos têm
 sido campeões em tudo,
 E eu, tantas vezes reles,
 tantas vezes porco,
 tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo.
 (Pessoa *apud* Antonio Benetazzo, 1971)

O tema abordado na presente pesquisa surge em meio a diversos conflitos e reflexões que se deram no ano de 2019. Reverberações a um tempo passado que assombrou e que, devido a algumas menções presentes, era preciso lembrar, rufar os tambores, descamar as camadas históricas, reativar memórias e silêncios para que se compreenda o passado e se possa viver numa sociedade consciente.

O Brasil de 2019 e a profunda insegurança resultante da enorme hostilidade que se projeta sobre significativas parcelas da população também são o resultado da irresponsabilidade de todos aqueles que, de forma direta ou indireta, defenderam o silêncio, a desmemória e a impunidade que grassaram durante as mais de três décadas do pós-ditadura. (Padrós, 2021, p. 35)

No ano de 2018, iniciou-se o mandato do presidente da república Jair Messias Bolsonaro; junto com a sua vitória vieram os apoiadores com ideias misantrópicas e reversão histórica sobre o regime militar. As vertentes apoiadas pelo presidente eleito dividiram a população brasileira: de um lado os apoiadores dos discursos de Jair Bolsonaro e de outro as pessoas que passaram pela violência do militarismo, que presenciaram ou que são amigos e familiares das vítimas do regime, e ou estudiosos e pesquisadores da ditadura.

No ano de 2016, Jair Messias Bolsonaro, como deputado federal, registrou apoio ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra¹, fez menção honrosa no Congresso Nacional no momento em que votou pelo impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. Em 2019, saindo do Palácio Alvorada, neste momento como presidente, Bolsonaro fez referência ao coronel, classificando-o como “herói nacional”.

Segundo Padrós (2021, p. 34), o país, nos anos em que teve como presidente o sr. Jair Messias Bolsonaro, promoveu retrocesso em ações que aconteciam para reparar as pessoas que foram lesionadas pelo regime militar: “É possível que o Brasil seja o país mais fora de sintonia em relação a essas questões; todavia é inegável que, nos últimos anos, esse quadro vinha sendo revertido a partir de certas iniciativas governamentais”.

As iniciativas anteriores ao governo de Bolsonaro começaram na presidência de Fernando Henrique Cardoso² (PSDB) e tinham como finalidade restaurar e minimizar os danos causados pelo regime ditatorial. As ações tiveram continuidade no governo de Luiz Inácio Lula da Silva³ (PT) e, posteriormente, com Dilma Rousseff⁴ (PT). As movimentações de reparação foram: o reconhecimento do óbito dos desaparecidos entre os anos de 1964 e 1985; a indenização e reparação às famílias das vítimas dos mortos e às pessoas que foram violentadas; o reconhecimento da

1 General Carlos Alberto Brilhante Ustra, conhecido como Dr. Tibiriçá, foi chefe do DOI-Codi, uma instalação de repressão e inteligência da ditadura, entre os anos de 1970 e 1974. Ustra foi o primeiro condenado por crimes políticos durante o regime militar, foi sentenciado por prática de tortura e sequestro pelo juiz Gustavo Santini Teodoro.

2 Sancionou a Lei n. 9.140, de 04 de dezembro de 1995, que reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências (Brasil, 1995).

3 Abre o portal Memórias Reveladas e torna disponível informações do período de 1o de abril de 1964 a 15 de março de 1985. Os documentos vieram dos extintos Serviço Nacional de Informações (SNI), Conselho de Segurança Nacional (CSN) e Departamento de Ordem Política e Social (Dops). Também assinou a portaria que faz com que os arquivos sobre a ditadura militar que estavam em mãos de particulares fossem entregues ao governo.

4 Sancionou a Lei n. 12.528, de 18 de novembro de 2011, que cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República (Brasil, 2011).

responsabilidade do Estado; e a instauração das Comissões da Verdade e de Mortos e Desaparecidos.

Figura 2 – Jornal O Globo de 29 de agosto de 1995



Fonte: Pinheiro, [202-]

As medidas que foram criadas para devolver a verdade e reparar as vidas ceifadas e traumatizadas pelo regime militar foram rapidamente desconstruídas pelo ex-presidente Jair Messias Bolsonaro (Pedretti, 2021, p. 54).

As menções do ex-presidente ao regime repressor trouxeram muitas indignações em relação aos direitos cerceados durante o período militar e, especificamente, no período em que o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra foi o militar responsável por torturas físicas e psicológicas, abusos de autoridade e desvios de função que estancaram os direitos humanos, como conta o prof. José Carlos Moreira da Silva, professor de Direito da PUC-RS⁵.

As referências do ex-presidente mostraram que era preciso lembrar para não incorrer no erro ou esquecimento do que se passou em épocas passadas. Era preciso reviver a história para motivar a luta por direitos prescritos em uma constituição republicana que foram negados durante o regime militar.

5 O professor de Direito da PUC-RS é um estudioso sobre o assunto e o abordou em várias ocasiões, como na entrevista ao jornal Brasil de Fato, em 17 de outubro de 2018 (Guimarães, 2018).

Figura 3 – Ex-presidente ironiza buscas de desaparecidos políticos enquanto era deputado, em 16 de dezembro de 2019



Fonte: Brasil de Fato | Brasília (DF)

Ante todo, la memoria tiene aquí un valor moral y político; es fidelidad a la verdad de los hechos, denuncia del mal cometido y resistencia a la mentira. Los imperativos de verdad y memoria forman parte de la cultura política contemporánea de América Latina, en particular donde hubo un notable movimiento por defender los derechos humanos. Y en ese contexto, “verdad” y “memoria” forman en lo sucesivo un par y se asimilan una a otra.

La asociación semántica de la verdad con la memoria caracteriza la cultura a partir de la cual muchas personas – entre quienes se cuentan los historiadores y las historiadoras – abordan hoy el pasado reciente en la región. [...].

El término “memoria” apareció a la zaga de la verdad para afirmar la resistencia de los recuerdos a las tentativas oficiales de negar lo sucedido y borrar el pasado. (Pérotin-Dumon, 2007, p. 8-10)

Por mais que haja pesquisas a respeito do regime militar, restam fendas na história, pois ainda não se conseguiu relatar e trazer à tona todas as memórias que foram sucumbidas com o regime, fato que desperta o interesse até hoje de muitos pesquisadores e historiadores. Vale ressaltar que os debates sobre memória e história da ditadura militar nunca cessaram. Entretanto, devido às referências ao período marcado por violência e falta de direitos humanos serem qualificados como correto e tratado com descaso pelo ex-presidente, neste momento, ganharam outras dimensões.

Terror é a capacidade que possui um Estado para agir sobre os corpos dos seus cidadãos sem precisar reconhecer nenhum limite quanto à intensidade das intervenções ou dos danos e sem ter que enfrentar efetivas restrições na definição de castigos ou proibições. Terror é a capacidade absoluta e

arbitrária de um Estado de inventar, criar e aplicar penas ou castigos sem maiores limites do que as finalidades que ele mesmo determinou. Terror é a capacidade de um Estado para obter o apoio de muitos cidadãos, que se percebem como pacíficos e tolerantes para usar a violência e impor danos contra os inimigos políticos, em nome de um bem maior. (Moulin, 2002, p. 28, tradução nossa)

Os anos de regime militar marcam um tempo de cerceamento, em que foram instaladas medidas de repressão que levaram ao terror devido às torturas, assassinatos e restrições que ocasionaram a perda do direito democrático de livre expressão e de ir e vir. Contudo, o fato de um presidente em rede nacional mencionar que é favorável a esse tempo, mostra que se dá porque o país falhou na transição entre um sistema e outro, pois não conseguiu, até os dias atuais, promover a verdade dessa história e nem reparar os erros cometidos pelo sistema.

Napolitano (2015), diz que resgatar e refletir sobre esse passado é um grande desafio para as democracias que substituem ditaduras, pois não se trata apenas de mudar o regime e trocar as pessoas que governam, mas de alcançar o duplo sentido da verdade, o lado jurídico e o lado histórico. Ele explica:

Por um lado, há uma dimensão jurídica da verdade que é inquestionável, voltada para esclarecer crimes, sobretudo aqueles praticados pelos agentes de Estado, e localizar os corpos dos “desaparecidos políticos”. Por outro, há uma dimensão histórica, mais complicada de ser definida e encontrada, que se pauta pelo imperativo de narrar e analisar o processo de violência que se quer superar, de uma maneira que concilie as exigências éticas e metodológicas da historiografia, independente da sua coloração ideológica, e a função pedagógica de construir uma nova convivência democrática. (Napolitano, 2015, p. 14)

Quando o país muda de um regime ditatorial para um regime democrático, é necessário que medidas de reconstituição, de transição⁶ de justiça e de direitos sejam tomadas. Ou seja, é preciso garantir aos afetados a justiça, propiciar o direito à verdade, a reparação das perdas e dos danos ocasionados às vítimas, assim como, a responsabilização das pessoas que violaram os direitos humanos das pessoas afetadas.

6 “Ao que tudo indica, o termo ‘justiça de transição’ foi originalmente cunhado pela professora norte-americana Ruti G. Teitel, cofundadora da Sociedade Americana de Direito Internacional, no ano de 1991, cujo fim precípua foi o de explicar a construção autoconsciente de uma concepção de justiça distinta daquela trazida pelos clássicos, associada a períodos de mudança política radical em detrimento dos antigos regimes opressivos. Ou seja, o conceito vincula-se primordialmente aos processos históricos de luta em prol da transição de ditaduras para regimes democráticos pós-ditatoriais” (Spineli, 2018, p. 16).

Um país que muda a sua política após um regime que causou perdas e danos à sociedade, precisa tomar algumas medidas para realizar a transição. A Organização das Nações Unidas (ONU, 2004), na redação do Relatório S/2004/16, do Conselho de Segurança, elenca os elementos de restauração como sendo: o direito à memória e à verdade; as reformas institucionais; as reparações simbólicas e financeiras; e a responsabilização por atos praticados no período autoritário (Oliveira; Meyer, 2014, p. 9).

O conceito de justiça de transição acaba comumente compreendido como um mecanismo apto a confrontar o abuso do passado e servir de subsídio para uma grande transformação política, a qual envolve a comunhão de recursos judiciais e extrajudiciais, associados também a estratégias que pugnam pelos direitos humanos das vítimas, sobreviventes e familiares dos desaparecidos⁷. Ainda que o termo seja capaz de causar controvérsias doutrinárias, é possível notar a presença de quatro vertentes no âmbito da justiça transicional: o direito à reparação das vítimas, a responsabilização dos agentes que violam os direitos humanos, a readequação democrática das instituições que fomentaram os abusos de poder e o direito à ampla memória e verdade. (Brasil, 2007, p. 20)

É nesse viés de reviver e colaborar com a história que, em uma conversa entre pesquisadores e professores, que surgiu o nome do ítalo-brasileiro Antonio Benetazzo como figura atuante nos movimentos sociais e estudantis na Universidade de São Paulo, mas também nas artes e nas relações com pessoas relevantes da arte e da política – entre eles, Claudio Tozzi, Ramalho Jr., José Dirceu e Mario Prata.

Artista plástico com trabalho significativo para a arte do período, Antonio Benetazzo foi morto pelo regime militar no ano de 1972 por ser um dos articuladores do Molipo⁸.

Pleiteando amparar a memória e a verdade, esta pesquisa traz à luz o contexto histórico e artístico de Antonio Benetazzo no Brasil, porque sua trajetória tem questões que configuram um panorama importante para a compreensão do país no contexto histórico e artístico, entre as décadas de 1960 a 1970. Contudo, se deterá nos anos

7 “A nomenclatura ‘desaparecidos’ é utilizada para designar as pessoas que, antes da promulgação da Lei n. 9.140, de 4 de dezembro de 2005, ainda não haviam sido publicamente declaradas mortas pela ditadura militar, sobretudo por terem seus cadáveres ocultados. De outro lado, ‘mortos’ representa os casos em que houve a elaboração de um relatório sobre o óbito dos militantes e presos políticos” (Brasil, 2007, p. 20).

8 Molipo – Movimento de Libertação Popular, organização de luta armada dissidente da Ação Libertadora Nacional (ALN). A organização foi criada em 1970, devido a ALN não apresentar resultados efetivos de combate, principalmente após a morte de Carlos Marighela (Antônio..., [20–]).

entre 1963 e 1972, que convergem com a entrada de Antonio na Universidade de São Paulo e seu assassinato.

Benetazzo e família passam pelo regime totalitário instaurado na Itália e o regime militar instaurado no Brasil. A trajetória familiar, portanto, é marcada por imigração, adaptação a um Estado democrático, aniquilação de sonhos, desaparecimento do artista e a verdade sobre sua causa morte. A pesquisa adentra nas fendas e nos rompimentos que existem nessa história, possivelmente advindos do silêncio contido nas produções artísticas e na vida de Antonio Benetazzo.

Para a composição do repertório, usaram-se estratégias como: entrevistas com pessoas que fizeram parte da trajetória do artista; consulta a documentos de fontes primárias e secundárias; fotografias; livros que discutem a época; artigos de pesquisadores; e outros suportes que puderam constituir dados para análise da vida e das produções artísticas de Benetazzo, para a construção do aspecto artístico-estético da linguagem e poética do artista.

Na busca de dados sobre o artista, verificou-se que seu nome pouco aparecia em documentos históricos e em site de busca até o ano de 2016, quando aconteceu a exposição sobre ele e foi publicado um livro, ambos organizados por Reinaldo Cardenuto⁹. Entretanto, como o próprio Cardenuto diz, ainda há muito que se dizer sobre a trajetória artística de Benetazzo. Levando em consideração a questão, é que a pesquisa se debruça sobre o assunto, a fim de iluminar sua história, com análise da vida e obra do artista.

É curioso notar, por exemplo, que nas poucas vezes em que o seu nome surge repentinamente em um livro, no geral predominam informações elípticas e por vezes desconstruídas acerca de sua vida. Em estudos como *Combate nas trevas* (2003), Jacob Gorender, *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil* (2001), de Denise Rollemberg, e *Nova História de Mogi das Cruzes* (2010), de Mário Sérgio de Moraes, a evocação ao artista é sempre passageira e fugidia, indicando, ao meu ver, as inúmeras dificuldades enfrentadas por esses pesquisadores para entrar em contato com partes de uma biografia praticamente inacessível. (Cardenuto, 2016, p. 12)

A pesquisa teve início em julho de 2019 e tinha como meta de projeto a entrevista com seus amigos, familiares e pessoas que conheceram Antonio Benetazzo no Brasil, na época do regime militar. Pleiteava conhecer o lugar onde viveu e as

⁹ Exposição e livro Antonio Benetazzo, permanências do sensível (2016), com curadoria, organização e pesquisa de Reinaldo Cardenuto, subsidiado pela Prefeitura Municipal de São Paulo.

peças que o conheceram na Itália. Mas, no ano de 2020, a população foi surpreendida com a Covid-19, pandemia que começou em março de 2020 e se arrastou até 2022; um tempo em que se perdeu a liberdade de ir e vir e o contato com as pessoas, impedindo situações que poderiam colaborar com a pesquisa para o alcance de outras contrapartidas.

Figura 4 – *O tempo*, 2020, Vera Souza



Fonte: Foto de Vera Lucia Silva Souza

A releitura denominada *O tempo*, evoca o surrealismo e abre diálogo com a contemporaneidade, quando fomos obrigados a isolar-nos e ficarmos reféns das próprias ações.

Na compreensão onírica da obra, Dalí descongela a rígida marcação do tempo capitalista, e todos se põem adormecidos, como mostra a artista Gertrude Abercrombie, na sua personagem que dorme como uma *Bela Adormecida*. Ainda que todos tentem caminhar para o encontro do esperado, a vacina, o majestoso bode chifrado, de Remedios Varo, se embreda com as suas atrocidades do dia a dia.

A sociedade vive um sono profundo, Dalí fica no aguardo do antídoto que despertará a todos e que trará novamente a realidade.

Instituições de ensino, desacreditadas pelo bode chifrado, se colocam na busca do contraveneno que finalizará com o microrganismo que devasta a humanidade e, enfim, despertará a todos do sono sem fim.¹⁰

Nesse contexto, a pesquisa teve possibilidade de entrevistar pessoas presencialmente e outras on-line. A dificuldade se deu porque as pessoas que conheceram Benetazzo, atualmente, estão acima dos 65 anos e temiam o encontro presencial; outros não tinham habilidades com o virtual e importantes personagens da

10 Texto criado pela pesquisadora a partir da obra Figura 2, que trata do momento pandêmico que fez a todos, mundialmente, restringirem-se de contatos humanos e refletirem sobre as ações da sociedade e das escolhas governamentais.

história vieram a óbito na pandemia. Com a família não foi possível aproximação, pois os contatos realizados por telefone e rede social, não tiveram respostas, compreensível quando se trata de lembranças de um tempo que deixou marcas desaparecem.

A pesquisa conseguiu entrevistar algumas pessoas relevantes para a construção do panorama histórico e artístico de Benetazzo: o jornalista Marcelo Godoy, que descortinou o assassinato do artista, com a narrativa no livro *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar*; o artista Claudio Tozzi, que era amigo de Benetazzo e juntos criaram o cartaz do XXX Congresso de Ibiúna; o prof. dr. Reinaldo Cardenuto, que pesquisou, fotografou as obras e elaborou a exposição e o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*, bem como o curta-metragem *Entre Imagens*, sobre a história do artista; e o político José Dirceu, que foi parceiro de Antonio Benetazzo nas articulações dos grupos militantes e a pessoa que o encontrou durante o exílio em Cuba e regresso ao Brasil em 1971. Contatou-se outras pessoas, mas estavam comprometidas com outras ações que as impediam de colaborar com a composição da pesquisa.

Outros intentos ocorreram como, a entrevista com o amigo Alípio Freire, que foi a óbito na pandemia e outros como a professora Rose de Caraguá, que desenvolveu com alunos uma pesquisa sobre a história do artista. Assim, diante das impossibilidades, a pesquisa buscou suportes bibliográficos, sites, testemunhos, fotos, matérias jornalísticas e artigos para compor a tese.

Os documentos e suportes utilizados para a escrita trouxeram informações que deram origem ao contexto histórico da vida e da arte de Antonio Benetazzo; dados coletados para a compreensão do percurso histórico do país, estofo para compreender a vida e a produção artística de Antonio Benetazzo.

Entre as ações, sobre a pesquisa, houve a participação em mesas de debates e diálogos sobre o regime militar, vida e obra do artista, a visita ao DOI-Codi, Memorial da Resistência de São Paulo, entre outros, que colaboraram para o levantamento de dados e compreensão da história. Essas ações tiveram a participação de Mário Sérgio de Moraes, que escreveu o livro *O Ocaso da Ditadura, Caso Herzog*; de Camilo Vannuchi, que escreveu o livro *A Vala de Perus, uma Biografia*. Outras pessoas também colaboraram para elucidar seja a história seja a vida do artista. Todos os movimentos foram importantes para a construção da pesquisa

A tese se divide em quatro capítulos, que são apresentados a seguir:

- Capítulo I – Traz os aspectos históricos do país entre as décadas de 1960 e 1970. A abordagem colabora com entendimento sobre o panorama brasileiro pouco antes da instauração do regime e após os atos institucionais. No capítulo, é possível compreender a organização política e como a sociedade se estruturou após a consolidação do regime militar. Está dividido em: renúncia de Jânio Quadros e deposição de João Goulart; ditadura militar no Brasil; e arte e cultura no regime militar.
- Capítulo II – Trata da vida, da militância e da arte de Antonio Benetazzo. O contexto descrito se organiza a partir da chegada do artista ao Brasil, em 1951, até seu assassinato em 1972.
- Capítulo III – Aqui situam-se percepções de mundo que se deflagram nas obras de Antonio Benetazzo. Não são teorias, apenas hipóteses que podem levar o leitor a entendimentos sobre as produções do artista. Outros olhares foram situados, já que a pesquisa intenciona dar outros movimentos compreensivos para sua arte a partir dos fundamentos teóricos do filósofo Merleau-Ponty.
- Capítulo IV – Mostra o desfecho da pesquisa com projeto curatorial em exposição virtual e, posteriormente, física das obras do artista. Apresenta proposições que poderão ser desencadeadas da pesquisa, como momentos de diálogos sobre a época e os movimentos artísticos que se deram nesse tempo. O capítulo busca ampliar o conhecimento do leitor sobre o tema abordado.

A pesquisa intenciona contribuir com elucidações sobre as ações perpetradas pela ditadura militar, mas, acima de tudo, criar uma análise do artista em relação ao período histórico e a poética situada na produção artística de Antonio Benetazzo.

Acredita-se que outras reflexões aconteceram sobre a questão, mas o que se almeja é que mais pessoas reflitam sobre o momento, de modo que a nova geração saiba dos fatos e se posicione sobre eles. O objeto norteador da pesquisa não é o regime militar, no entanto, o tema de estudo perpassa o momento.

A pesquisa não esgota o assunto, pois acreditamos que seja inesgotável. Essa pesquisa objetiva ampliar a discussão para que haja outras reflexões sobre o assunto. Essa pesquisa é somente a ponta do iceberg.

Ainda que o sistema ditatorial tenha ceifado a vida do artista, a sua arte se deteve ao longo da história, e na atualidade faz tanto sentido como na época em que ele as criou, por isso o debate é considerável.

O presentismo de ações que pedem o retorno da ditadura nos carrega de incertezas e de razões para que o tema fique em voga e na base de debates. Ele pode ser uma maneira de aprender ou articular não o tempo em sua totalidade, mas a crise do tempo, de passado, de presente e de futuro, com articulações e efeitos humanos.

A perda de memória sob um tempo da história revela o rompimento com o elo da identidade que se tem por meio das evidências, por isso é importante o resgate da memória para que a latência do tema seja permanente.

A memória desse tempo ainda possui elementos vivos, eles devem ser a voz daqueles que não estão presentes. Portanto, o tema está em permanente evolução, aberto à dialética da lembrança e do esquecimento, por vezes, inconsciente das deformações sucessivas e vulneráveis devido aos usos indevidos e as manipulações.

Pesquisar a trajetória de Antônio Benetazzo é reconstruir um tempo inconsciente e incompleto não existe mais. Porém as memórias recompõem e contribuem para a construção dessa história.

CAPÍTULO I – CENÁRIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO ENTRE OS ANOS DE 1961 E 1972

1.1 Da renúncia de Jânio Quadros a deposição de João Goulart

Figura 5 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Enquanto o passado não for totalmente aberto, e os arquivos ficarem adormecidos em celas do Estado, estará sequestrado o direito de conhecer e apurar os crimes cometidos. Com isso, repete-se a permanência de velhas estruturas de dominação, correndo-se o risco do aparecimento de conhecidos fantasmas, que no futuro justificarão a opressão. E não se poderá, da próxima vez, jogar a culpa nos comunistas...! (Moraes, 2006, p. 34)

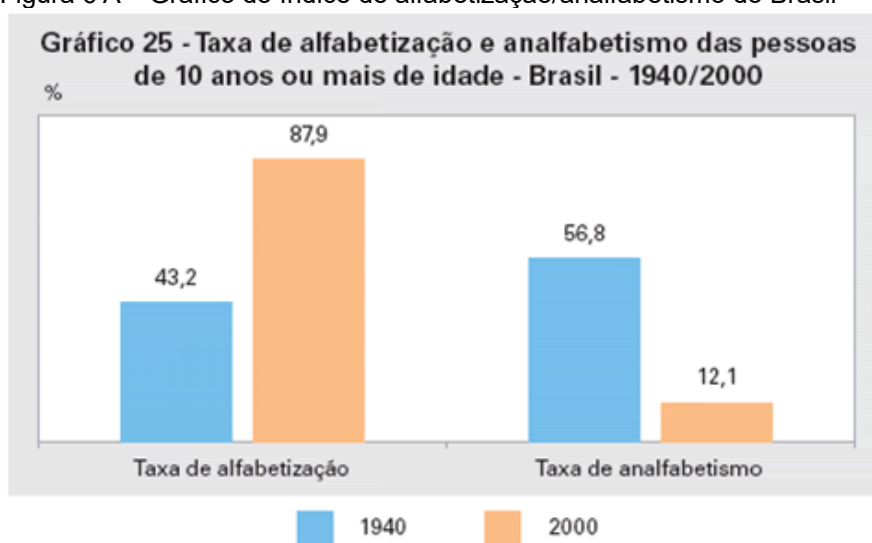
A história do país apresenta um retardo de certas resoluções frente a outros países que passaram por situações semelhantes. Um exemplo é a instituição da Comissão da Verdade¹¹, que em outros países começou anteriormente ao Brasil, o qual somente iniciou o processo em 2011, a fim de recuperar os Direitos Humanos ultrajados entre os anos de 1964 e 1985, sob regência da ditadura civil militar. Segundo dados do IBGE (Estudo..., 2007), o país, na metade do século XX, apresentava necessidades de ações estruturais nas pastas da Educação e da Cidadania, mostrava que: a taxa de analfabetismo estava acima de 50%, o êxodo rural

¹¹ Comissão da Verdade, comissões criadas para investigar crimes contra os Direitos Humanos. A primeira Comissão da Verdade foi criada em Uganda, África, em 1974.

que de 31% foi para 81%, apenas 15% das crianças que entravam na escola conseguiam chegar ao final os estudos, centros urbanos inflados com o êxodo rural e que não tinham condições adequadas de vida para todos as famílias e alta taxa de mortalidade no primeiro ano de vida na região nordeste, desafios que precisavam ser solucionados devido a sua relevância deles.

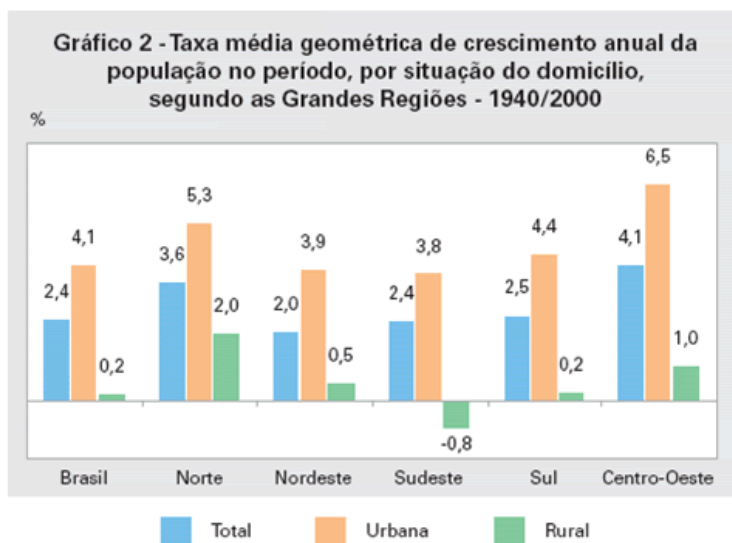
Apesar do cenário demonstrar a necessidade de mobilização não eram estes setores que ocupavam a atenção do presidente Getúlio Dornelles Vargas, mas a diversificação industrial, as obras públicas e a atração aos investidores externos.

Figura 6 A – Gráfico do índice de alfabetização/analfabetismo do Brasil



Fonte: Estudo..., 2007

Figura 6 B – Gráfico sobre crescimento populacional no Brasil



Fonte: Estudo..., 2007

Somente na segunda metade do século XX, que o país apresentou mudanças no setor da Educação, momento em que foi promulgada a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a Lei n. 4024/1961 (Brasil, 1961), que em sua organização recebeu contribuição de educadores defensores da escola pública e do direito de todos à educação, partidários do movimento renovador da Escola Nova, como Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Almeida Júnior, Lourenço Filho e Florestan Fernandes (Saviani, 2002). Contrariando o grupo que defendia o ensino público, estavam os defensores do ensino privado, unidos aos donos de escolas privadas e seus simpatizantes.

Nesse ano, 1961, João Goulart, vice-presidente do Brasil, foi designado pelo presidente Jânio Quadros a liderar missão comercial na República Popular da China, com escala na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, URSS. A finalidade da tarefa era ampliar as parcerias entre os países, aumentar o mercado e mitigar o endividamento externo do Brasil. Nessa visita aos dois países, Goulart arrecadou a quantia de 56 milhões de dólares, enquanto estava fora, Jânio Quadros elaborou seu plano de renúncia. No Palácio da República, entregou a carta de renúncia da Presidência ao ministro da Justiça, Oscar Pedrosa Horta, redigida de próprio punho, dizia: “Ao Congresso Nacional, nesta data, e por este instrumento, deixo com o Ministro da Justiça as razões de meu ato, renuncio ao mandato de Presidente da República” (Lima, 2020, p. 15-18).

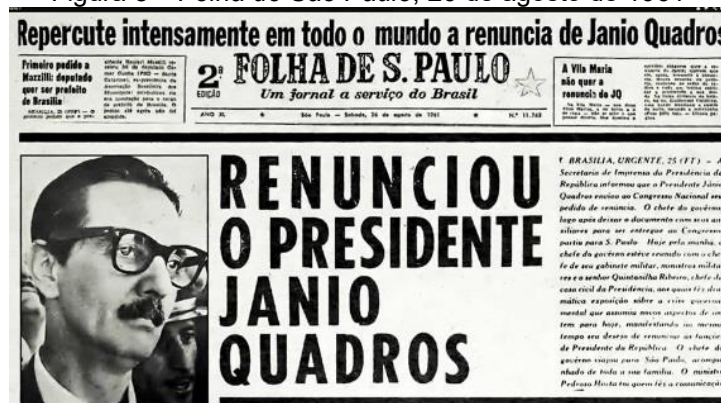
Figura 7 – Bilhete de renúncia de Jânio ao Congresso

PRESIDENTE DA REPUBLICA
 Ao Congresso Nacional.
 Nesta data, e por este instrumen-
 to, deixo com o Ministro da
 Justiça, as razões de meu ato, re-
 nuncio ao mandato de Presidente
 da República.
 Brasília, 25-8-61. | U. Goulart

Fonte: Westin, 2021

Após o recebimento da renúncia de Jânio Quadros, o presidente do Congresso convocou a todos, leu a carta do então presidente da República e deu posse ao presidente da Câmara, Pascoal Ranieri Mazzilli, do Partido Social Democrático (PSD), devido ao sucessor da presidência, o vice-presidente João Goulart, estar fora do país. De posse do título de presidente, Mazzilli demitiu todos os ministros e deixou apenas os militares (Lima, 2020, p. 15-18).

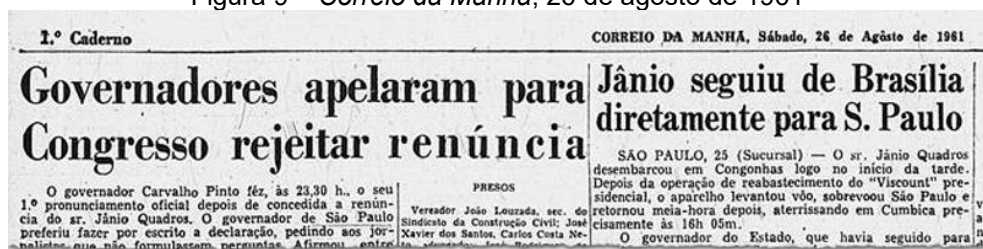
Figura 8 – Folha de São Paulo, 26 de agosto de 1961



Fonte: Renúncia..., [20-]

Quando Goulart recebeu a notícia da renúncia de Quadros, interrompeu as tratativas com os países e anunciou seu retorno ao Brasil, porém, chegando em Paris, o vice-presidente foi comunicado que não poderia regressar porque os ministros militares o prenderiam quando chegasse ao país (Lima, 2020, p. 18-20).

Figura 9 – Correio da Manhã, 26 de agosto de 1961



Fonte: Westin, 2021

A renúncia à República por Quadros aconteceu com a intenção de pressionar o Congresso a aprovar as reformas que julgava importantes. A proposital viagem de Jango foi uma estratégia para que não pleiteasse o cargo e estragasse seus planos, acreditava que, desistindo da presidência, o colegiado aprovaria as reformas e pediria seu regresso. Porém, o retorno ao cargo após renúncia era inconstitucional (Westin,

2021). Como Goulart não era bem-visto pelos militares e outros poderes foi impossibilitado de retornar ao Brasil. Somente com apoio de Leonel Brizola, que fez manifestações nas rádios e nas forças políticas, que João Goulart pode retornar ao país e assumir a presidência em 7 de setembro de 1961 (Lima, 2020, p. 19-51).

Fui vencido pela reação e, assim, deixo o governo. Nestes sete meses, cumpri meu dever. [...] Mas, baldaram-se os meus esforços para conduzir esta nação pelo caminho de sua verdadeira libertação política e econômica, o único que possibilitaria o progresso efetivo e a justiça social a que tem direito o seu generoso povo. Desejei um Brasil para os brasileiros, afrontando, nesse sonho, a corrupção, a mentira e a covardia que subordinam os interesses gerais aos apetites e às ambições de grupos ou indivíduos, inclusive do exterior. Sinto-me, porém, esmagado. Forças terríveis levantam-se contra mim e me intrigam ou infamam, até com a desculpa da colaboração. Mandeí João Goulart em missão oficial à China, no lugar mais longe possível. Assim, ele não estaria no Brasil para assumir ou fazer articulações políticas. Escrevi a carta de renúncia no dia 19 de agosto e a entreguei ao ministro da Justiça, Oscar Pedrosa Horta. Pensei que os militares, os governadores e, principalmente, o povo exigiram que eu ficasse no poder. Jango era completamente inaceitável para a elite. Achei que seria impossível que ele assumisse, porque todos iriam implorar para que eu ficasse. [...] Renunciei no Dia do Soldado porque quis sensibilizar os militares e conseguir o apoio das Forças Armadas. Era para ter se criado certo clima político. Imaginei que, em primeiro lugar, o povo iria às ruas, seguido pelos militares. Que me chamariam de volta. Ao renunciar, pedi um voto de confiança à minha permanência no poder. Isso é feito frequentemente pelos primeiros-ministros na Inglaterra. Fui reprovado. O país pagou um preço muito alto. Deu tudo errado. Se não tivesse renunciado, a história do Brasil seria outra... (Quadros *in* Lima, 2020, p. 34-37)

O panorama do país sob comando de Goulart era incerto, porque era do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), criado por Getúlio Vargas e coligado aos movimentos sindicalistas, o que fazia com que não fosse aceito pela classe conservadora e pela ala militar. Então, para conseguir o apoio dos conservadores, Jango fez acordos e adotou o sistema parlamentarista, pleito dos políticos da bancada do governo. Com essa medida, ele perdeu a autonomia da Presidência, impossibilitando de melhorar o cenário do país, que tinha sérios problemas na política e na economia, com alta inflação e endividamento externo (Assis *et al.*, 2018, p. 312).

Momento marcado por manifestações das classes média e alta, que não consideravam positivamente a ampliação dos benefícios à classe trabalhadora, que por sua vez, reivindicava melhores salários, condições adequadas de trabalho, reforma agrária, direito de voto aos iletrados e mais representatividade nas eleições. Esse embate entre as classes deixava o Estado inapto e ineficaz para conter os ânimos e instaurar soluções favoráveis ao coletivo.

Figura 10 – Jornal *Folha de São Paulo*, de 1963



Fonte: 1964-2024: 40 anos do golpe, [2004]

No começo dos anos 1960, o caráter de classe do Estado já era incapaz de conter os limites da negociação dentro dos termos das classes dominantes. Ao delimitar a trajetória de reivindicação das classes subalternas, o Estado violava o seu papel de guardião da maioria – os mesmos “trabalhadores do Brasil” – em detrimento de poucos nas lutas por aumento salariais, reforma agrária, voto para os analfabetos, reformas de base, etc., promovendo mais desigualdade. Não há prática jurídica que aguarde tal nível de contradição. (Moraes, 2006, p. 30)

O governo, desarticulado dos parlamentares, não conseguiu mobilizar estratégias que fossem adequadas a todos os brasileiros. Estimulando a classe trabalhadora a buscar fortalecimento dos partidos que representavam a classe e dos sindicatos, parceria que gerou movimentos por políticas públicas que atendessem a todos os brasileiros. Para tentar reverter o cenário de insatisfações da classe trabalhadora, Jango propôs mudanças por meio do Plano Trienal¹², elaborado por Celso Furtado. Porém a proposta do plano não foi aceita no parlamento e, diante da instabilidade econômica, da falta de apoio junto a bancada de parlamentares e urgência das reformas sociais, Jango fortaleceu os vínculos com as frentes ligadas à

12 O Plano Trienal foi uma proposta criada por Celso Furtado que tinha como objetivo combater a inflação, fazer o país crescer ao menos 7% ao ano e distribuir renda. O plano consistia em fazer bons investimentos no mercado interno de modo a favorecer as indústrias brasileiras e, desse modo, alavancar a geração de empregos e o poder de compra das pessoas, para melhorar a economia do país (Furtado, 2011).

classe trabalhadora, representada pela Frente de Mobilização Popular (FMP), pela União dos Estudantes (UNE), pela Frente Parlamentar Nacionalista (FPN) e por outras organizações para ter apoio perante os parlamentares. Objetivava pressionar o Congresso Nacional para que votassem a favor do Plano Trienal. Entre as articulações, Jango aliou-se à FMP e ao PCB e, juntos, organizaram comícios de março a maio de 1964, para mobilizar e aproximar-se da população e, assim, pressionar o Congresso a apoiar as reformas de base (Assis *et al.*, 2018, p. 313-316).

Figura 11 – Comício em apoio às reformas sugeridas por Goulart



Fonte: Comício..., 2017

Diante das medidas tomadas por Jango para viabilizar melhorias à camada de trabalhadores, o presidente se distanciou das reconciliações com as classes média e alta. Em retaliação, os parlamentares, empresários e latifundiários se uniram aos militares para impedir a ascensão da classe popular, originando o golpe militar ocorrido entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964.

À medida que esta luta apertar, sei que o povo também apertará sua vontade contra aqueles que não reconhecem os direitos populares, contra aqueles que exploram o povo e a nação. Sei das reações que nos esperam, mas estou tranquilo, porque sei que o povo brasileiro já tem consciência da sua força e da sua unidade, e não faltará com seu apoio às medidas de sentido popular e nacionalista. Hoje, com a solidariedade do povo, reunido na praça que só ao povo pertence, o governo, que é também o povo e que também só ao povo pertence, reafirma os seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. Não apenas pela reforma agrária, mas pela reforma tributária, pela reforma eleitoral ampla, pelo voto do analfabeto, pela elegibilidade de todos os brasileiros, pela pureza da vida democrática, pela emancipação econômica, pela justiça social e pelo progresso do Brasil! (Goulart *in* Lima, 2020, p. 116)

Figura 12 – Comício de João Goulart em defesa das reformas



Fonte: Comício da Central, [2015-2017]

O apoio dos parlamentares ao golpe aconteceu por não serem favoráveis à ideologia do governo em estabelecer melhorias e apoio aos trabalhadores que queriam ter a possibilidade de participar das eleições e o direito de representação no parlamento, como rejeição o grupo negou apoio ao presidente e fortaleceu o elo com os militares.

Quando os embates extravasaram os limites, a luta política autônoma mostrou os novos modelos de luta dos setores mais organizados da sociedade, a classe dominante buscou razões de segurança nacional, invocando a ordem como pressuposto do desenvolvimento. Mesmo a cidadania tutelada era vista como subversiva. (Moraes, 2006, p. 30)

Os parlamentares acreditavam que, apoiando o movimento contra Jango, teriam espaço de diálogo com os representantes do novo regime. Contudo, projetos e anseios foram frustrados ao verem que os militares não estavam dispostos a criar espaço para tratativas e acordos. Os representantes do legislativo e do executivo perceberam que o Estado estava sob novo regime que não pretendia rever seus posicionamentos.

Figura 13 – Folder do Comício das Reformas



Devo agradecer em primeiro lugar às organizações promotoras deste comício, ao povo em geral e ao bravo povo carioca em particular, a realização, em praça pública, de tão entusiasta e calorosa manifestação. Agradeço aos sindicatos que mobilizaram os seus associados, dirigindo minha saudação a todos os brasileiros que, neste instante, mobilizados nos mais longínquos recantos deste país, me ouvem pela televisão e pelo rádio.

Dirijo-me a todos os brasileiros, não apenas aos que conseguiram adquirir instrução nas escolas, mas também aos milhões de irmãos nossos que dão ao Brasil mais do que recebem, que pagam em sofrimento, em miséria, em privações, o direito de ser brasileiro e de trabalhar sol a sol para a grandeza deste país.

Presidente de 80 milhões de brasileiros, quero que minhas palavras sejam bem entendidas por todos os nossos patricios.

Vou falar em linguagem que pode ser rude, mas é sincera sem subterfúgios, mas é também uma linguagem de esperança de quem quer inspirar confiança no futuro e tem a coragem de enfrentar sem fraquezas a dura realidade do presente.

Aqui estão os meus amigos trabalhadores, vencendo uma campanha de terror ideológico e sabotagem, cuidadosamente organizada para impedir ou perturbar a realização deste memorável encontro entre o povo e o seu presidente, na presença das mais significativas organizações operárias e lideranças populares deste país.

Chegou-se a proclamar, até, que esta concentração seria um ato atentatório ao regime democrático, como se no Brasil a reação ainda fosse a dona da democracia, e a proprietária das praças e das ruas. Desgraçada a democracia se tiver que ser defendida por tais demócratas.

Democracia para esses demócratas não é o regime da liberdade de reunião para o povo: o que eles querem é uma democracia de povo emudecido, amordaçado nos seus anseios e sufocado nas suas reivindicações.

A democracia que eles desejam impingir-nos é a democracia anti-povo, do anti-sindicato, da anti-reforma, ou seja, aquela que melhor atende aos interesses dos grupos a que eles servem ou representam.

1

Fonte: Comício da Central, [2015-2017]

Diante da disparidade de interesses entre as classes sociais em que, uma reivindicava melhorias nas questões social, política e econômica, a outra desconhecia os direitos comuns quanto as melhorias nas condições de trabalho, participação política, direito ao voto e espaço territorial.

Os movimentos totalitários são possíveis onde quer que existam massas que, por um motivo ou outro, desenvolveram certo gosto pela organização política. As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e faltava aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis. [...] Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto. (Arendt, 1998, p. 361)

Segundo Napolitano (2011, p. 214), todo o rechaço apresentado pela classe dominante quanto à política reformista – que visava nacionalizar a economia, ampliar a participação política da nação e fazer a reforma agrária – foi o motivo central para o desmoronamento do sistema vigente e a sua substituição pelo regime militar. Para o historiador, o regime militar não teve nenhuma sistematização real no que diz respeito à ideologia nem apresentou uma política coesa e segmentada entre os anos de 1964 e 1985. O que sustentou o regime militar foi o posicionamento das classes

privilegiadas e parlamentares contra o comunismo, os movimentos sociais e o movimento separatista que colocava de um lado o empregador e de outro o empregado, de um lado as pessoas que tinham poder aquisitivo e de outro os que não possuíam, de um lado as classes média e alta e de outro a classe trabalhadora (Napolitano, 2011, p. 210).

A deposição de João Goulart pelo grupo militar em 1º de abril de 1964 é um processo que remonta à renúncia de Jânio Quadros e à tentativa fracassada de impedir a posse de João Goulart na presidência da República, em agosto de 1961. A mobilização operária e a campanha da legalidade liderada por Leonel Brizola garantiram a posse de Jango em 7 de setembro de 1961, apesar da limitação do regime parlamentarista então instituído. A articulação e a trajetória desse processo conspirativo podem ser entendidas a partir do estudo de Dreifuss (1981). Visto na perspectiva da luta de classes, o processo conspirativo e o golpe desfechado em 1964 expressam a falência e a superação violenta da política de colaboração de classes encaminhada por Jango e Leonel Brizola. (Stotz, 1986, p. 246)

O golpe que se deu em 1964 apenas foi a consolidação de intenções que se deram em 1961, quando Jânio Quadros renunciou à presidência. A proibição de regresso de Goulart ao Brasil expressava a intenção de tomada do poder, porém, por haver articulações políticas desfavoráveis ao golpe militar naquele primeiro momento, não foi possível a tomada da Presidência. O golpe em 1964 encontrou terreno propício para a ação, pois parte da classe dominante e dos políticos se posicionaram desfavoráveis a Jango e ao seu apoio às reivindicações da frente trabalhista.

O apoio ao golpe não veio de toda a sociedade civil, porque na pesquisa realizada pelo Ibope em 1964, apontou-se que 45% dos entrevistados achavam o governo de João Goulart “bom” ou “ótimo” e, questionados sobre a reeleição à presidência em 1965, 49% disseram que votariam nele. Ou seja, o discurso usado por parlamentares e militares, e reverberado pela imprensa, entrava em contradição com os dados da pesquisa, que mostravam que porcentagem significativa da população apoiava Jango como presidente na eleição seguinte (Napolitano, 2016, p. 47).

O desapoio a Jango, também veio do general Amaury Krueel, do 2º Exército, que fazia a defesa do país, segundo Erimá Moreira, coronel reformado do Exército, major farmacêutico no Hospital Geral Militar, no bairro do Cambuci, São Paulo, o general Krueel, momentos antes do golpe, solicitou o espaço do laboratório de análises clínicas para realizar uma conversa com Raphael de Souza Noschese, presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp). Após o término dessa conversa, o general Krueel saiu escoltado com malas de dinheiro e anunciou seu apoio

ao movimento golpista e a sua renúncia à defesa de Goulart (Fiesp..., 2014). Após o golpe militar, o general Kruel se tornou um dos responsáveis pela gestão de estruturas e condução de procedimentos destinados à prática das violações dos direitos humanos.

Consta no Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade que no dia 31 de março de 1964, Goulart recebeu o telefonema do comandante do II Exército, general Amaury Kruel, que deixou claro seu apoio ao movimento sedicioso e que não estava disposto a comandar o bloqueio das tropas que marchavam para a Guanabara. Depois da ascensão militar ao poder, Kruel desencadeou grande número de detenções ilegais em organizações militares. (Amaury..., [20-?])

Os fatos descritos constam na Comissão Municipal da Verdade. O relator, o próprio coronel reformado Erimá Moreira, lembrou que, após ter questionado sobre o acontecido naquele dia, passou a ser vigiado e cassado pelos agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). O relato do coronel é parte da investigação sobre o financiamento civil feito durante a ditadura militar.

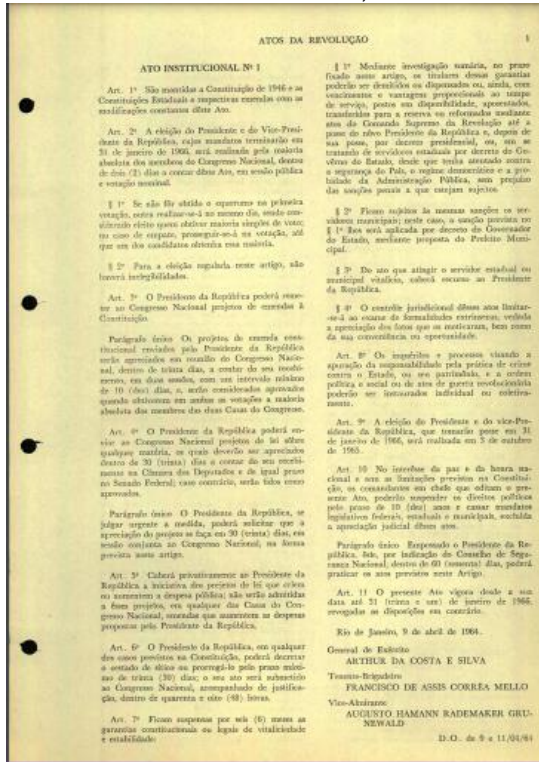
1.2 A ditadura militar no Brasil

Após a queda de João Goulart, o Comando Supremo da Revolução baixou o Ato Institucional n. 1, que delegou poderes à instauração de Inquéritos Policiais Militares (IPMs), mecanismos legais de investigação e contenção de atividades subversivas, para reprimir os grupos políticos apoiadores de Jango. As ações foram regidas pelos documentos regulatórios, Decreto-Lei n. 53.897, de 27 de abril de 1964, e Portaria n. 01/1964.

Esse Ato legalizou os mecanismos de repressão contra todos que eram contra o regime civil militar. Pessoas que não se sentiam representadas pelo regime civil militar passaram a ficar sob a atenção do sistema militar; alunos, professores, sindicalistas, artistas, escritores e libertários se tornaram não aceitos no Estado, todos que professavam pensamentos não eram condizentes com as normas regulamentadas, passaram a ser vistos como subversivos.

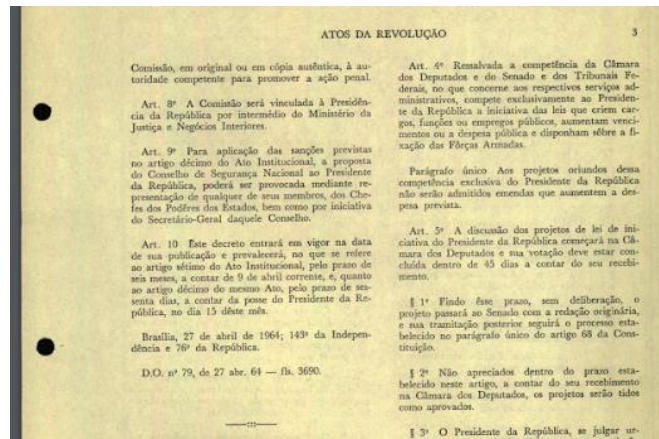
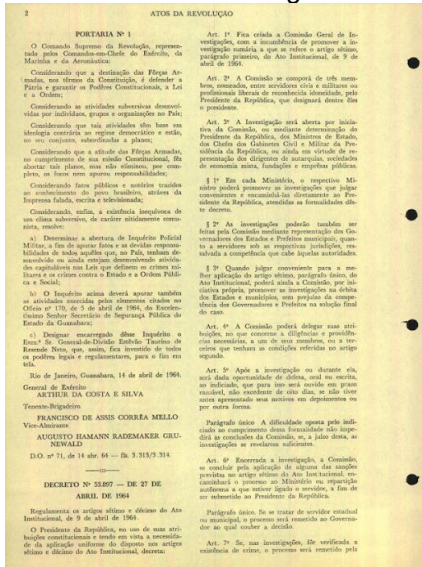
Dentre as medidas tomadas pelo regime civil limitar estava à lista de pessoas que trabalhavam no poder público e que tinham vínculo com a política, forças armadas e sindicatos. As pessoas citadas na lista foram afastadas, cassadas e expulsas de seus cargos, porque, para o governo, eram uma ameaça ao país.

Figura 14 A – Ato Institucional n. 1, 11 de abril de 1964



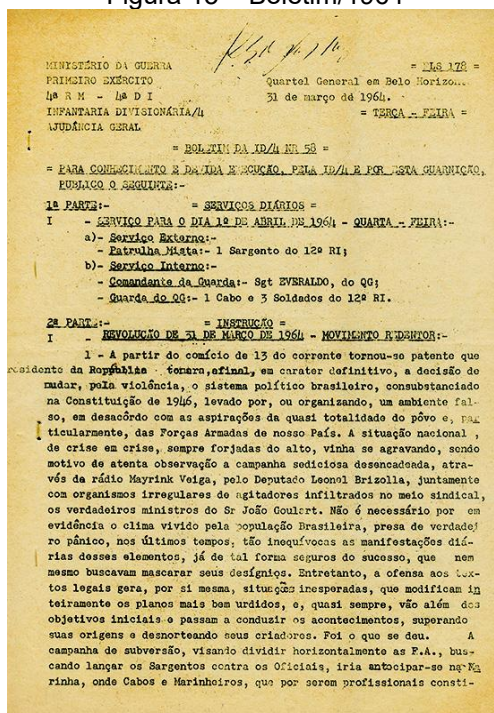
Fonte: Coletânea..., 2015.

Figura 14 B/C – Portaria n. 1 e Decreto-Lei n. 53.897/1964



Fonte: Ministério da Aeronáutica, [196-]

Figura 15 – Boletim/1964



Fonte: Golpe..., 2015-2017

Todas as pessoas que pensavam e agiam contra as ideologias dos militares e que foram classificadas como coligadas a Jango se tornaram ameaça à permanência do regime militar (Napolitano, 2014, p. 4).

[...] entre as quais João Goulart, o ex-presidente Jânio Quadros, o secretário-geral do proscrito Partido Comunista Brasileiro (PCB) Luís Carlos Prestes, os governadores depostos Miguel Arrais, de Pernambuco, o deputado federal e ex-governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola, o desembargador Osni Duarte Pereira, o economista Celso Furtado, o embaixador Josué de Castro, o ministro deposto Abelardo Jurema, da Justiça, os ex-ministros Almino Afonso, do Trabalho, e Paulo de Tarso, da Educação, o presidente deposto da Superintendência da Política Agrária (Supra) João Pinheiro Neto, o reitor deposto da Universidade de Brasília Darci Ribeiro, o assessor de imprensa de Goulart Raul Riff, o jornalista Samuel Wainer e o presidente deposto da Petrobras, marechal Osvaldo Ferreira Alves [...]. (Calicchio, 2019)

Durante o tempo em que a ditadura civil militar permaneceu no poder, o combate aos militantes, às organizações ativistas e sindicalistas foi intenso para desarticular a classe trabalhista, implantar e perpetuar a política disciplinadora para combater ações políticas ou partidárias.

Figura 16 – Jornal O Globo, 10 de abril de 1964

O Marechal Eurico Dutra Resolveu Retirar a Sua Candidatura (TEXTO NA 6.ª PAGINA)

CASSADOS OS MANDATOS DE 40 PARLAMENTARES E SUSPENSOS DIREITOS POLÍTICOS DE 58 PESSOAS

ANO XXXIX — Rio de Janeiro, 6.ª-feira, 10 de abril de 1964 — N.º 11 631

O GLOBO
FUNDAÇÃO DE IRINEU MARINHO
Diretor-Geral: ROBERTO MARINHO | Diretor-Executivo: ROBERTO ADEES
Diretor-Administrativo: RICARDO MARINHO | Diretor-Substituto: ROGERIO MARINHO

O Nôvo Presidente
CORRESPONDENDO aos anseios da Nação vai o Congresso eleger o Presidente e o Vice-Presidente da República, antes de entregar o juramento para o preenchimento das vagas, e a sua a verificação após transcorrida a metade do quinquênio.
ASSIM, nos dez dias de votação, a política e a Revolução afezerem ao País um Governo formado segundo as ideias que a inspiraram, em condições, portanto, de prosperidade, inteligência, uma obra de recuperação econômica, e a paz e a eficiência e saneamento social.
PARA QUE NÃO RESTASSE a menor dúvida quanto ao sentido que deve ter o novo Governo, que tem de ser um Governo movido pelo propósito de completar a

militares e cidadãos tenta a significância de uma decisão das forças armadas e os tentamentos, planejados por grupos políticos interessados em impedir o comando revolucionário, para entorpecer o movimento de liquidação do comunismo. Não desconhecermos, evidentemente, que mesmo nesta hora existem políticos que, contrariando o exemplo dado pelos Governadores, estão preocupados exclusivamente com seus interesses eleitorais, sendo, por isso, bem capazes de desvirtuar a divisão dos militares, para servir, por este modo, aos partidários da situação fideiúta, cuja existência apelo ao alívio. Mas não entendemos que o lançamento das candidaturas Dutra e Krust implique em tal atitude.

DIVULGADO HAVERÁ se ilusões buscar um oficial-general que não entenda inteiramente os anseios

de militares militares, General Afonso de Castro e Silva, de Guerra, Almirante Augusto Bernardes Guimarães, de Marinha, e Brigadier Francisco de Jesus Carlos de Sá, de Aeronáutica, quando entraram antes, no Palácio do Ministério da Guerra, a sua tradicional

LEITÃO DA CUNHA DIZ QUE O BRASIL NÃO PACTUARÁ COM O COMUNISMO NA AMÉRICA LATINA
Em entrevista à imprensa nacional e estrangeira, ontem, o Ministro das Relações Exteriores reiterou que o novo Governo está estudando as acusações venezuelanas contra o regime cubano, e que a sua orientação anticomunista não importa no rompimento de relações com os países do bloco socialista. Adverte também que o Brasil pedirá ao Uruguai a aplicação das regras sobre o direito de asilo, para que o Presidente deposto não escape de lá. A atividade política tem-se no mesmo País. (TEXTO NA 10.ª PAGINA)

Os atos números 1 e 2 do Supremo Comando da Revolução anularam a validade dos mandatos e da suspensão, por 10 anos, dos direitos políticos. O ato n.º 3 informa que Francisco Juliano não foi preso por ter sido auxiliado na fuga pelo Deputado Adauto Leão Cardoso. (Texto na 6.ª Pág.)



Fonte: Helal Filho, 2019

Diante das ações militares, a população brasileira se colocou num ciclo de medo, isolada em casa, afastada de afazeres e de pessoas que eram perseguidas. Elos de solidariedade, peculiares dos brasileiros, foram desfeitos. A época de contingência fez crescer dia a dia a passividade diante dos acontecimentos escusos que ocorriam na sociedade (Moraes, 2006, p. 31).

No âmbito social, faculdades, escolas, associações, espaços de arte e templos religiosos foram invadidos e fiscalizados com finalidade de conter os não adeptos do governo e as manifestações que propagavam mensagens subversivas.

A cultura do medo emergiu da sociedade atingida pelo TDE¹³ e conformou-se como um cenário de silêncio, desconfiança, autocensura e temor. Sua imposição foi objetivo central nas experiências de TDE e visava causar atitudes de paralisia, resistência e indiferença diante dos problemas da realidade. A combinação dos efeitos da exploração econômica, da repressão física, do controle dos espaços de militância e da desinformação predominante semeou incertezas e insegurança. Aqueles que temiam tornar-se alvos diretos dessa violência sentiam-se mais ameaçados ante a imprevisibilidade das regras, na medida em que ignorava os códigos que norteavam, aguçava-se a sensação de impotência e desorientação diante do funcionamento do sistema. Um sujeito, nessas condições, se tornava mais obediente e cauteloso, enquanto se autopolicia e policiava os outros. (Padrós in Estevez, 2021, p. 33)

O fenômeno do medo presente na população brasileira, motivou as ações dos militares, que intensificavam a atuação à medida que capturavam ativistas e

13 A abreviatura TDE é usada por Padrós (in Estevez, 2021) para se referir a Terror de Estado.

praticavam atos de violência e de contenção. Prisões e sequestros premeditados aumentaram o temor da população, que foi se restringindo em seus hábitos rotineiros.

[...] Marcados pela coerção política, os “anos de chumbo”, como foram chamados, asseguraram o fim dos movimentos de massa – especialmente o movimento estudantil – e consolidaram a euforia do dito “milagre brasileiro”, conhecido período de desenvolvimento econômico nacional que avançou até o início dos anos 1970. As altas de crescimento industrial, o capitalismo dependente e o ufanismo classe-média corriam lado a lado ao reino do terror, este marcado pelo fim das liberdades civis, o controle da imprensa, as prisões políticas, a tortura e a morte. [...] de 1969 em diante a repressão policial à cultura e a prática constante da censura vieram alterar esse quadro e impor novas formas de reações, que variaram do silêncio às metáforas, passando pelo hermetismo, a contracultura e o exílio. (Freitas, 2013, p. 27)

Apesar da cultura do medo instalada com os atos institucionais, o país apresentou aumento nas condições econômicas, o que propiciou poder de compra a parte da população que se sentiu favorecida. Essa situação incentivou o alheamento de parte da sociedade às ações de violação dos Direitos Humanos praticadas pelos militares (Napolitano, 2019, p. 15-17).

As ruas, campo aberto de comunicação e, portanto, de manifestação de conflitos, são vigiadas para que nenhum ato público perturbe a segurança confortável das luzes vermelhas, verdes e amarelas dos semáforos. As pessoas sabem que a cidade está controlada, que circulam por territórios alheios, e aprendem a proceder como prisioneiros bem-comportados, cuidando de seu comportamento, de suas ações e palavras. Aprendem a viver cotidianamente a destituição. Aprendem a economizar a palavra, a evitar mal-entendidos. A censura explícita no âmbito social desdobra-se em autocensura a nível [sic] individual: uma atenção permanente para justificar – a todo momento e frente a todos – a direção dos seus atos. (Barraza, 1980, p. 162)

Os movimentos que se posicionaram contra a ditadura civil militar esperavam maior apoio da população na luta à redemocratização do país, mas o temor ou a ignorância desfavoreceram as ações. O comportamento alheio de parte da população restringiu as condições de apoio aos militantes, que lutavam pelo fim da ditadura civil militar e o retorno da democracia.

Mesmo com o descaso advindo de parte da população e o desaparecimento de militantes, os movimentos contra a ditadura civil militar não deixaram de se posicionar contra a repressão do Estado. Os militares faziam tocaias, que eram chamadas de “paqueras” para capturar os “subversivos”, nessa caçada os militares não distinguiam militantes, de familiares ou amigos, todos eram vistos como inimigos da ordem nacional e recebiam dos policiais os mesmos tratamentos, não importando se era

jovem, adulto, idoso, mulher, homem ou criança – esta última, também era detida com seus pais, a margem da tortura psicológica presenciando o sofrimento de seus genitores. Segundo Khan (1973, p. 132), a repressão era eficaz e duradoura porque colocava o outro diante da sentença de morte ou porque as providências deixavam a família e a população incertas quanto ao destino do infrator.

O imobilismo social e a apatia política foram comportamentos globais desejados pelo Estado repressor; isso garantia estabilidade e ótimas condições para a reprodução do capital e a felicidade dos setores dominantes. Embora variando de acordo com a relação de forças nas diferentes conjunturas de cada país da região, os cenários, para todos aqueles indivíduos identificados como inimigos internos ou potenciais inimigos internos, não foram muito diferentes. (Padrós *in* Estevez, 2021, p. 33)

A instauração da ditadura civil militar fez com que se instalasse no país um sombrio estado de letargia por parte de algumas pessoas que não se envolviam e se comportavam indiferentes aos acontecimentos, algumas receavam ser confundidas como militantes, e por isso, se recolhiam, ficavam isoladas em seus mundos, talvez como forma de sobrevivência, porém essa postura desfavoreceu as lutas contra o regime.

A violência veio acompanhada, muitas vezes, pelo saque das residências e por chantagens materiais sobre as famílias visadas pela repressão (como extensão da violência direta). Imóveis, dinheiro, objetos de valor, automóveis, material considerado subversivo, objetos familiares, etc., foram apropriados pelos comandos operativos. Assim, a violência contra o detido não tinha fim: primeiro perdia sua liberdade; a seguir sofria tortura; paralelamente, seus bens materiais lhe eram rapinados; logo, sua memória era deturpada, e sua identidade podia ser apagada [...]. (Padrós *in* Estevez, 2021, p. 31)

É difícil dimensionar o que o medo pode ocasionar nas pessoas, mas é fato que os momentos vividos por elas na ditadura militar mobilizaram afetos e desafetos que são indescritíveis até os dias atuais.

No regime militar, a sociedade brasileira viveu a violação de direitos e, em contrapartida, presenciou o fortalecimento dos movimentos de esquerda, estudantil e religioso; questões ideológicas e políticas foram levadas às reuniões, com discussões sobre possibilidades e como deveriam agir no dia a dia.

Nas universidades, o mal-estar acometeu estudantes, que se uniram às entidades estudantis (diretórios centrais, uniões estaduais e união nacional). Nestes espaços, podiam expor seus pensamentos e expectativas, encontraram ideologias

que os impulsionaram a buscar ações assertivas e concretas que pudessem inibir as ações militares (Toledo, 2004).

Figura 17 – Jornal *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 1965



Fonte: Movestudantil, 2018a

O país foi palco de confrontos entre militantes e militares, mas também um espaço de amplo debate cultural sobre justiça, direitos humanos e liberdade de expressão, como: a primeira greve de operários, o congresso dos estudantes, o movimento de oposição organizado pela Frente Ampla, liderada por Carlos Lacerda, e a oposição da Câmara ao pedido de processo contra Márcio Moreira Alves – esses movimentos fizeram com que os militares intensificassem as ações repressivas. Assim, em dezembro de 1968, foi instaurado o Ato Institucional n. 5, considerado como um dos mais duros dos atos oficializados.

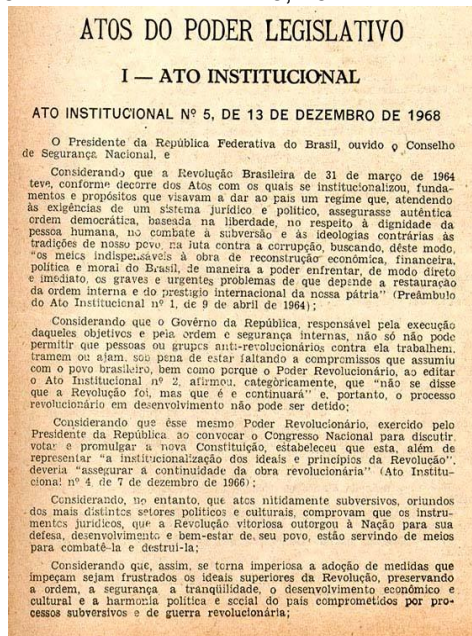
O AI-5, permitia ao presidente da República tomar medidas sem qualquer apreciação do Judiciário. Com essa autonomia o presidente deu recesso ao Congresso Nacional, inicialmente por tempo determinado e, posteriormente, indeterminado, e aos órgãos legislativos recesso por tempo determinado.

O Ato também possibilitou a intervenção nos estados e municípios, a cassação de mandatos eletivos, a suspensão decenal dos direitos políticos de qualquer cidadão, o confisco de bens que foram adquiridos de forma não comprobatória e a suspensão da garantia de *habeas-corpus*. Com estas possibilidades permitidas pelo AI-5, o presidente da República se tornou o detentor do poder político, social e econômico, podendo barrar todas as medidas que viessem a se opor contra suas medidas.

Tempo sombrio, em que a barbárie foi tão intensa que mesmo quando não se tinha mais informações a obter, as torturas continuavam sadicamente, às vezes,

apenas para humilhar as vítimas e mostrar que o poder estava com eles. (Gandra, 2021, p. 300).

Figura 18 – Ato Institucional n. 5, 13 de setembro de 1968



Fonte: Calicchio, 2019

Prisões arbitrárias, muitas vezes após invasão domiciliar, incomunicabilidade, socos, chutes, "telefone", pau-de-arara, choques elétricos, afogamento, solitária, queimaduras, estupros, tortura psicológica, etc.: todas essas "técnicas" eram utilizadas nas instalações conhecidas como "submarino" e "arquivo", no 1º BIB, quartel que se especializou na barbárie, com a chamada "procissão", quando os presos (muitos deles católicos), amarrados uns aos outros com fios elétricos, nus no frio da madrugada, levando choques e /ou com velas na região genital e nas mãos, tinham de ficar andando e cantando a música "Jesus Cristo", de Roberto Carlos. Página terrivelmente infeliz de nossa história, que infelizmente, ainda hoje não foi totalmente virada. (Gandra, 2021, p. 300)

No Departamento de Operações e Informações, DOI-Codi, tudo era planejado e elaborado para contribuir com o esquecimento. Esse lugar era carinhosamente chamado por seus frequentadores de "Casa da Vovó"¹⁴ (Godoy, 2014). Uma metáfora que corresponde à casa dos avós em que tudo é permitido, onde os netos fazem o que os pais não permitem e regulam.

A "Casa da Vovó" foi o lugar que manteve torturadores e torturados. Uma casa existente entre as ruas Tutóia e Tomás Carvalhal, no bairro do Paraíso. Inicialmente

¹⁴ Casa da vovó, termo que carrega alguns significados, como o conforto da casa onde as pessoas se demoram, se sentem acolhidas, se reconhecem e se identificam, um espaço onde as crianças brincam, agem, se divertem e são felizes, normalmente com poucas regras e muita liberdade.

chamada de Operação Bandeirante, Oban, e depois como Departamento de Operações e Informações, DOI-Codi.

Figura 19 – Prédio DOI-Codi (atualmente uma delegacia, rua Tutoia, 921 – Vila Mariana, SP)



Fonte: DOI-Codi/SP, [20-].

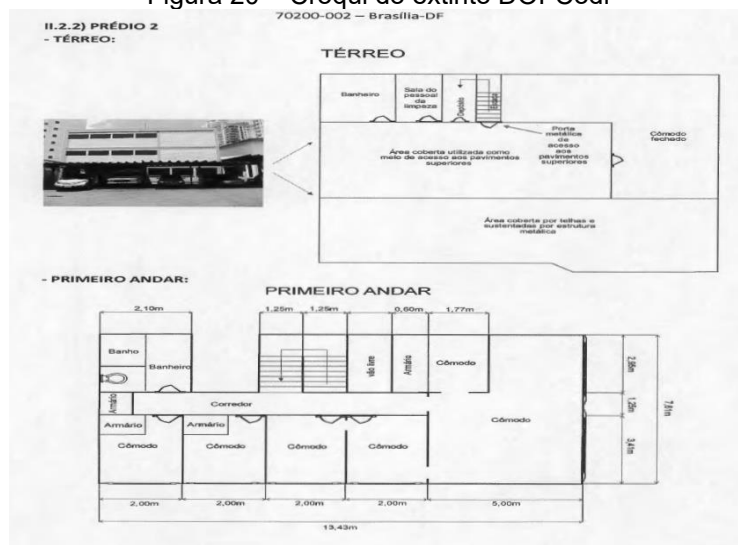
Na “Casa da Vovó” os homens do destacamento tinham liberdade para agir em relação às prisões, expunham facetas insensíveis na realização do ofício. Os oficiais assumiam nesse lugar codinomes como: médicos, clientes, pacientes, paqueras, cachorros, entre outros (Godoy, 2014, p.19).

Esse título nasce de uma expressão usada por agentes que trabalhavam no Destacamento de Operações e Informações [...], que eles costumavam se referir ao Destacamento, a sede do Destacamento, como a casa da vovó. A explicação que me deram principal é que lá que era bom, então um pouco como fazer uma relação entre o Destacamento e a casa da avó de cada um de nós. Um lugar onde as pessoas têm na memória um lugar bom, acolhedor. De um lugar bom para se viver, onde as pessoas querem estar, que se sentem bem ali, se sentem à vontade [...], pode fazer tudo que você não pode fazer na sua casa [...]. O sentido da casa da vovó advinha dessa ideia de que ali podia se fazer tudo, ali não havia amarras legais para atuação dos policiais e militares que lá trabalhavam.¹⁵

Uma época feita de silêncios construídos por inverdades, dadas nas perícias médicas não concluídas, nos corpos desaparecidos, nos assassinatos que se tornavam suicídios; manobras que serviam para ludibriar familiares e fazer com que a sociedade ficasse confusa diante das informações contraditórias.

¹⁵ Entrevista cedida à pesquisa em 20 de dezembro de 2021, às 16h47min, via plataforma Google Meet. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1pZdop-ljEpqyc9leBedwyiTq759A_rhd.

Figura 20 – Croqui do extinto DOI-Codi



Fonte: DOI-Codi/SP, [20-]

O silêncio dessa época começou a se descortinar após a década de 1970, quando o desaparecimento das vítimas não era mais explicado pelos militares e tolerado pelos familiares, que iam em busca do oculto, de movimentos que pudessem desvelar a história em meio às inverdades.

Figura 21 – Instalação do antigo DOI-Codi/SP



Fonte: DOI-Codi/SP, [20-]

No relato de militares no livro *A Casa da Vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991)*, o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar, de Marcelo Godoy¹⁶, percebe-se intransigência e violência, posicionamentos que fizeram os

¹⁶ Para o livro, o jornalista Marcelo Godoy ouviu os mais ativos agentes da repressão da ditadura militar.

militares perderem a noção do abuso e serem insensíveis perante a vida; para estes oficiais que cumpriam as suas tarefas no destacamento, as violações e torturas eram apenas parte do ofício, tarefa como outra qualquer de trabalho.

A metáfora das memórias *subterrâneas* se torna particularmente forte quando estamos falando de uma determinada técnica de aniquilação dos inimigos utilizada pelo Estado ditatorial: o desaparecimento forçado em valas comuns. Nesse sentido, penso ser significativo exemplificar o que estou nomeando como “camadas de esquecimento” a partir de um desses casos: o da Vala de Perus. Durante a década de 1990, foi descoberta no cemitério de Perus, zona leste da cidade de São Paulo, uma vala clandestina com mais de mil ossadas. (Pedretti, 2021, p. 65)

Pessoas sumiam, desapareciam do convívio dos entes queridos, ficavam apenas as manchetes e as inverdades criadas e divulgadas. Famílias e amigos não tinham direito ao luto, porque as inverdades impossibilitavam encontrar os corpos que eram enterrados como indigentes, mesmo que no ato a vítima tivesse documentação.

A ditadura militar aconteceu em muitos países da América Latina, mas os enfrentamentos não foram os mesmos em todos os lugares, cada país se ajustou de acordo com o que lhe era imposto. O que fica claro é que em todos havia pessoas favoráveis e desfavoráveis, aqueles que não se enquadravam nas determinações militares sofriam as consequências da não aceitação e do afrontamento.

1.3 Arte e cultura no regime militar

No Brasil, após a instauração do regime militar, as medidas de contenção e afastamento das pessoas que divergiam do sistema, a arte desempenhou papel fundamental no cenário brasileiro, pois por meio de múltiplas linguagens e suportes, denunciou, criticou e resistiu aos desmandos militares.

A arte pós-golpe militar demonstrou que era possível dizer o que não era dito, que não somente as palavras, mas também a linguagem artística podia transmitir mensagens e trazer reflexões sobre a repressão da sociedade. A arte que se justificava pela ideia, pela intenção operativa do artista que usava a liberdade de criar para proclamar através de meios expressivos e diferentes suportes sua inquietude e insatisfação (Peccinini *in* Gonçalves, 2007, p. 211).

O golpe militar e os atos institucionais mobilizaram os artistas que passaram a ser instrumento de informação social, agentes culturais que movimentavam os

âmbitos cultural e político, desempenhavam papel importante de resistência às ações militares e assumiram posicionamento crítico diante da realidade.

Os anos de 1960 e 1970 foram palco da contra arte, arte de contestação, ou, como Frederico Morais¹⁷ denominou “arte de guerrilha”¹⁸, que surgiu como estratégia para mostrar ao público o que estava acontecendo na sociedade brasileira. Arte usada para fomentar a visibilidade do invisível, para desvelar os desmandos políticos, transcender a apreciação em galerias e bienais, arte para ir às ruas, às praças e a todos os lugares públicos pertinentes e que se faziam necessários. Essa arte de contestação constituiu-se como um instrumento de avaliação de um tempo mas, também, de intervenção direta sobre o tempo que se apresentava com a falta da democracia e com ações diretas dos militares sobre o que determinavam como subversão. Um momento em que era preciso superar a precariedade do sistema capitalista e autoritário que impunha a algumas produções artísticas um posicionamento de oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte (Freitas, 2013, p. 28-29).

[...] A maneira destes artistas atuarem faz lembrar a dos guerrilheiros – imprevistamente, com rapidez e senso de oportunidade, muitas vezes com risco total, já que hoje o artista perdeu suas imunidades. Por isso chamei o conjunto destas manifestações de arte-guerrilha. Tendo em vista também que “avant-garde” (bucha de canhão) é um termo de guerra convencional, os trabalhos desses artistas situam-se além da vanguarda e dos vanguardismos, que estes já estão nos salões e galerias. Recuperados. Não sendo arte, têm contudo implicações com a arte – trata-se de uma situação limite, uma espécie de corda-bamba. Qualquer queda é fatal. Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa. Impossível castrar-se por receio à condenação e ao desconhecido. Algo novo está por estourar. É como se tudo tivesse voltado ao zero. (Morais, 1969-2)

O país assistiu a um intenso movimento de projetos político-ideológicos e, nesse contexto de mudanças políticas, a estética se vinculou à ideologia e à certas posturas experimentais. Artistas teceram comentários, opiniões e pensamentos revolucionários quanto à estética e ao comportamento social (Freitas, 2013, p. 3-31).

17 Frederico Guilherme Gomez de Morais (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1936). Jornalista, crítico, historiador e curador independente. Um dos nomes importantes da crítica de arte brasileira, foi reconhecido por estreitar as relações entre crítica, arte e prática experimental. (Frederico..., 2024)

18 O termo “Arte de Guerrilha” foi cunhado pelo crítico Frederico Morais em 1969, para comentar trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antônio Manuel, entre outros. Nessa medida, o corpo e as ações dos artistas passam a ser esse *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. (Freire *in* Gonçalves, 2007, p. 235)

Figura 22 – Cartaz da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque



Fonte: A mais..., 2018

Segundo Toledo (2014, p.123), o cenário de impossibilidades de direitos que marcaram o tempo do regime militar fez com que os artistas, em suas múltiplas linguagens, dessem origem a uma variedade de produção originária de anseios a renovação política e social.

Não será exagero dizer que de lá para cá boa parte da melhor produção em cinema, teatro, música popular e ensaísmo social deveu-se ao impulso, à quebra meio prática e meio imaginária das barreiras de classe, esboçada naqueles anos, a qual demonstrou um incrível potencial de estímulo [...]. Hoje não é fácil explicar aos alunos a beleza e o sopro de renovação e justiça que na época se haviam associado à palavra democracia (e socialismo). (Schwartz *in* Toledo, 2014, p. 129)

Diante das mudanças impostas pelo regime militar, a produção artística foi uma maneira de expor o que a ditadura civil militar causava as pessoas, um modo de mostrar os sentimentos estancados, ao mesmo tempo, que servia para alertar o que acontecia na sociedade.

Figura 23a – *Trouxas Ensanguentadas*,
Artur Barrio



Fonte: (a) Couto, 2020, p. 09

Figura 23b – *Lute*, Carlos Zilio, 1967



Fonte: (b) Lute, 2023

Figura 23 C – *Guevara, Vivo ou Morto*,
Claudio Tozzi, 1967



Fonte: (c) Guevara..., 2024

Figura 23 D – *Seja Marginal, Seja Herói*, Hélio Oiticica, 1968Fonte: (d) *Seja...*, 2024Figura 23 E – *Projeto Notas*, Cildo Meireles, 1970Fonte: *Insertion...*, 2020

Alguns artistas plásticos se evidenciaram dentro do combate à violência do Estado; artistas estrategistas que, por meio da arte, disponibilizaram ao público suas visões em relação aos acontecimentos que cerceavam e dificultavam as mobilizações políticas, culturais e o restabelecimento da democracia. Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles e Claudio Tozzi foram alguns dos artistas plásticos que mergulharam na arte da denúncia.

A arte produzida no contexto militar tinha a função de afetar o público para uma dicotomia que pairava entre aquele que era ameaçado pelo sistema e aquele que se sentia favorecido por ele. Essa arte saía do padrão aceito para o status de divergência, de diligência, que tinha como finalidade alertar para o que estava encoberto, queria descortinar o que estava escuso. Além dos artistas citados, muitos outros foram de encontro com essa temática e se destacaram no projeto de contestar o óbvio. Porém, quando estas obras caíam nas mãos do censor, este vetava e depreciava, como a de

Claudio Tozzi *Guevara, Vivo ou Morto* (1967), que foi depredada ao ser exposta. As produções contestavam o sistema, portanto, quando os militares tomavam conhecimento, o espaço era interditado e a obra vandalizada, mostrando que a violência e intolerância se dirigiam a todos e a qualquer objeto que evidenciasse as coerções praticadas pelos militares.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte, uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. (Frederico, 1970, p. 49)

A arte de contestação, nos países latinos, principalmente Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, tiveram características similares, uma vez que todos passaram por regimes autoritários, que proibiram os direitos do cidadão de agir, pensar e ser. Nesses países, a arte tinha urgência e necessidade de assumir caráter de denúncia, pois pretendia somar-se às ações que reivindicavam a importância da transformação político-social (Freitas, 2013).

No Brasil, a arte de contestação manifestou pensamentos de contrariedade ao regime militar, usou a linguagem para dizer e colaborar em defesa das mudanças necessárias para o país.

[...] Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. Vanguarda não é atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas e tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente, é o precário como norma, a luta como processo de vida. (Morais *in* Freitas, 2013, p. 31)

A arte de contestação não sequenciou qualquer outro “ismo”, foi presente na luta contra a ditadura, mostrou o horror aos abusos cometidos pelos militares e a intolerância do regime.

Figura 24 – Passeata Contra a Censura pela Cultura. Tônia Carrero, Eva Wilma, Odete Lara e Norma Bengel



Fonte: Paula, 2009

Algumas inserções realizadas por artistas e militantes pareciam não surtir efeito a boa parte da população, que se mantinha satisfeito com a modernização, as condições facilitadas de compra e a melhoria na economia. As articulações artísticas fortaleceram a luta como objeto reflexivo e como resistência às medidas impostas pelos militares (Fabrini *in* Freitas, 2013, p. 15).

Na inter-relação das questões estéticas, ou poéticas, e as questões semânticas, a linguagem da arte apresentará múltiplas e novas modalidades, quer de ordem técnica e material, quer na construção: relevos pintados, ambientes, objetos, caixas pintadas, composições que incorporam elementos estofados ou inserem objetos do cotidiano. Enfim, é um momento da pintura de hibridismo linguísticos, de quebra de autonomia da pureza das técnicas convencionais, em função dos objetivos políticos e comunicacionais [...]. (Peccinini, 2007, p. 215)

Segundo Peccinini (2007, p. 215-216), a arte se compôs como híbrida porque nela eram utilizados diversos materiais, técnicas e suportes; ela se desenvolveu com bastante expressividade nos trechos entre Rio-São Paulo, porém tiveram algumas nuances em Porto Alegre e Belo Horizonte. Das construções resultantes vieram diversas exposições que ocupavam os museus de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e de Arte Moderna do Rio. Além dos museus citados, essa arte multilinguagem também ocupava as galerias, as ruas e os eventos de arte pública. Metaforicamente, era uma grande colcha de retalhos, criada com tecidos, cores e materiais diferentes, em cujo acabamento percebia-se o entrelaçamento e a

composição das partes ao todo. Artistas dessa época mergulharam em experimentações de técnicas, materiais e suportes para dar origem a linguagem comunicacional e reflexiva, “[...] instrumento maleável de conhecimento, de interpretação e intervenção na realidade brasileira, sobrevivendo ao autoritarismo militar” (Peccinini, 2007, p. 215-216).

É interessante reconhecer, no âmbito das estratégias marginais da arte de guerrilha, a convergência de duas vertentes que, na época, foram consideradas antagônicas, mas que no curso do tempo revelaram possuir fortes afinidades: a luta armada e a contracultura, os guerrilheiros e os *hippies*, os *engagement* e o *drop out*. Diversos artistas plásticos, situando-se portanto, à margem do sistema, ou seja, fora das formas oficiais de circulação dos objetos artísticos, resistiram não apenas à redução da arte à forma-mercadoria, mas aos próprios órgãos de vigilância e repressão da ditadura militar. A analogia entre arte e guerrilha não é mero “rasgo de expressão”, porque os artistas, com os guerrilheiros, agrilhoados pela urgência, atuavam fora das instituições, imprevisivelmente, com rapidez [...]. (Fabrini, 2013, p. 15)

Apesar dos movimentos citados por Fabrini estarem em campos distintos, o teor da manifestação advinha do mesmo estofo, eram grupos de pessoas que, por meio do comportamento coletivo, ou melhor, de movimento coletivo, pregavam, pensavam e agiam da mesma maneira sobre o tempo e as regras. Ainda que tivessem posturas diferenciadas, o bojo do movimento era o mesmo, os *hippies* e os guerrilheiros agiam distintamente, contudo a essência da luta estava presente entre ambos, à busca por melhores condições, o respeito entre as pessoas e o mundo, eram pontos convergentes. Os *hippies* tentavam mostrar que era possível viver em um modo de vida alternativa, em que o capital não era fator preponderante; os guerrilheiros lutavam pelo fim da ditadura civil militar, para que as pessoas voltasse a ter direito de ir, vir e expressar-se.

Nesse cenário de insatisfação que alguns artistas, para desvencilhar-se da censura e do acirrado sistema militar, mobilizaram-se para encontrar maneiras de vencer as ofensivas ideológicas impostas pela ditadura, apropriaram-se de linguagens metafóricas para apontar e expressar o que pensavam ao público: eram mensagens que induziam a uma compreensão, mas disfarçaram para que os censores não notassem.

Com o AI-5 e o recrudescimento da censura, os artistas foram obrigados a encontrar formas de expressão em que a referência ao social fosse menos direta. Indo de encontro à voga internacional do *underground*, os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das

instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção – a ponto de dificilmente podermos enquadrá-la numa tendência ou, mesmo, em tendências definidas. (Arantes, 1983, p. 25)

Após o Ato Institucional n. 5 se acirrou a perseguição, mas ainda assim, alguns produtores cinematográficos, atores, cantores e artistas continuaram se mobilizando como formadores de opinião e articuladores contra a política vigente. Diante de tudo e das novas linguagens artísticas, os críticos de arte também tiveram que superar os padrões de análises da arte, precisaram desenvolver dinâmicas e sensibilidades frente às necessidades dos novos tempos e dos diálogos proporcionados pela arte.

[...] Com tal expressão, àquela altura, pretendia-se descrever uma crítica atuante, claro, mas não no sentido convencional, de mero discernimento entre a boa e a má arte, como se ao crítico bastasse a pura e simples autoridade de publicar seus juízos privados e pronto; ao contrário, mediante a superação das imagens do crítico juiz ou censor, almejava-se uma crítica efetivamente transformadora, ativista e propositora de novas atitudes criativas. Ou, como defendeu o próprio Frederico Morais¹⁹, pretendia-se usar uma crítica que fosse ela mesma criadora e que, portanto, agisse, por assim dizer, do lado de dentro da arte, em parceria direta com os artistas. (Freitas, 2013, p. 28)

Ao crítico foi necessário que estivesse concatenado com os novos movimentos artísticos, pois o pano de fundo que mobilizou as construções artísticas devia ser o norteador da análise crítica. Os críticos precisavam estar atentos aos materiais, aos suportes, às técnicas e à mensagem que a arte propagava. Um conjunto de elementos que faziam com que um artista fosse diferente do outro, mesmo que estivesse no mesmo contexto e passando a mesma mensagem.

Segundo Canton (2002, p. 11) Mário Pedrosa dizia que a arte era o exercício experimental da liberdade, e este exercício deveria ser praticado por todos os envolvidos na arte, artistas e críticos, se não fosse assim, ficaria impossível haver conexão entre um e outro. Contudo, segundo a autora, é necessário considerar que o conceito de liberdade dependia do contexto de cada um, pois o que podia ser liberdade para um, podia não ser para o outro.

19 Frederico Morais, *Crítica e críticos*, GAM – Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 23, 1970.

A partir desse pensamento podemos considerar que as reverberações da época não aconteceram da mesma maneira em todos os lugares e nem para todas as pessoas, pois, como mencionado anteriormente, o fato de o país apresentar situações econômicas estruturantes apenas para determinadas pessoas fez com que algumas permanecessem confinadas em suas próprias realidades, mantendo-se alheias as situações dispostas no cenário daqueles que não se enquadravam nas vantagens econômicas.

O cenário repressor se deu em todos os espaços, as ameaças e violações ocorreram nas manifestações artísticas e nos espaços expositivos. A Bienal da Bahia, por exemplo, foi interrompida pela ação do Exército que acusou a mostra de subversiva: os militares prenderam os organizadores e apreenderam diversos trabalhos. Outros exemplos são: a invasão do Salão de Artes de Santos, onde os militares destruíram a escultura de Gilberto Salvador; a Bienal de São Paulo, que teve outra obra do mesmo artista destruída; o fechamento da Pré-Bienal de Paris, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; entre outras situações em que cercearam as movimentações artísticas. Em repúdio a essas ocorrências, o crítico de arte francês Pierre Restany mobilizou o movimento em boicote à Bienal de São Paulo, que ficou conhecido como *Non à la Biennale*, com início na França. O manifesto conseguiu registrar mais de trezentas assinaturas e teve repercussão nos Estados Unidos com outros apoiadores. Aqui no Brasil, artistas se recusaram a participar da Bienal de São Paulo de 1969 em apoio ao movimento (Amarante, 1989, p. 182-186).

Mesmo diante de todas as questões provocativas que tolhiam as expressões artísticas, os produtores de arte não deixaram de posicionar-se sobre as questões que iam da denúncia política às referências pessoais, subjetivas e emocionais, abordagens utópicas e feministas. Foi um momento de efervescência, em que as imagens ao dialogar com as questões vigentes, sustentavam o repúdio ao regime militar.

[...] com a cruel repressão dos direitos fundamentais do cidadão, desencadeou expressões de arte que desempenham um papel de resistência, uma temática crítica e denunciadora; uma arte polêmica, comprometida com ideais políticos, sociais e de liberdade. Com tal complexidade e volume de situações e imagens, em múltiplos suportes, técnicas e veículos de comunicação, é consequente a avaliação de um dos maiores teóricos e críticos de arte brasileiros, Mário Pedrosa, sobre a “relativização dos supremos valores públicos”, e a preponderância da poética, sobre a estética, pois inexistem projetos estéticos formais. (Peccinini, 2007, p. 211)

Figura 25 – Capa do manifesto contra a Bienal de 1969



Fonte: Norte, 2023

Os articuladores que se posicionaram contra o regime não eram apenas pessoas da classe trabalhadora, mas também da elite intelectual, formada por artistas, estudantes universitários, professores e outros que não se sentiam representados pelo governo. Nesse clima de contestação e não aceitação aos desmandos políticos, alguns artistas foram fortes influências, apresentando obras com múltiplas proposições – estética, poética e de significação. Eram produzidas com técnicas, materiais e suportes variados, e exigiam do público a sua intervenção e interação para a concretização do objetivo da arte. Abaixo algumas obras com linguagens diversas que dialogam com a questão referente ao regime militar e suas ações atroz.

[...] a crítica, o humor e muitos casos as revelações ou reações psicossensoriais de Lygia Clark e de Hélio Oiticica. Quanto a este último, será o artista mais marcante dessa década, em Opinião 65, coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, apresentou pela primeira vez os *Parangolés* (capas, estandartes e tendas multicoloridas). Irrrompendo nos jardins do Museu, com os integrantes da Escola de Samba da Mangueira, que dançaram, com os parangolés, na abertura da exposição. Com os *Parangolés*, foi o precursor da arte ambiental, ainda estabelece uma concepção nova e arrojada na esfera da arte. Com os *Parangolé*, Oiticica ultrapassa o conceito de objeto para dirimir o participante como o núcleo mais importante da obra. Mostra uma sensibilidade especial, impulsionada por uma vontade radical de mudança, de construir uma nova realidade a partir da terra arrasada das experiências artísticas anteriores [...]. (Peccinini, 2007, p. 214-215)

Figura 26 – Show *Opinião*, Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Augusto Boal, 1964



Fonte: Show..., [20-]²⁰

Construções que não traziam certezas, no lugar delas, vinham as irregularidades, as incertezas, o estranho, o desconexo e a complexa ideia de arte, que sacava o público do conforto de apreciador para um articulador da proposta artística; arte que deveria ser constituída, e isso somente era possível com a participação daquele que observa, o espectador.

A inconstância da arte tirava o público do seu lugar de apreciador, o artista era o propulsor e precisava do espectador para sequenciar sua proposta artística.

Figura 27 – Mobilização, Grupo Experimental de Dança, Ballet Stagium: Inovação e Resistência, 1971



Fonte: Ballet Stagium, 2024²¹

20 Estreado em 11 de dezembro de 1964, com direção de Augusto Boal, o show-manifesto de resistência era composto por referências disfarçadas em músicas de protesto, de forma a driblar a censura. Realização Grupo Opinião e Teatro Arena.

21 Em atuação desde a sua criação em 1971, o Ballet Stagium traz à tona temas como racismo, violência, opressões e genocídios.

Figura 28 – *Ponto de Partida*, Gianfrancesco Guarnieri, 1976



Fonte: Ponto..., [20-]²²

Os artistas frente aos acontecimentos faziam a transposição das percepções e mostravam a necessidade de mudança na sociedade. Faziam revolução por meio das linguagens artísticas, por elas mostravam suas angústias e inquietações, e desses sentimentos reversos saíam composições revolucionárias que estão em filmes, peças teatrais, músicas e em outras linguagens da arte.

Abaixo o texto poético de Frei Tito de Alencar Lima, que o escreveu quando estava exilado em Paris, no ano de 1973. Uma das vítimas do regime, foi capturado em 1969, espancado e torturado, até seu banimento do país.

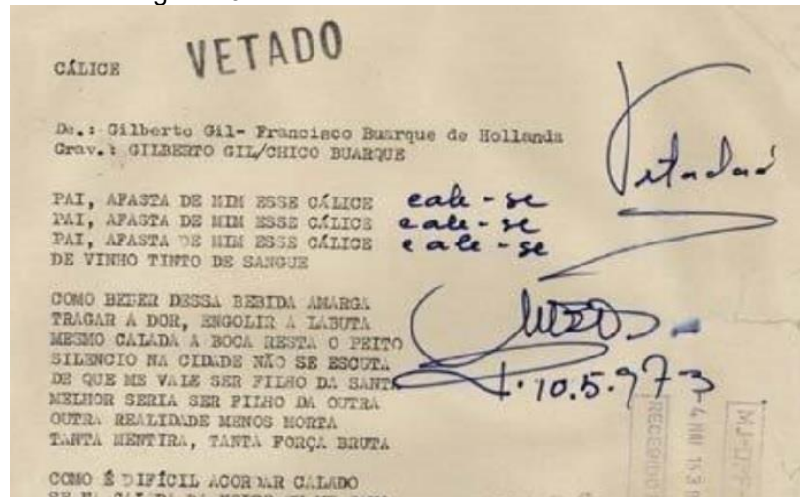
Texto: Quando secar o rio da minha infância, Frei Tito, 1973.
 Quando secar o rio de minha infância,
 secará toda dor.
 Quando os regatos límpidos de meu ser secarem, minh'alma perderá sua
 força.
 Buscarei, então, pastagens distantes
 Irei onde o ódio não tem teto para repousar.
 Ali, erguerei uma tenda junto aos bosques.
 Todas as tardes me deitarei na relva,
 e nos dias silenciosos farei minha oração.
 Meu eterno canto de amor, expressão pura de minha mais profunda angústia
 Nos dias primaveris, colherei flores para
 meu jardim da saudade.
 Assim, exterminarei a lembrança de um passado sombrio.
 Tito de Alencar²³

22 A peça *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri, foi montada em 1976 para denunciar o assassinato do jornalista Vladimir Herzog nas dependências do DOI-Codi paulista.

23 Frei Tito, foi preso e torturado, fez denúncias sobre o regime com cartas, depoimentos e poesias. "Quando secar o rio da minha infância", foi escrita em 1973, durante o exílio do frade em Paris (Frei..., [20-]).

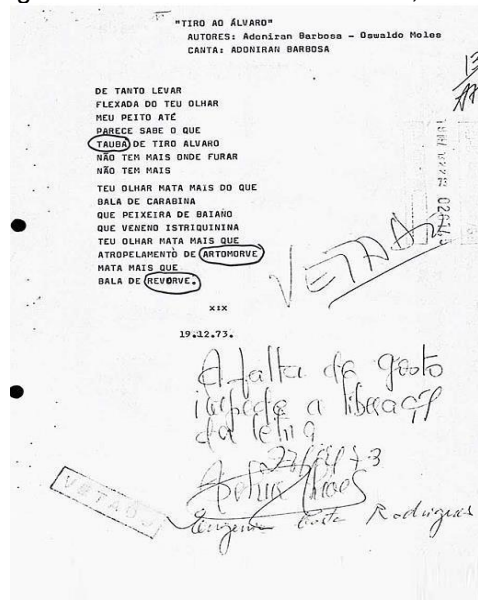
A falta de liberdade de expressão também foi trazida na canção “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque. A música faria parte do repertório que Gil e Chico apresentariam em um evento organizado pela Phonogram (atual Universal) em 1973. Mas, no momento da apresentação, os microfones dos cantores foram cortados, o censor havia vetado a canção (Silva, 2020).

Figura 29 – Letra da música e o veto do censor



Fonte: Pinheiro, 2019

Figura 30 – Música “Tiro ao Álvaro”, vetada



Fonte: Pinheiro, 2019

Assim como ocorreu com a canção *Cálice*, aconteceu com *Tiro ao Álvaro*, de Adoniran Barbosa, em 1973, que recebeu o veto do censor com a justificativa de “falta de gosto”. Quando os fiscalizadores do regime militar não tinham explicação plausível

para o veto, colocavam frases aleatórias para boicotar e tirar de circulação. Os vetos aconteceram em obras de artes, livros, notícias, letras de músicas, peças teatrais, entre outros. Da mesma maneira que os vetos não eram explicados, acontecia com os laudos, que deixaram de ter justificativas coerentes para os desaparecimentos e mortes das pessoas.

A classe artística foi veementemente censurada no regime militar; o teatro foi especialmente afetado devido ao seu contato direto com o público e à presença do artista – ambos, público e artista, ficavam expostos diante dos censores, que agiam com rigor.

Ainda assim, a década de 1970 teve movimentos teatrais que rasgaram o que os oprimia, se destaca os espetáculos: *Um grito parado no ar* (Gianfrancesco Guarnieri), *Rasga coração* (Oduvaldo Vianna Filho) e *Gota d'água* (Paulo Pontes e Chico Buarque). Essas peças fizeram emergir reflexões sobre a modernização capitalista, que trouxe um crescimento à custa da exclusão das classes populares e graças à repressão política (Política..., [20-]).

Foi dessa maneira que a classe artística tentou vencer os vetos do regime militar. Por meio da arte, os artistas se reinventavam para manifestarem-se, driblando a censura graças às suas metáforas, que muitas vezes eram descobertas, mas nem por isso deixavam de emitir suas opiniões. Tempos incansáveis, movimentados pela classe de artistas.

Na música composta pelo grupo Ação de Cultura Vozes na Luta, vemos o relato do massacre ocorrido no bairro da Lapa, capital paulista, em 16 de dezembro de 1976, pelos feitores da ditadura militar. A canção é uma homenagem às vítimas:

Sangue em Flor
 Foi na noite dos chacais
 Foi no Brasil dos generais
 Morrendo pela revolução
 Foi Pedro, Ângelo e João
 Companheiros, sereis imortais.
 Brasil, irmão
 Teu povo vencerá
 Para vingar a tua dor
 O sangue em flor renascerá.
 Brasil, irmão
 Teu povo vencerá.
 Para vingar a tua dor
 O sangue em flor renascerá.
 Onze vidas na prisão
 Com planos de justiça e pão
 Nas mãos sangrentas da tortura

Não há sol na ditadura
 Nem sangue que vença a razão.
 Brasil, irmão
 Teu povo vencerá.
 Para vingar a tua dor
 O sangue em flor renascerá Brasil, irmão
 Teu povo vencerá.
 Para vingar a tua dor
 O sangue em flor renascerá.
 Companheiros de lutas
 Somos milhões todos iguais
 Lutando para vos libertar
 Unidos todos a gritar
 Que já sois o sol que anunciais.

A chacina ocorreu quando agentes do DOI-Codi e do Dops invadiram uma residência na Lapa, São Paulo, e assassinaram a tiros de metralhadora os líderes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) Pedro Pomar e Ângelo Arroyo. João Batista Franco Drummond foi preso, torturado e morto na sede do DOI-Codi. Outros que não estavam na casa foram seguidos, presos e torturados. Foram mortos 10 dos 29 dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) entre 1974 e 1976, liquidando na Lapa o PCdoB (DOI-Codi..., 2015-2017).

Figura 31 – Massacre na Lapa, São Paulo



Fonte: DOI-Codi..., 2015-2017

Era por estes e outros desmandos ocorridos no período do regime militar que artistas se pronunciavam, queriam desvelar o que era escondido pelos agentes militares. Os artistas expunham as atrocidades que aconteciam com os militantes que lutavam, mas também com filhos e familiares desses militantes, que sofriam as mesmas investigações e repressões.

O país apresentou, durante o regime militar, diferentes movimentações artísticas, mas, segundo Peccinini (2007, p. 216-217), havia dois movimentos antagônicos que ficavam claros no cenário artístico da época: o que se voltava para a realidade, criado com elementos que dialogavam com o público sobre as questões sociais e políticas do país; e o outro que trazia articulações artísticas que conversavam com os movimentos surrealistas e mágicos, como Surrealismo Eterno, Realismo Mágico, Pintura Fantástica e o Neossurrealismo Phases.

Indubitavelmente o circuito artístico passou por transformações substanciais ao longo da década de 1960, sobretudo se consideradas as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde diversos debates estéticos estiveram postos e mostras icônicas para a arte brasileira foram realizadas, como *Opinião 65*, *Opinião 66*, *Proposta 65*, *Proposta 66*, *Nova objetividade brasileira* (1967), *Apocalipopótese* (1968), para citar apenas algumas. (Jaremtchuk, 2016, p. 286)

Nesses dois movimentos antagônicos no cenário artístico, pode-se considerar o artista Wesley Duke Lee, que foi o primeiro a manifestar a pintura neofigurativa surreal no Brasil. O Realismo Mágico, em 1963, causou estranheza no público e nos artistas devido ao diálogo voltado para o abstracionismo construtivo, lírico e informal. O artista foi uma fonte inspiradora para Antonio Benetazzo, que trouxe a sua referência em algumas de suas produções artísticas, como será mostrado no Capítulo III.

Duke Lee, Nelson Leirner e outros adeptos trouxeram à tona o Realismo Mágico na formação do Grupo Rex, em 1966. A característica artística que se dava entre realidade e suprarrealidade agitou os *happenings*. Num dos movimentos pararam as ruas em frente a Galeria Rex, em São Paulo; a manifestação causou descontentamento das pessoas que viviam nas proximidades da galeria. Apesar da insatisfação, o grupo não foi vencido. O movimento não se estabeleceu por muito tempo, mas teve relevância no cenário artístico da década de 1960 (Peccinini, 2007, p. 218-219).

Figura 32a b, c, d – Série A Zona, Wesley Duke Lee (1964-1972)



Fonte: Wesley..., 2019

Em contrapartida, Artur Barrio, na intervenção *Trouxas Ensanguentadas*, de 1970, (Figura 23a) utilizou trouxas amarradas chapiscadas com tinta vermelha e pedaços de carne depositados em terrenos baldios. A ação potencializava a realidade e caracterizava a violência orquestrada pelo regime militar. A proposta artística se distanciava do comum, negava o belo, o limpo e o pudor social. A obra conversava situações antagônicas marcadas pela realidade da época, na qual alguns viviam em *berço esplêndido*, e outros lutavam e davam a vida para a reconstituição da cidadania.

A intervenção necessitava do público para realizar-se – em *Trouxas ensanguentadas*, a obra se concretizava quando as pessoas se aproximavam da

cena. É possível imaginar que cada pessoa que passou por ela demonstrou um sentimento diferente, algumas atônitas e outras indiferentes, algumas tentando identificar o embrulho, outras chamando a polícia, e outras apenas passavam pela cena. A articulação em volta do elemento concretizava a intervenção proposta pelo artista. Mesmo que as pessoas passassem pelas trouxas e nada fizessem, a simples atitude de não notar o elemento, de ser indiferente, era a completude da produção artística. Cada manifestação diante da obra trazia compreensões distintas para proposição do artista. Para testemunhar esse desenrolar da intervenção, ele, após depositar as trouxas, ficou afastado observando o movimento em torno da cena.

Há, entre intenção e gesto, projeto e matéria, uma fusão de problemas: amálgama poética que distribui pelos planos formal, perceptivo e alegórico a questão da violência. Se há algum radicalismo em *Trouxas*, e concordo que haja, ele decorre precisamente do modo com que a formatividade da obra expôs, em registro tão brutal, o limite da relação entre corpo e ideia. (Freitas, 2013, p. 120)

O uso que Barrio fez de materiais diversos, que eram perecíveis e baratos, representava muitos outros artistas que não tinham condições econômicas para arcar com o custo de produzir uma obra, afinal, muitos produtos eram industrializados e caros para quem não possuía situação econômica favorável.

Para muitos, a criação não deveria ficar condicionada aos materiais que eram apenas para consumo de uma minoria (Barrio, 1969, p. 145). Esse posicionamento de Barrio também se encontra nas produções de Benetazzo, que, com uso de materiais diversos e de baixo custo, produziu sua arte. Os artistas inovaram e criaram com o que estava à disposição.

Em linhas gerais, essa defesa da associação entre miséria subdesenvolvida e miserabilidade estética não era, entretanto, um fato isolado ou sem precedentes, mas sim a atualização artística e política de um campo razoavelmente determinado de problemas culturais. De saída, por exemplo, havia uma correspondência entre a estratégia de Barrio e os posicionamentos à época defendidos e teorizados pelo crítico Frederico Moraes. Para este, a recusa dos materiais nobres e do bom acabamento na execução, questão fundamental para Barrio, aliada à efemeridade de procedimentos, era a única forma possível, crítica e coerente de atuação da vanguarda na periferia do capitalismo. (Freitas, 2013, p. 130-131)

Assim como Barrio em *Trouxas Ensanguentadas*, outros artistas fizeram da arte um espaço de contestação e demonstração da incoerência que se dava dentro da sociedade brasileira. Essas incongruências eram mascaradas pelo governo militar por

meio de facilitações que consolidaram a diferenciação entre as camadas sociais, desde a impossibilidade de compra de produtos de melhor qualidade até a falta de lazer, de melhores condições educacionais, ou mesmo da possibilidade de transitar de um lugar a outro, como faziam aqueles que tinham dinheiro e, o exílio por conta própria no momento mais tenso do regime militar.

A questão do “exílio artístico”²⁴, serviu aos artistas que tinham poder aquisitivo, que puderam refugiar-se em outro país quando se sentiram ameaçados pelo governo. Mas também serviu para aqueles que encontraram nas políticas de atração²⁵ oferecidas pela América do Norte e Europa uma maneira de aperfeiçoar-se fora do país, ao mesmo tempo que se afastavam das condições apresentadas pelo Brasil.

[...] a partir de 1960 e 1970, Nova York se transformou em rota para os artistas brasileiros. [...] a opção de viagem se afirmou não apenas pela importância do lugar em relação às artes, mas por ações deliberadas levadas adiante por instituições norte-americanas. Programas de intercâmbio e viagens patrocinadas pelo Departamento de Estado eram uma prática corrente do governo norte-americano, mas quando se observa o fluxo a partir da década de 1960, constata-se que ele se intensificou e se tornou sistemático no que se refere à América Latina. (Jaremtchuk, 2017, p. 49)

As possibilidades vinham em sua maioria das bolsas oferecidas pelos Estados Unidos, mas também dos prêmios-viagens que eram disponibilizados por concursos e outros meios das artes. Os destinos eram, em sua grande parte, os Estados Unidos e a Europa.

Essa condição de exílio que vinha por meio dos incentivos foi uma solução para conseguir sobreviver ao regime ditatorial, mas tornou-se, para aqueles que foram patrocinados por essas instituições, uma situação de tortura e violência diferente, porque os artistas, muitas vezes, ficavam afastados de seus familiares e amigos e sem condições adequadas de permanência e de identidade fora do país. Além disso, eram fiscalizados em virtude das manifestações ativistas no Brasil (Jaremtchuk, 2016, p. 284-288).

24 Em entrevista para o Jornal USP, em 11 de janeiro de 2017, Dária Jaremtchuk explica o termo “exílio artístico”: “Eu chamo de ‘exílio artístico’ porque tem um componente que é político, que são as políticas de atração, e tem um componente pessoal, pois a situação para os artistas não estava fácil no Brasil” (Calderoli, 2017).

25 O termo “políticas de atração” refere-se a um conjunto de ações deliberadas, levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país (Jaremtchuk, 2016, p. 288).

Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocados pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionam o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema da arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as “políticas de atração” dos Estados Unidos. Nesse sentido, para a análise desse deslocamento, o uso da expressão “exílio artístico” mostra-se mais apropriado, por envolver tanto a complexidade subjacente aos matizes histórico-políticos do exílio quanto a singularidade do meio das artes. (Jaremtchuk, 2016, p. 284)

Todo o movimento de ida de artistas para fora do país era divulgado pelos jornalistas, que citavam apenas a saída. As bolsas tinham destaque na imprensa brasileira, porque “a matéria já chegava pronta no jornal, ele já recebia a foto do evento, as informações todas” (Jaremtchuk *apud* Calderolli, 2017). Na reportagem, o leitor ficava sabendo o tempo de permanência, o valor recebido, o lugar em que permaneceria e outros detalhes que a bolsa abarcava. Toda essa divulgação era uma maneira de seduzir o leitor e criar expectativas quanto à possibilidade de estudar fora do país, além de fazer com que a imagem do Brasil ficasse em alta perante as outras nações.

Amilcar de Castro foi um artista que se destacou porque obteve três incentivos de bolsa: a primeira, Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior 1966; a segunda Bolsa da Guggenheim Foundation 1968; e a terceira, Bolsa da Guggenheim Foundation 1971. Outro exemplo foi Rubens Gerchman, que recebeu dois incentivos: o primeiro para o Salão Nacional – Prêmio Viagem ao Exterior 1967 e o segundo foi a Bolsa da Guggenheim Foundation 1978. Além destes dois artistas citados, temos: Antonio Dias, que recebeu a Bolsa da Guggenheim Foundation em 1972; Helio Oiticica, que também ganhou uma bolsa da Guggenheim Foundation, mas que, antes de obtê-la, ficou um mês em Nova York por causa de *Information*, em 1970. Na Figura 33, uma foto de Amilcar de Castro nos Estados Unidos com seus filhos.

Figura 33 – Amilcar de Castro na escola de seu filho, em New Jersey, Estados Unidos



Fonte: Calderolli, 2017

Percebe-se que os artistas consideravam com cuidado a repercussão que qualquer declaração poderia alcançar, sobretudo porque alguns suspeitavam das atividades de vigilância sobre os brasileiros no exterior. Aqueles que receberam o Prêmio Viagem ao Exterior, por exemplo, possuíam passaporte especial, mas dependiam de liberação do Itamaraty. Apesar da relativa “independência” dos artistas em seus deslocamentos, os trâmites burocráticos necessários para o serviço de imigração norte-americana faziam com que muitos precisassem dos postos consulares para legalizar suas estadas nos Estados Unidos. (Jaremtchuck, 2016, p. 290)

Diante de todas as movimentações de artistas nas décadas de 1960 e 1970, o que se verifica é que, apesar de terem saído do país, alguns não conseguiram encontrar-se fora, viveram uma liberdade vigiada e não tiveram as mesmas condições dos artistas nascidos natos. Mesmo com reconhecimento no Brasil, eles não conseguiram repercussão e visibilidade fora. Segundo Jaremtchuk (2016, p. 290-291), o exílio se transformou em uma “experiência de fracasso profissional” para a maioria dos artistas que saíram do país.

Essas constatações que tangem os artistas exilados ou os que permaneceram no país demonstram que o regime ditatorial afetou a vida de todos, artistas exilados, artistas no Brasil, estudantes, professores, ativistas, enfim, todos que não concordavam com as determinações impostas pelos militares.

Ainda que diante de sanções e vetos, produtores cinematográficos, atores, cantores e artistas continuaram se mobilizando para desempenhar o papel de formador de opinião e articulador de política. Diante das novas linguagens artísticas, os críticos tiveram que superar os padrões de análises das obras, precisaram desenvolver dinâmicas e sensibilidades frente às necessidades dos novos tempos e dos diálogos proporcionados pela arte.

[...] Com tal expressão, àquela altura, pretendia-se descrever uma crítica atuante, claro, mas não no sentido convencional, de mero discernimento

entre a boa e a má arte, como se ao crítico bastasse a pura e simples autoridade de publicar seus juízos privados e pronto; ao contrário, mediante a superação das imagens do crítico juiz ou censor, almejava-se uma crítica efetivamente transformadora, ativista e propositora de novas atitudes criativas. Ou, como defendeu o próprio Frederico Morais, pretendia-se usar uma crítica que fosse ela mesma criadora e que, portanto, agisse, por assim dizer, do lado de dentro da arte, em parceria direta com os artistas. (Freitas, 2013, p. 28)

Ao crítico foi necessário que estivesse concatenado com os novos movimentos artísticos, pois o pano de fundo que mobilizou as construções das obras deveria ser um dos principais norteadores.

Mesmo com o recrudescimento do regime militar, os artistas conseguiram colocar a arte num rol de significativo estágio cultural, em que o crítico não somente usava sua experiência como mecanismo para avaliar, mas também para agir sobre o assunto. Críticos como Frederico Morais, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa desempenharam um forte papel por posicionamentos ostensivos e críticos sobre o sistema, por expressarem contrariedade ao regime. Por esse motivo, foram ameaçados pelo sistema, e Ferreira Gullar e Mário Pedrosa foram obrigados a se exilar, para salvaguardar suas vidas (Freitas, 2013, p. 27-29).

Mário Pedrosa não foi obviamente o primeiro a reconhecer a necessidade de conhecimentos técnicos, ou de reunir tão vasta gama de informações, mas talvez tenha sido o nosso primeiro crítico profissional, *stricto sensu*, a acompanhar de perto a produção artística do seu tempo do ponto de vista de um especialista, fazendo coincidir de forma feliz a crítica jornalística e a crítica culta. Já não era mais a crítica ensaística de cunho nitidamente literário dos mestres modernistas, que, embora tivesse trazido a pintura para o centro do processo cultural, não se queria especializada [...]; também não era o discurso erudito e culturalmente bem aparelhado, saído da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, formado à sombra dos professores franceses, mas voltado sobretudo para o nosso passado [...]; muito menos a crônica de circunstância, a crítica de rodapé, coisa de autodidata, que, por mais viva e bem escrita que fosse, não era capaz de inserir a produção local e avaliá-la dentro de um quadro mais amplo de referências, históricas ou mesmo teóricas, e, sem desmerecê-la, ficava quando muito num bom plano descritivo. (Arantes, 2004, p. 20)

Mário Pedrosa era um crítico reconhecido internacionalmente e teve prisão decretada em 1970, em virtude de ter junto com apoiadores organizado documentos que mostravam as ações do regime que feriam os direitos humanos. O dossiê seria enviado à Anistia Internacional e a agências de notícias estrangeiras. Por esse motivo, foi decretada sua prisão e foi acusado de difamação do Brasil frente ao exterior. Diante do mandato, Pedrosa pediu exílio no Chile, e deixou o relato: “Proscrito e perseguido

pelo Governo do meu país, vejo-me forçado a bater às portas de uma embaixada em busca de abrigo. Deu-me o Chile [...]. Refugiei-me por isso sob o teto da Representação diplomática de uma nação livre latino-americana” (Pedrosa, 1970 *apud* Paladino, 2018, p. 68).

No Chile, Pedrosa, reconhecido internacionalmente, foi convidado a lecionar no Instituto de Arte Latino-America (IAL), sendo tempos depois convidado pelo então recém-empossado presidente Allende para organizar o Museu da Solidariedade. O crítico deixou por escrito sua manifestação sobre o assunto: “Não é cômodo um novo exílio na velhice. Mas aqui estou e recomeço uma vida que nunca parou de recomeçar. E assim é que recomeço, inclusive, a levantar um museu de arte moderna e experimental que a vida batizou de Museu da Solidariedade” (Pedrosa, 1972 *apud* Paladino, 2018, p. 70).

Sem poder atuar em terras pátrias, Pedrosa desenvolveu um museu que recebeu o incentivo e a participação de colaboradores internacionais. Essa peculiaridade facilitou a ampliação do acervo, que, por meio do espírito colaborativo, recebeu doação considerável dos parceiros (Paladino, 2018, p. 70-71).

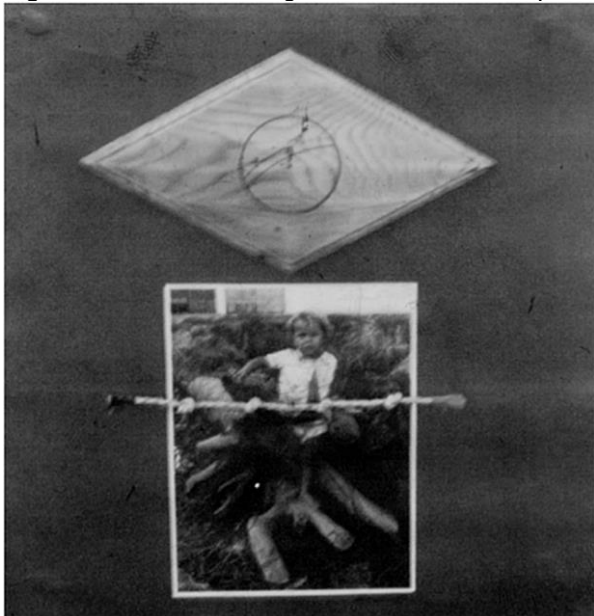
A ideia nasceu em um momento de júbilo e inspiração de seus promotores. A espontaneidade da ideia era tão autêntica e respondia com tal inata justiça à sensibilidade do mundo artístico internacional que jamais foi discutida ou posta em questão. Ao chegar aos ouvidos dos artistas de Paris ou Buenos Aires, México ou Londres, Roma ou Nova Iorque e outras capitais, ela se transformou, em uma metamorfose tão natural como a do casulo em mariposa, em gesto donativo, em fruto. (Pedrosa, 1972 *apud* Paladino, 2018, p. 71)

Quanto ao historiador e crítico de arte Frederico Moraes, reconhecido por sua atuação, em 1976, foi convidado pela organizadora do evento Globo Minas – Rede Globo de Televisão a presidir o júri do 4º Salão Global de Inverno de Belo Horizonte, que seria realizado em Ouro Preto. Também foram convidados outros artistas, como Rubens Gerchman, Mário Cravo, Carybé e Sheila Leirner, que não chegou ao final da premiação porque teve problemas com o filho que ficou doente. O evento, após análise, premiou a obra do artista Lincoln Volpini, *Penhor da Igualdade*.

A obra, sob alegação de possuir agravo a bandeira e mensagem de apoio à guerrilha, foi retirada da galeria e, logo em seguida, foi instaurado o inquérito policial que decretou ação penal ao artista e aos júris que premiaram a obra subversiva. Segundo Sheila Leirner, Frederico foi o que mais sofreu a sanção, porque foi a pessoa

que presidia o júri; ela ficou por muito tempo sendo chamada a prestar depoimentos, mas sempre que era intimada solicitava o acompanhamento de um advogado. Ainda assim, a memória dos interrogatórios e a pressão para a caça ao culpado a deixavam sob tensão (Leiner, 2019).

Figura 34 – *Penhor da Igualdade*, Lincoln Volpini, 1976



Fonte: Leiner, 2019

Figura 35 – Jornal que divulgou a ação do caso Volpini

Juízes militares interrogam pintor

Do correspondente em
JUIZ DE FORA

Quatro juízes militares interrogaram hoje em Juiz de Fora o artista plástico Lincoln Volpini Spolsor, que teve um de seus trabalhos apreendido pela Polícia Federal, no ano passado, sob a acusação de atentar contra a segurança nacional. A obra apreendida — que foi premiada no Salão de Inverno de Belo Horizonte e está hoje na sede da Auditoria de Guerra da 4ª Região Militar — é uma montagem de madeira e fotografia, com cerca de 50 centímetros quadrados, simbolizando a bandeira nacional, com um ponto de interrogação no centro e uma criança, tendo ao fundo um muro pichado com a seguinte frase: "Viva a Guerrilha do Pará".

O advogado do artista, Waltamir de Almeida, disse que "esse processo é um caso inédito no Brasil e, por isso mesmo, será muito difícil enquadrar Volpini. Trata-se", afirmou, apenas de uma obra de arte que as pessoas

vêm de acordo com suas ideologias".

Além de Volpini, a comissão julgadora que premiou o quadro, composta por Mário Cravo Júnior, Hector Bernabó, Rubens Herschmann e Frederico Guilherme de Moraes, responde pela mesma acusação. De acordo com o advogado, essa é apenas a primeira fase de um processo que pode durar até um ano, uma vez que ainda vão ser marcadas mais duas sessões. Além disso, o inquérito tem 300 páginas e muitas pessoas estão envolvidas.

Volpini, segundo o advogado Waltamir, "é um menino de 24 anos que não pensou em nenhum momento que estaria ferindo a segurança nacional quando fez a montagem. Para o advogado, o ponto de interrogação não representa nada mais do que a dúvida pelo futuro que qualquer um pode ter e a criança é apenas uma foto de que o autor gostou. "O muro pichado — diz o advogado — existe em Belo Horizonte".

Fonte: Lincoln..., [20-]

Diante desse cenário, é compreensível que Antonio Benetazzo tenha participado apenas da 2ª exposição *Jovem Arte Contemporânea*, não teve tempo de apresentar suas obras, apenas deixou suas obras em casa de amigos e familiares. O artista foi um articulador político, militante que, até o ano de 1968, esteve ligado ao PCB e ALN e depois ao Molipo, participar de eventos poderia deixá-lo exposto, facilitando aos militares sua captura. Benetazzo teve algumas participações artísticas, como na 2ª exposição *Jovem Arte Contemporânea*, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), com a obra *E Quando Não Tem Inspiração*, elaborou com Claudio Tozzi a xilogravura *O Povo Contra a Ditadura Militar, por um Brasil Livre*²⁶, que representou o XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE-1968), em Ibiúna, e produziu a capa do primeiro livro de contos de Mário Prata, *O Morto que Morreu de Rir*, em 1969. Benetazzo teve participação no filme *Menina Moça* (1968), de Francisco Ramalho Júnior, e cenógrafo e produtor de arte do filme *Anuska, Manequim e Mulher* do mesmo autor (Mnemocine, [20-?]). A seguir, obras de Benetazzo que ficaram em evidência.

Figura 36 – *O Povo Contra a Ditadura Militar. Por um Brasil Livre*, Antonio Benetazzo/Claudio Tozzi, 1968



Fonte: Arquivo de Reinaldo Cardenuto

²⁶ Essa obra posteriormente foi utilizada no filme *Paula, a história de uma subversiva*, em 1979, por Francisco Ramalho Júnior, e ainda, ilustração do volume 12 da revista *Teoria e Debate*, em 1990 (Cardenuto, 2016, p. 15).

Figura 37 – Capa do Livro de Mário Prata *O homem que morreu de rir*, Antonio Benetazzo, 1969



Fonte: Mário Prata – Site Oficial, [20-]

Figura 38 – *E Quando Não Tem Inspiração?*, Antonio Benetazzo, 1968



Fonte: Acervo de Reinaldo Cardenuto

Benetazzo não foi um nome expressivo no cenário artístico, mas esteve próximo a artistas importantes como Claudio Tozzi, Francisco Ramalho Júnior, Sérgio Ferro, Mario Prata, assim como de músicos, teatrólogos e literatos.

No campo artístico, mobilizou experimentações de técnicas e materiais, levou em consideração suas ideologias políticas, mas também seu cotidiano. É diante dessa invisibilidade da arte produzida por Benetazzo, que esta pesquisa traz como objeto de estudo a sua produção, para levar a público, em nível acadêmico, o seu legado.

No capítulo seguinte, a pesquisa se debruça sobre a história de Antonio Benetazzo a partir de sua chegada ao Brasil, as cidades por onde passou com sua família e sua entrada na Universidade de São Paulo. O capítulo resgata momentos da vida do artista atrelados aos movimentos estudantis e sociais da época em que o regime militar era o sistema de governo.

CAPÍTULO II – ANTONIO BENETAZZO: VIDA, MILITÂNCIA E ARTE ENTRE 1951 E 1972

2.1 Chegada ao Brasil 1951 – final do ensino secundário, 1962

O senhor é maoísta? Sou brasileiro. Sou o que a prática revolucionária exercida no contexto brasileiro fez de mim. Seguimos nosso próprio caminho e se chegamos a pontos de vista semelhantes aos de Mao, Ho Chi Minh, Fidel Castro, Guevara etc., não terá sido de propósito [...]. Mas, se se pode falar de inspiração, a nossa vem, sobretudo, de Cuba e do Vietnã. A experiência cubana, para mim, foi determinante, sobretudo no que se refere à organização de um pequeno grupo inicial de combatentes.²⁷

Figura 39 – Passaporte de Antonio Benetazzo



Fonte: As confissões..., 2014

Para a construção da história de Benetazzo, foi necessário que a pesquisa se empenhasse no levantamento de documentos com evidências testemunhais, como os da Comissão Nacional da Verdade, do livro *A Casa da Vovó: uma biografia do DOI-CODI*, do livro *Permanências do sensível*, de relatos advindos das entrevistas realizadas com Marcelo Godoy, Reinaldo Cardenuto, José Dirceu e Claudio Tozzi, bem como de conversas informais com Mário Sérgio de Moraes, Camilo Vannuchi,

²⁷ “O Brasil será um novo Vietnã”, trecho de entrevista de Carlos Marighella ao semanário francês *Front*, em novembro de 1969 (Carone, 1984, p. 63-70).

professora Rosa Lavelberg, Maurice Politi e outras pessoas que contribuíram para a construção da tese.

O testemunho oral é uma possibilidade que propicia a verificação das partes a respeito do assunto, contudo pode conter alguns impeditivos que fazem iludir sobre o tema. Então, é preciso haver comparativos para que se chegue a um posicionamento mais sólido sobre o objeto em questão. Esse tratamento foi dado na pesquisa e nos outros documentos acessados.

[...] é importante sublinhar que a memória atua sobre a história no sentido amplo do termo, ao mesmo tempo que a memória sobre processos históricos específicos possui uma história. Em outras palavras, seu processo de construção social pode ser conhecido e criticado de maneira objetiva por historiadores. (Schmidt, 2007, p. 127)

As memórias de pessoas que fizeram parte da história se somaram a outros testemunhos para se ter breve aproximação sobre quem foi Antonio Benetazzo, no que diz respeito à sua trajetória de vida, como artista e militante. Ainda assim, não é possível ter certeza sobre certos dados levantados, pois a família não fez parte da pesquisa, como explicado na tese. Ficaremos sempre com a ressalva de que pode haver alguns dados que não estão claros, mas, ainda assim, ajudam a levantar hipóteses com o objetivo de criar aproximações com os fatos e a poética que regeu a breve vida de Antonio Benetazzo.

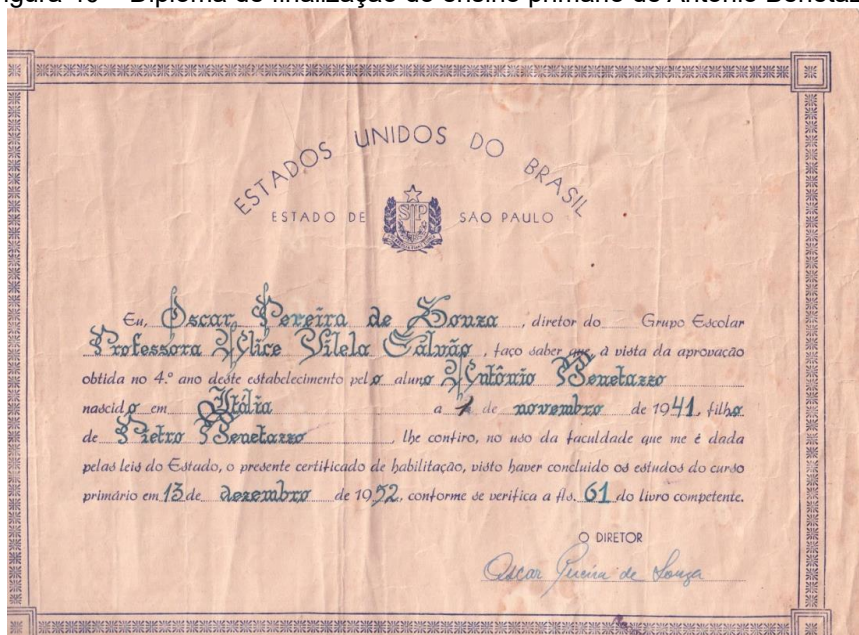
De origem italiana, a família Benetazzo vivenciou o fascismo²⁸, um tempo em que a Itália foi governada por um partido conservador, radical e de extrema direita, que permaneceu no poder de 1922 a 1943, liderado por Benito Mussolini, que usou a violência como elemento principal para alcançar os objetivos políticos. O país viveu um ambiente hostil que tinha por regra a obediência, o antissocialismo e a crença na superioridade racial. Devido às repressões políticas de um Estado fascista, a sociedade perdeu a liberdade de expressar-se, a liberdade de imprensa, os direitos civis e a interação dos partidos políticos. Foi diante desse cenário que nasceu Antonio Benetazzo, em 1º de novembro de 1941, em Verona, filho de Pietro Benetazzo e

28 O fascismo no poder consiste num composto, um amálgama poderoso de ingredientes distintos, mas combináveis: do conservadorismo, do nacional socialismo e da direita radical, unidos por inimigos em comum e pela mesma paixão pela regeneração, energização e purificação da Nação, qualquer que seja o preço a ser pago em termos das instituições livres e do Estado de direito. As proporções exatas dessa mistura resultam de processos tais como escolhas, alianças, compromissos e rivalidades (Paxton, 2007, p. 336).

Giulietta Squazordo Benetazzo. A família permaneceu em Verona até o ano de 1950, quando migrou para o Brasil. Chegaram ao Brasil em 1951, num momento em que o país se encontrava em ascensão econômica, com crescimento industrial que incentivava a migração das pessoas que viviam nos campos para os centros urbanos. Aproximadamente 25% dos moradores que viviam nas zonas rurais se deslocaram para as zonas urbanas, numa tentativa de melhores trabalhos, condições de vida e subsistência (Ferreira; Veloso, 2012).

Os pais de Benetazzo eram comerciantes, o que deve justificar a passagem da família por algumas cidades de São Paulo, como São Sebastião, Caraguatatuba e Guaratinguetá. Nesta última, Benetazzo concluiu o antigo ensino primário (hoje ensino fundamental I), seu diploma foi assinado pelo professor diretor Oscar Pereira de Souza.

Figura 40 – Diploma de finalização do ensino primário de Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo fotográfico de Cardenuto

Em Caraguatatuba, o pai de Benetazzo tinha um comércio, e o artista, nesta cidade, concluiu o antigo ginásio (atual ensino fundamental II) na escola Thomaz Ribeiro de Lima (Telles, CNV, p.35).

A professora Rose Telles professora estadual em Caraguatatuba fez um trabalho de resgate de memória de Antonio Benetazzo com os alunos, ação que

colaborou para composição da exposição e livro *Antonio Benetazzo: Permanências do Sensível*²⁹.

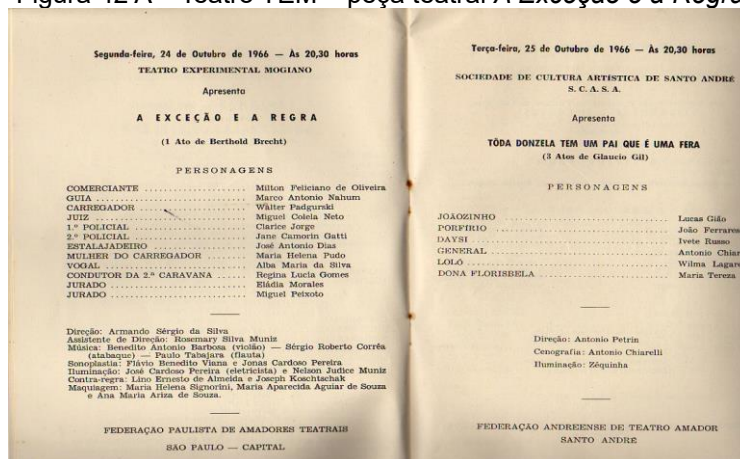
Figura 41 – Comércio do pai da família Benetazzo em Caraguatatuba



Fonte: Recorte do documentário *Entre Imagens*, de Reinaldo Cardenuto

Em 1961, Benetazzo se mudou para Mogi das Cruzes e nesta cidade terminou de cursar o ensino colegial (atual ensino médio) na Escola Estadual Dr. Washington Luiz, até o fim de 1962. Nesta escola, Benetazzo participou de atividades estudantis no Grêmio Estudantil Ubaldo Pereira e na fanfarras. Foi técnico de basquete do grupo de amigos da escola e também colaborou com o Teatro Experimental Mogiano, onde, tempos depois, ajudou informalmente na direção de arte da peça teatral *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht (Cardenuto, 2016).

Figura 42 A – Teatro TEM – peça teatral *A Exceção e a Regra*



Fonte: *A Exceção e a Regra: 4º Festival...*, 2014

29 O livro *Antonio Benetazzo: permanências do sensível* foi o resultado da pesquisa desenvolvida pelo prof. dr. Reinaldo Cardenuto, com financiamento da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania e Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, que tinha como finalidade expandir as políticas públicas para a promoção da disseminação da verdade sobre as violações aos direitos humanos praticadas durante o regime militar brasileiro (Cardenuto, 2016, p. 7).

Figura 42 B – Veto em peça teatral de TEM



Fonte: A Exceção e a Regra: Eu..., 2014

Segundo Kawamura, amigo de sala de aula na escola secundária e depois na Universidade de São Paulo, Benetazzo foi a pessoa que levou para a “molecada” de Mogi das Cruzes leituras com ideologias políticas, como Fidel Castro e Che Guevara, além de jornais como a *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*. Através dele os alunos começaram a se interessar pelos assuntos, colaborando com a formação política crítica perante a sociedade (Kawamura, CV³⁰, 2013, p. 30).

Segundo Kawamura (2013), a consciência política de Benetazzo deu origem à marcha pela reforma agrária em Mogi das Cruzes, essa discussão era parte do Congresso Parlamentar e dos objetivos de João Goulart, um assunto que ganhou repercussão nacional.

Em 1961, estava em tramitação o Projeto de Lei do Senado n. 41/1961 que dispunha sobre aquisição de terras, garantia de preço da produção, isenção de imposto de renda a pessoas ou firmas. Além disso, propunha o financiamento ao agricultor para compras de terras públicas ou particulares que estivessem inscritos no Banco do Brasil, a manutenção dos lucros até a primeira safra de colheita e a isenção de imposto as pessoas jurídicas ou física para aqueles que patrocinassem os loteamentos rurais por preços e condições adequadas de pagamento.

30 Comissão da Verdade, 72ª Audiência Pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva, presidente deputado Adriano Diogo, de 12 de agosto de 2013.

Art. 1º – O Banco do Brasil, por sua Carteira de Crédito Agrícola, financiará, a longo prazo, diretamente para o agricultor, a aquisição de terras produtivas até o máximo de 25 alqueires, inclusive suprindo-lhe os meios para sua instalação e subsistência até o advento da primeira safra.

Art. 2º – Essa aquisição poderá ser de terras públicas ou particulares, loteadas pelos Governos ou por terceiros detentores de maiores áreas, cujos loteamentos rurais tenham sido previamente inscritos no Banco do Brasil.

Parágrafo único – Os Estados ficam obrigados à dispensa de cobrança do imposto de transmissão inter vivos (sisa) dos lotes rurais por esta forma adquiridos.

Art. 3º – O Banco do Brasil garantirá ao produtor, assim financiado, a compra da sua produção, a um preço que represente, pelo menos, o custo real da mesma, com mais uma bonificação de 20%.

Art. 4º – As pessoas ou firmas, que se dispuserem a proceder e patrocinar esses loteamentos rurais, por preços e condições de pagamento, julgados razoáveis pelo Banco do Brasil e uma vez inscritos para este fim, ficarão isentos do imposto de renda relativo a essas operações. [...] (Senado Federal, 1961)³¹

Diante das discussões nacionais, Benetazzo convenceu seus amigos do colégio a marcharem pelas ruas de Mogi das Cruzes pelo voto favorável ao Projeto de Lei. Vários alunos saíram às ruas da cidade em uma ação que não fazia parte de sua realidade, mas que, segundo os estudantes, era de importância nacional.

Benetazzo, devido a sua participação nas atividades escolares passou a integrar o Grêmio Ubaldo Pereira da escola Dr. Washington Luiz, espaço que propiciou sua interação com questões ativistas. No grêmio, escreveu para a revista do colegiado, alguns artigos que versavam sobre assuntos políticos internos da instituição e sobre movimentos da cidade. Visto sempre como um articulador, Benetazzo era reconhecido na escola por sua eloquência e articulação.³²

No último ano de colégio, Benetazzo se filiou ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e, em 1963, mudou-se para São Paulo para cursar Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde, posteriormente, ingressou no curso de Filosofia (FFLCH/USP).

Segundo Toledo (2004), estudar numa universidade pública colocava os estudantes em uma elite. Nas duas décadas de 1960 e 1970, a busca pelo ensino superior cresceu mais do que em todas as outras modalidades de ensino, alcançando 12,5% ao ano. O que indicava que os jovens queriam mudar seus ciclos familiares,

31 Senado Federal, Projeto de Lei, nº 41, de 1961, que propõe e dá outras deliberações ao Projeto de Lei nº 190/1951. Reforma Agrária. Serviço de Inteligência Legislativa: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/558389/000006281_Reforma_agraria_v.2.pdf?sequence=2&isAllowed=y

32 Comissão da Verdade, 12 de agosto de 2013, p. 31-32.

aperfeiçoando-se em nível superior e ocupando outros ofícios. Esse aumento de procura para o ensino superior demonstrava que a população brasileira não se sentia mais representada apenas com o oferecimento do ensino secundário.

Benetazzo, comumente envolvido em articulações no colégio, não foi diferente no ensino superior. Em sua trajetória política e social, participou de movimentos sociais e populares, de organizações de esquerda, de partido político, do grêmio na Universidade de São Paulo, do Centro Popular Cultural (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE) e presidiu o Centro Acadêmico da Faculdade de Filosofia da USP. No PCB, permaneceu de 1962 até 1967 (Godoy, 2014, p. 302).

Benetazzo participou de movimentos importantes que aconteceram quando era estudante da USP, como um ocorrido entre maio e junho de 1965. O movimento se deu porque aumentaram os valores de alimentação no restaurante e o aluguel de moradia que atendia os universitários, o Crusp, este serviço era dirigido pelo Instituto de Serviço Social da Universidade de São Paulo – ISSU. Na semana em que aconteceu o acréscimo da alimentação, muitos estudantes tiveram problemas intestinais, o que agravou o descontentamento dos alunos. Como forma de protesto, estudantes liderados pela Faculdade de Filosofia³³ começaram a boicotar o restaurante e criaram um espaço onde faziam refeições e as vendiam pelos valores anteriores ao aumento. Para isso, usavam o fogão de uma lanchonete e cozinhavam, originando a chamada Greve das Panelas ou Greve do Fogão (*Folha de São Paulo*, 3 jun. 1965, p. 4, caderno 3).

Figura 43 – Alunos em Universidade de São Paulo na Greve do Fogão



Fonte: Universidade em Crise, 1965

Para acabar com a situação, o diretor do ISSU entrou no local de madrugada com uma tropa de choque da Polícia Militar e retirou o fogão. Os estudantes, em

³³ No ano seguinte, foi feito pelo Grêmio da Filosofia um filme intitulado *Universidade em Crise*, dirigido por Renato Tapajós, aluno de Ciências Sociais (Nascimento, 2023).

protesto, ficaram sentados vaiando e cantando o Hino Nacional: “[...] debaixo de estrondosa vaia e ao som do Hino Nacional cantado pelos estudantes. [...] Sentados, cantando, os acadêmicos aguardaram que todo o policiamento se retirasse do local, o que somente ocorreu por volta de 6 horas da manhã” (*Folha de São Paulo*, 3 jun. 1965, p. 4, caderno 3).

Finalizada a ação com a retirada do fogão e a saída dos militares, os estudantes que já haviam se acalmado foram surpreendidos por um homem da tropa que começou a jogar água em todos. Os alunos se revoltaram com a atitude do militar e começaram a apedrejar o homem. Esse incidente permaneceu por aproximadamente uma hora. Quando os alunos foram para seus alojamentos e estavam dormindo, os soldados da Tropa de Choque retornaram e abriram os apartamentos a pontapés, jogando água nos estudantes que dormiam, acordando-os com cacete e jato d’água³⁴.

Figura 44 – Invasão das forças policiais no Crusp para retirada do fogão



Fonte: Nascimento, 2023

O relato a seguir é de um estudante que, na época, era morador do CRUSP e acompanhou todo o movimento, desde a comida sendo feita na lanchonete pelos alunos, passando pela retirada do fogão, o canto do Hino Nacional, o arrombamento das portas dos apartamentos, a entrada dos militares jogando água e batendo com cacete nos estudantes que estavam dormindo. Esse relato consta na plataforma Crusp, memórias, sonhos e reflexões.

34 Comissão Nacional da Verdade, 12 de agosto de 2013, p. 40.

Em 1965, quando ocorreu a greve (após uma diarreia geral e o aumento do preço da refeição) contra o restaurante, e refeição era feita na lanchonete, complementada pela com [sic] a comida que os estudantes de geologia mandavam da alameda Gleite, o então Coordenador do ISSU, Prof. Paula Souza mandou retirar o fogão da lanchonete. O próprio Paula Souza esteve presente na retirada do fogão, que ocorreu por volta das 5:00 horas da manhã, num dia de junho, com garoa e muito frio. Todos os estudantes desceram dos apartamentos e, cantando o hino nacional, acompanharam a retirada do fogão, guardado por um contingente de policiais e um Brucutu. Estava quase tudo terminado, quando o Brucutu resolveu disparar jatos de água contra nós, entrando no jardim entre os blocos C e D, onde ficou encachado. Passou-se a jogar pedras no Brucutu e, segundo alguns, até tiros foram dados. Após uma hora do episódio, quando todos já tinham ido dormir, chegou uma tropa de choque no Crusp para retirar o Brucutu, mas não se contentando com esses procedimentos, os policiais entraram nos blocos C, E e D, arrombando as portas dos apartamentos e descendo o cacetete em todos os cruspianos que encontraram em suas respectivas camas. (Crusp68, 2008)

A insatisfação dos estudantes com as questões que aconteciam na universidade, incluindo o aumento da alimentação e do alojamento, ocorria porque percebiam nas ações pretensões de transformar a universidade pública em particular. Diante do caos que se instaurou na USP, estudantes fizeram greve para reivindicar melhorias e posicionamento do reitor quanto às intenções obscuras dos dirigentes e do governo do Estado. Toda a movimentação foi amplamente divulgada pelos jornais, com notas que iam contra as reivindicações dos alunos e a favor das manobras políticas, retaliando às atitudes estudantis (Nascimento, 2023).

Após alguns dias da greve, o então ministro da Educação Suplicy de Lacerda se pronunciou deixando um recado aos discentes e docentes:

Essa é uma realidade com a qual nós estamos defrontando no trato diário e diuturno dos problemas daquela dependência. Não é possível a concretização de uma obra de bem, humanitária e de profundas repercussões para os destinos da Pátria, sem o alevantado princípio da ordem e da hierarquia. Os problemas de vivência como os presentes não poderão ser solucionados sem a obediência inteligente e ativa que todos nós - e evidentemente o corpo discente - devemos a esses princípios.

No trecho final de sua missiva o diretor do ISSU lembra que o “respeito à ordem e à hierarquia e à disciplina são atributos indispensáveis para que se possa usufruir da verdadeira liberdade. (OESP, 13 jun. 1965, p. 23)³⁵

Diante da declaração do ministro da Educação, os estudantes entenderam que, apesar do movimento ser justo e ter fundamento, as ações não seriam aceitas, pois o país se encontrava em outro regime, e este não permitia a “desordem” do país.

35 <https://www.estadao.com.br/acervo/>. Acesso em: 14 set. 2023.

Como em outras situações, as redes de comunicação de rádio, televisão e jornal se pronunciaram sobre os fatos, mas, por vezes, destacaram notícias que iam ao encontro dos interesses do regime.

No caso da Greve do Fogão, os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* lançaram notas sobre o manifesto mostrando o enfraquecimento do ato e o posicionamento tendencioso da ação: “não é com uma greve decretada pelo custo das refeições, que se poderá encaminhar para uma solução satisfatória a questão alimentar” (OESP, 13 jun. 1965, p. 23).

Os meios de comunicação jornalísticos, em suas reportagens, se inclinavam para um lado da história, e esse lado não era o dos discentes. A sociedade, que não compreendia o que acontecia, se deixava levar pela opinião da mídia, desaprovando as ações dos estudantes.

Figura 45 – Reportagem com o Dr. Paula Souza ao OESP, 13 junho de 1965.

Problemas da Universidade

Los Angeles, antevisto da cidade polinuclear?

"nós dissemos à cianec de quanto precisavamos... e também já fomos atendidos"

5 milhões
É o quanto que pode ser fornecido para resolver o problema!

50 milhões
É o quanto de que se necessita para resolver o problema!

3 milhões
É o quanto que pode ser fornecido para resolver o problema!

Em 40 dias, mais de 1.80 milhões de cruzeiros emprestados aos participantes!
Seja dos próximos a receber seu empréstimo!

CIANEC (COMISSÃO NACIONAL DE ECONOMIA E INVESTIMENTO)
Rua... 1234... 56789...
São Paulo, SP, 13 de Junho de 1965.

Fonte: Acervo de *O Estado de São Paulo*

Figura 46 – Greve da USP, 13 de junho de 1965



Fonte: Acervo da Folha de São Paulo

Sabe-se que, o poder da mídia sempre foi um fator importante na emissão de opinião da sociedade, porque muitas pessoas se valem apenas do noticiado por alguns meios de comunicação e, quando não leem a notícia, se bastam com apenas os *leads* das matérias. O fato de não buscar outros meios que revelem o contexto da situação favorece o desconhecimento da população e a tomada de decisões não assertivas a respeito de assuntos relevantes para a sociedade.

Certamente – e esta era uma situação generalizada naquela época da ditadura militar entre os estudantes – a relação entre indivíduo e sociedade refletia-se com muita intensidade na vida imediata, resultando numa determinada formação pessoal em todos os sentidos possíveis no intervalo entre os muitos que acharam ótimo e os muitos que acharam péssimo. De outra parte – o que constitui o específico da vida na residência estudantil – havia uma grande dependência formativa das condições de vida “concretas” dos estudantes: os conteúdos da socialização precisavam se ancorar e traduzir em experiências vitais do cotidiano, no plano dos estudos, das experiências culturais, das relações pessoais ou da organização do dia a dia. Em suma: uma socialização não “abstrata” ou de imposição “exterior”, de adesão sobretudo estritamente intelectual; mas antes um “sentimento de politização” como experiência vivida e viva. As aspas são aqui utilizadas de propósito para sinalizar com clareza toda a precariedade dos termos referidos. Mesmo aqueles que têm péssimas lembranças da “devassidão” do ambiente residencial, sustentam as suas lembranças em experiências cotidianas em geral diretas e não em consequência de alguma ideologia ou doutrinação a que foram expostos. A politização dos estudantes, até porque a rigor eles viviam na própria universidade, e assim viviam “a” universidade, era uma experiência contínua ligada a seu cotidiano, para além do movimento estudantil organizado. (Maar *in* Crusp68, 2008)

Benetazzo como estudante de filosofia, segundo o amigo Kawamura, esteve presente nas ações relacionadas as políticas públicas nas universidades, como: livre expressão, proteção aos estudantes, moradia e alimentação adequada, valores de alimentação condizentes, infraestrutura adequada, dentre outras questões que eram importantes para a permanência na universidade. Em virtude de sua participação frente movimentações contra o governo e a favor da política pública de ensino, se

tornou uma das lideranças do grupo Dissidência Universitária de São Paulo – DISP, presidindo o Grêmio Estudantil da Faculdade de Filosofia e Letras da USP entre os anos de 1966 e 1967.

Diante das violações de direitos que tomavam conta do país, no dia 22 de setembro de 1966, a UNE decretou o “Dia Nacional de Luta contra a Ditadura”. Nesse ano ocorreram várias movimentações políticas e educacionais, como a “Setembrada”, manifestação estudantil em vários lugares do país. O movimento foi duramente reprimido. No Rio de Janeiro, o “Massacre da Praia Vermelha” levou estudantes a serem presos na Faculdade de Medicina.

Figura 47 – Movimento dos alunos na Setembrada, 1966



Fonte: Veiga, 2016

Figura 48 – *Jornal do Brasil*, de 16 de setembro de 1966

Polícia acaba em poucos minutos no Centro com a passeata de estudantes

Tudo o Centro da Cidade foi convertido antes mesmo da chegada da polícia de guerra, depois que cerca de mil estudantes realizaram a amadurecida passeata de protesto contra o Governo Federal num percurso de 200 metros da Avenida Rio Branco — esquina da Rua Buenos Aires — impedida de continuar por 600 policiais.

Após primeiros minutos de hoje, o Secretário de Segurança, General Davio Coelho, informou que as autoridades policiais prenderam nas manifestações 120 pessoas, a maioria das quais estudantes, que de começou a libertar antes mesmo, ficando apenas apenas 3 pessoas.

O Governador Negrão de Lima lamentou as violências verificadas no Centro da Cidade e assumiu inteira responsabilidade pela repressão policial, afirmando que se os estudantes tivessem pedido a licença legal para a sua manifestação o Governo do Estado a teria garantido.

Apesar das cenas de violência verificadas na Avenida Rio Branco, Chafariz, Praça Tiradentes e Passeio Público pouco mais de dez pessoas sofreram ferimentos leves, entre as quais seis policiais e seis estudantes, que foram socorridos ainda durante as manifestações.

Os líderes e universitários manifestaram e garbados esboçaram para hoje, em Belo Horizonte e Porto Alegre, passeatas de protesto “contra as arbitrariedades e pressões sofridas pelos estudantes cariocas, paulistas e esboçaram”. A Secretaria de Segurança Pública de Minas assegurou, porém, que a passeata em Belo Horizonte seria reprimida.

Enquanto o Presidente do Congresso Nacional, Sr. Aurélio de Moura Andrade, declarou-se “apreensivo” com a ditadura dos assessoramentos ao Rio, o ex-Governador Carlos Lacerda afirmou que “a manifestação era inevitável, pois a juventude deseja uma revolução que não foi feita”.

Mais de mil estudantes agitados e entusiasmados, ontem, durante três horas, em Buenos Aires, se lançaram de gás lacrimogêneo e ao disparo de metralhadora da Polícia, pagando conquistas milicianas, pedras e jatos durante a Marcha de Silêncio, organizada em sinal de protesto pela morte de um universitário por policiais em Córdoba. (Páginas 1, 5 e 11 e editorial na página 6)

O COMEÇO DE TUDO

Os estudantes se misturaram aos automóveis e realizaram a passeata até que a Polícia Militar os contivesse.

Fonte: Magalhães, 2016

Em 1967, frente ao cenário do país, Benetazzo desfilou-se do PCB por não acreditar que a luta pacífica traria o regresso da democracia. Compartilhando dos ideários políticos e sociais se juntou à Ação Libertadora Nacional (ALN),³⁶ liderada por Carlos Marighella³⁷, organização voltada para os ideais democráticos, com posicionamentos mais críticos.

Figura 49 A/B – Cartazes da ALN convocando a sociedade para a luta



Fonte: (a) Fernandes, [202-b];



(b) Discurso..., 2020

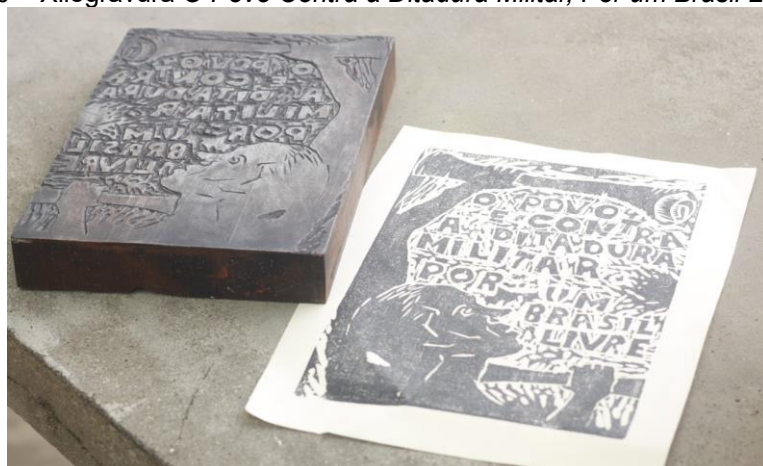
Como afiliado e ativo dos movimentos contra a ditadura, Benetazzo, em 1968, colaborou e participou do XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), em Ibiúna. Claudio Tozzi e o artista criaram a xilogravura que serviu para a divulgação do movimento.

O congresso, que seria realizado no dia 12 de outubro de 1968, com previsão de mais de 2 mil pessoas, foi surpreendido pelo ataque de militares que adentraram o sítio Munduru. Mais de 750 estudantes que estavam alojados e se organizavam para tomar café, às 7:30h, foram flagrados pela ação militar. Para dispersar o congresso, os militares deram voz de prisão a todos os estudantes que se encontravam no local.

36 A Ação Libertadora Nacional, conhecida também pela sigla ALN, foi uma organização revolucionária que atuou no Brasil no regime militar (1964 a 1985), um dos principais dirigentes foi Carlos Marighella. A formação da organização se deu em 1968, a partir de uma dissidência do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Além de Marighella, havia dois importantes participantes: Carlos Joaquim Câmara Ferreira e Carlos Eugênio da Paz (Fernandes, [202-a]).

37 Carlos Marighella nasceu em 5 de dezembro de 1911. Era escritor e político e tornou-se guerrilheiro comunista marxista-leninista. Foi um dos principais organizadores da luta armada contra a ditadura militar brasileira, sendo considerado inimigo número um do regime. Morreu assassinado pelos militares em 4 de novembro de 1969 (Godoy, 2014, p. 100-112).

Figura 50 – Xilogravura *O Povo Contra a Ditadura Militar, Por um Brasil Livre*, 1968



Fonte: Fotografia de Vera Souza, acervo pessoal de Tozzi

Os agentes do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), acompanhados dos homens das tropas estaduais, prenderam aproximadamente 750 estudantes.

Figura 51 A – Barraca improvisada construída para ser o anfiteatro do congresso



Fonte: Sítio..., [20-]

Segundo o jornal *O Globo* de 14 de outubro de 1968, o 7º Batalhão de Polícia de Sorocaba foi acionado, e 150 soldados e 80 investigadores do DOPS, no caminho do alojamento, prenderam os estudantes que faziam a vigilância do local. Em seguida, os outros 739 estudantes que estavam no sítio se preparando para tomar café, também foram detidos³⁸. O transporte dos estudantes se deu por ônibus particulares, caminhões, kombis, viaturas e ambulâncias.

³⁸ A presença dos estudantes em Ibiúna, que na época tinha cerca de 6 mil habitantes, logo foi percebida. Eles chamaram a atenção dos moradores porque esgotaram os alimentos no comércio: “não

Figura 51 B – Estudantes fazem fila para serem presos



Fonte: Sítio..., [20-]

Todos os estudantes foram levados para o presídio Tiradentes, na Avenida Tiradentes, em São Paulo.

Figura 51 C – Os detidos de Ibiúna foram levados para o Dops/SP



Fonte: Sítio..., [20-]

Os principais líderes dos movimentos estudantis – Luiz Travassos, da União Nacional dos Estudantes (UNE), Vladimir Palmeira, da União Municipal dos Estudantes (UME), Franklin Martins, do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da

tinha pão, chocolate, nada. Eles compraram tudo”, contou o ex-sargento Pacheco. A versão do policial é reforçada por um ex-estudante: “Um pessoal mais desavisado ia ao centro de Ibiúna e pedia mil pães na panificadora, o movimento naquelas rodovias era anormal. Foi por aí que nós fomos denunciados” (Ibiúna..., 2018).

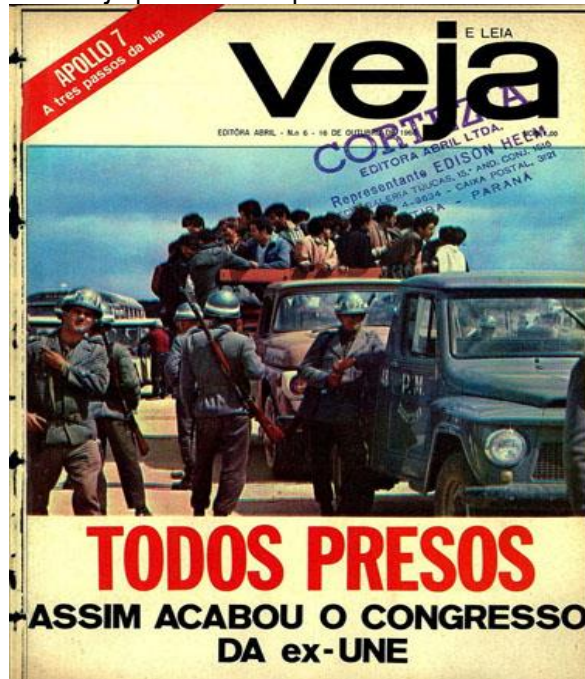
Universidade Federal do Rio de Janeiro, e José Dirceu, da União Estadual dos Estudantes (UEE) – foram encaminhados ao Dops (Helal Filho, 2018).

Figura 52 A – Líderes chegando ao Dops de São Paulo. Da direita para esquerda: José Dirceu (UEE-SP), Vladimir Palmeira (UME), Franklin Martins (DCE-UFRJ), Luis Travassos (UNE), estes eram os principais líderes estudantis



Fonte: O Globo

Figura 52 B – Revista *Veja* publica na capa o desfecho do XXX Congresso da UNE



Fonte: Palmeira, [20-]

Após o acontecimento em Ibiúna, a prisão dos estudantes e dos líderes estudantis, alunos de diversas cidades protestaram contra as detenções arbitrárias ocorridas no dia 12 de outubro de 1968³⁹.

Estudantes tomaram a antiga sede da UNE, no Flamengo, Rio de Janeiro e em vários outros pontos da cidade. Em São Paulo também houve manifestações contra os desmandos arbitrários do governo. Esses jovens tentaram mostrar que a prisão dos estudantes em Ibiúna era ilegal e que o movimento era legítimo e democrático. Outro ponto levantado pelos manifestantes era que a ação dos militares feria os direitos humanos. A ação mostrava o descontentamento com a repressão do movimento, pois não tinha fundamento ou legalidade, visto que, os estudantes estavam pacíficos em um sítio, tomando café e preparando-se para o evento.

Figura 53 – Estudantes na antiga sede da UNE, no Flamengo, protestam contra as prisões



Fonte: Helal Filho, 2018

A imprensa noticiou o ocorrido; alguns órgãos se posicionaram a favor do governo e apenas enfatizaram o enfrentamento e às prisões, sustentando uma versão unilateral dos fatos e mostrando indignação em relação às atitudes dos estudantes ao alegarem que os motivos eram condizentes com a pauta do evento.

39 "A realização de um congresso estudantil não seria considerada ilegal numa democracia. Mas, em meio à ditadura militar imposta no Brasil pelo golpe de 1964, aquela reunião de estudantes era uma infração. A Lei Suplicy de Lacerda, de novembro de 1964, pelo então presidente marechal Humberto Castelo Branco, colocou a UNE na clandestinidade. Desde então, todos os eventos da entidade eram organizados e realizados às escondidas." (Helal Filho, 2018)

Para justificar as contensões, os militares atribuíram a opulência às associações dos estudantes e às organizações terroristas cubanas, justificando que precisavam ser reprimidas para que não houvesse prejuízo à normalidade da vida das pessoas de "bem". Após esse posicionamento dos militares, houve uma ostensiva ação da polícia, que prendeu e agrediu diversos estudantes que manifestavam contra o episódio e se opunham à diligência policial.

Figura 54 – Jornal *Diário da Noite*, de 15 de outubro de 1968, página 2

O governador Abreu Sodré ocupou ontem uma cadeira de emissoras de televisão para explicar a repressão policial ao XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

UNE FORJAVA A REVOLUÇÃO

O governador Abreu Sodré se recusa a aceitar críticas
O governador Abreu Sodré se recusa a aceitar críticas quanto aos atos de repressão policial durante o XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Os estudantes não podem ser considerados como grupos terroristas. O governador Abreu Sodré se recusa a aceitar críticas quanto aos atos de repressão policial durante o XXX Congresso da União Nacional dos Estudantes. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Cessou a incomunicabilidade
O governador Abreu Sodré afirmou que cessou a incomunicabilidade entre o governo e os estudantes. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Incomunicabilidade, terrorismo cultural
O governador Abreu Sodré afirmou que a incomunicabilidade entre o governo e os estudantes constitui um ato de terrorismo cultural. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Reforma
O governador Abreu Sodré afirmou que o governo está trabalhando em uma reforma da legislação educacional. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Anarquia
O governador Abreu Sodré afirmou que a situação atual é anárquica e que o governo está trabalhando para restaurar a ordem. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Tristeza de pai
O governador Abreu Sodré afirmou que ele se sente triste por ver os seus filhos envolvidos em manifestações estudantis. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

Conflito entre gerações
O governador Abreu Sodré afirmou que há um conflito entre as gerações e que o governo está trabalhando para resolver esse conflito. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

dispositivo de grupos radicais
O governador Abreu Sodré afirmou que o governo está criando um dispositivo para lidar com grupos radicais. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

No CRUSP, ontem, a expectativa
Os estudantes aguardam com expectativa o resultado das negociações realizadas no CRUSP. O chefe do Executivo paulista historiou as recentes manifestações estudantis e as providências adotadas.

EDICÃO NACIONAL
Folheto de 16 páginas, com notícias e comentários sobre os acontecimentos da semana. Disponível em todas as lojas de jornais e livrarias.

Fonte: Memória BN

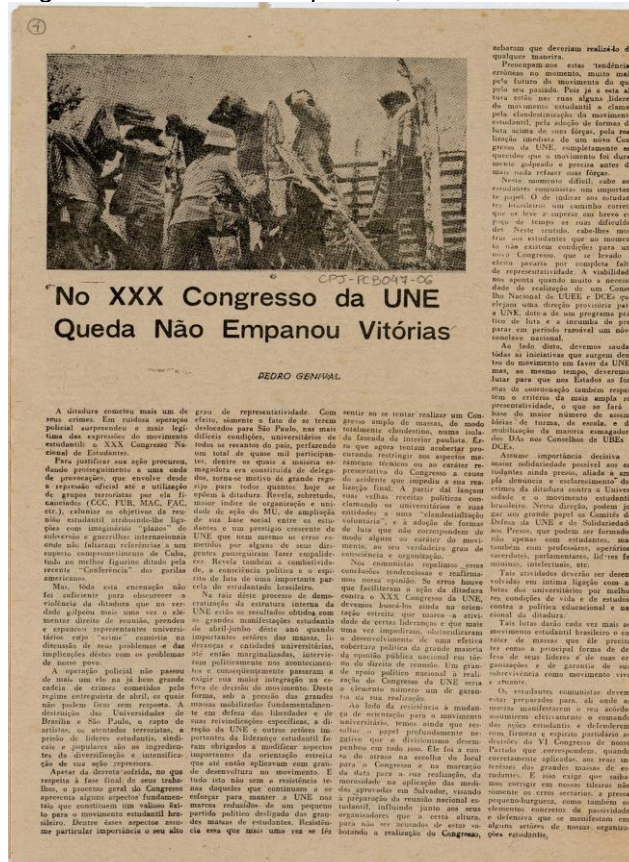
O jornal *Voz Operária* noticiou o atentado contra os estudantes, como segue:

A ditadura cometeu mais um de seus crimes. Em ruidosa operação policial surpreendeu a mais legítima das expressões do movimento estudantil: o XXX Congresso Nacional de Estudantes. Para justificar sua ação procurou, dando prosseguimento e uma onda de provocações, que envolve desde a repressão oficial até a utilização de grupos terroristas por ela financiados (CCC, FUR, MAC, FAC, etc.), caluniar os objetivos da reunião estudantil atribuindo-lhe ligações com imaginários "planos" de subversão e guerrilhas internacionais onde não faltaram referências a um suposto comprometimento de Cuba, tudo no melhor figurino ditado pela recente "Conferência" dos gorilas americanos.

Mas toda essa encenação não foi suficiente para obscurecer a violência da ditadura que na verdade golpeou mais uma vez o elementar direito de reunião, prendeu e espancou representantes universitários cujo “crime” consistia na discussão de seus problemas e das implicações destes com os problemas do nosso povo. (Genival, 1968)

Assim como mostrado na notícia do jornal *Voz Operária*, professores e artistas também se indignaram contra a atitude da polícia, que arbitrariamente proibiu a manifestação.

Figura 55 – Jornal *Voz Operária*, novembro de 1968



Fonte: Movestudantil, 2018b

Benetazzo e outros estudantes que estavam presos no presídio Tiradentes foram soltos dias após o acontecimento em Ibiúna, mas os líderes dos movimentos estudantis Vladimir Palmeira (UME), Franklin Martins (DCE), José Dirceu (UEE) e Luís Travassos (UNE) permaneceram presos no Dops, e foram liberados somente em 1969, mediante a troca de liberdade do norte-americano Charles Burke Elbrick, que havia sido sequestrado em setembro de 1969 por militantes que eram contra o governo militar brasileiro e a prisão dos líderes dos movimentos estudantis.

Após a soltura, os líderes foram banidos do Brasil. José Dirceu ⁴⁰ foi para o México e posteriormente para Cuba. Nesse país, encontrou-se com Benetazzo, quando tiveram breve diálogo sobre a situação do país e os enfrentamentos que se davam. Em meados de 1971, Dirceu regressou ao Brasil, onde mais uma vez encontrou Benetazzo, que lhe passou a situação de confrontos e morte dos militantes que aqui reinava (José..., [20-]).

A consequência do congresso se deu a todos que participaram do movimento; aos presos, a repressão se deu no interrogatório que usava persuasão para inibir e causar desconforto nos estudantes. Nas mulheres, Meloni (2010) conta que havia ofensas quanto ao seu estado civil, com chamamentos que tinham como foco a agressão psicológica que vinha para menosprezar o refém: “O policial que me interrogava, ao referir-se ao meu estado civil [...] dizia “amasiada” [...]. Era uma forma de intimidar, de criar constrangimento pelo uso de palavra ou expressão que, num ambiente de delegacia de polícia, transformaram-se em vulgaridades, até obscenidades” (Meloni, 2010, p. 25).

Meloni (2010) comenta que os momentos que passou nas mãos dos militares lhe provocam sentimentos ainda muito vivos; o pavor de não encontrar mais a família, mas também de não poder realizar suas atividades diárias, bem como a angústia sentida no momento, ainda muito vívidas em sua memória. Para ela, o ocorrido é apenas um ponto na história, mas faz parte de uma sequência de fatos que se deram na época.

Eu não me pergunto: quem sou? Me pergunto mesmo: o que sou? E nessa pergunta vai embutido: o que fiz do meu passado? [...] O passado não me pesa. Não quero esquecê-lo nem ignorá-lo. Quero compartilhar o meu passado e, de certa maneira, o mesmo da minha geração. E o passado da minha geração é um pontinho pequeno, talvez insignificante, mas um pontinho real da história do país. (Meloni, 2010, p. 69-70)

Os relatos das vítimas que passaram pelas violações de direitos no regime militar mostram que o sistema usou como contenção repressões que ainda provocam memórias nas pessoas que os vivenciaram. As medidas aconteciam quando as vítimas eram detidas e colocadas sob investigação, eram levadas para espaços de

40 José Dirceu foi para o México junto com outros presos políticos que também foram soltos em troca de Charles Elbrick (Godoy, 2014, p. 302). Em entrevista para esta pesquisa, ela falou da amizade que tinha com Benetazzo, de como se entristeceu com a morte dele e do nome da neta que deu em homenagem à filha do Benetazzo que morreu em Cuba.

domínio dos militares. Os agentes do Estado agiam à revelia, não havia uma regra ou um protocolo, e os interrogatórios aconteciam sem planejamento. Os detentos podiam ser militantes, amigos ou familiares, na prisão eram coagidos a denunciar onde se encontrava o perseguido; com assédios morais, torturas físicas e estupros, ações cruéis que serviam para que o governo alcançasse seu interesse político.

[...] a repressão conseguiu inviabilizar grande parte de seu *modus faciendi* e manter sua justificativa bélica para a repressão, voltada para a guerra contra a subversão. Isso sem falar nos milhares de pais, irmãos, filhos e amigos dos ex-perseguidos políticos que, mesmo sem qualquer atuação política, foram sequestrados e torturados; ou sem citar os que, embora assassinados pela ditadura militar, seguiram constando como mortos por causas naturais, acidente ou suicídio, e as incontáveis pessoas que tiveram seus projetos de vida interrompidos devido à perseguição política explícita ou camuflada. (Kolker, 2021, p. 129)

Durante a repressão, o regime militar agiu de maneira fria para conseguir alcançar seu objetivo de abolir qualquer manifestação que fosse contra os seus ideais. Ao “subversivo”, direcionava a medida mais intensa, para que não se esquecesse do que lhe poderia acontecer caso persistisse em ir contra os desmandos militares.

Como mencionado no Capítulo I, a trajetória de Benetazzo, como de outros estudantes, mudou a partir de 14 de abril de 1964. Foi nessa data que, por meio da Portaria n. 1, o Comando Supremo da Revolução delegou poderes para a instauração de Inquéritos Policiais Militares (IPMs), tendo como finalidade reprimir os grupos políticos que apoiavam Goulart e que eram contra o golpe que derrubou Jango do poder. Sendo Benetazzo uma pessoa que desde o ensino secundário tinha engajamento político, não demorou muito para que se agregasse à luta contra o regime militar e se tornasse inimigo do Estado.

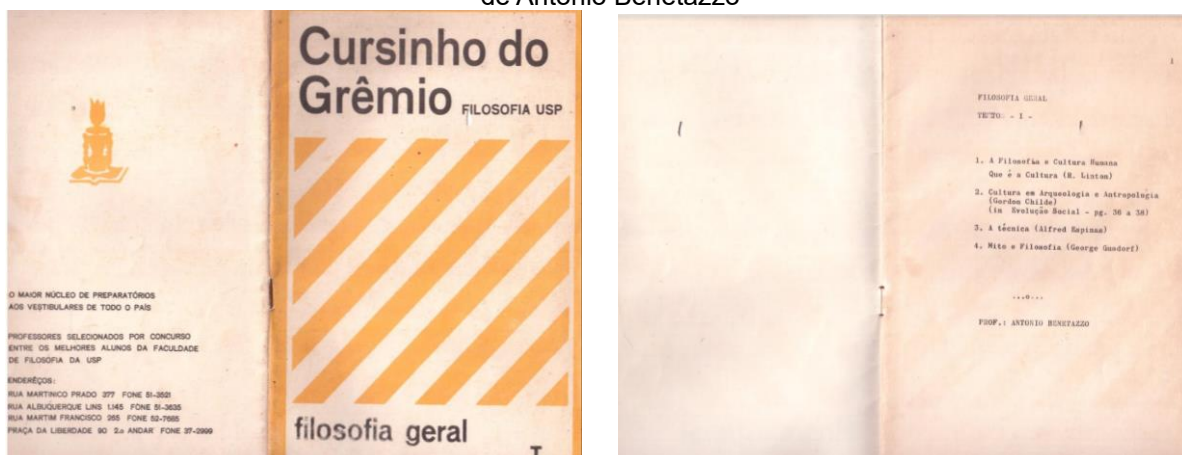
O mal-estar acadêmico quanto às ações militares nos campos universitários acometeu muitos estudantes, que encontraram orientações nas entidades estudantis – diretórios centrais, uniões estaduais e união nacional. As lideranças ouviam as expectativas dos estudantes e os impulsionava a lutar pelos ideais por meio de ações concretas e assertivas que poderiam inibir as ações militares (Toledo, 2004).

O panorama de mudanças e de insatisfações com a diminuição dos direitos da população fizeram com que Benetazzo aderisse cada vez mais às ações a favor dos universitários e aos movimentos sociais e políticos. Como partidário, intensificou sua participação na luta pela democracia e no ideário de derrubada do regime militar.

As movimentações estudantis geraram descontentamentos aos adeptos do governo e aos militares, que retribuíram com provocações e assédios aos professores em sala de aula e aos estudantes nas universidades, como consta em reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, de 25 de abril de 1965.

Benetazzo por dentro da situação política e sendo uma pessoa dinâmica, participava dos movimentos políticos e sociais e se desdobrava nas suas atividades como estudante do curso de Filosofia e Arquitetura da USP, as aulas que dava no Cursinho do Grêmio de Filosofia da mesma universidade, no Instituto de Arte e Decoração (Iadê) e no Cursinho Universitário⁴¹. Mesmo diante das tarefas diárias, Benetazzo se dedicava ao estudo da arte, fazia movimentações de técnicas, materiais e estética visual.

Figura 56 A/B – Capa e parte interna da apostila de Filosofia do Cursinho do Grêmio de Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Paralelamente ao ativismo contra o regime militar, Benetazzo fez experimentações e deixou fluir seu lado artístico. Linguagens realizadas por meio de releituras de grandes pintores, como Michelangelo e Da Vinci, traços da sua origem italiana e da sua ligação com a estética de artistas como Kandinsky, Klee, de Wesley Duke Lee, dentre outros que o inspiravam e que faziam parte das discussões que promovia em sala de aula (Cardenuto, 2016, p. 13-17).

41 O Cursinho Universitário tinha como sócio o diretor de arte Francisco Ramalho Junior. Foi no cursinho que Benetazzo conheceu José Ramalho; em seus filmes, o artista foi diretor de arte em *Anuska*, *manequim e mulher* e ator em *Meninas*. Ambos se tornaram amigos e companheiros de trabalho (Ramalho, 2009, p. 22 -31).

Figura 57 A/B – Capa e folha de apresentação da apostila do Curso Universitário de História de Antonio Benetazzo

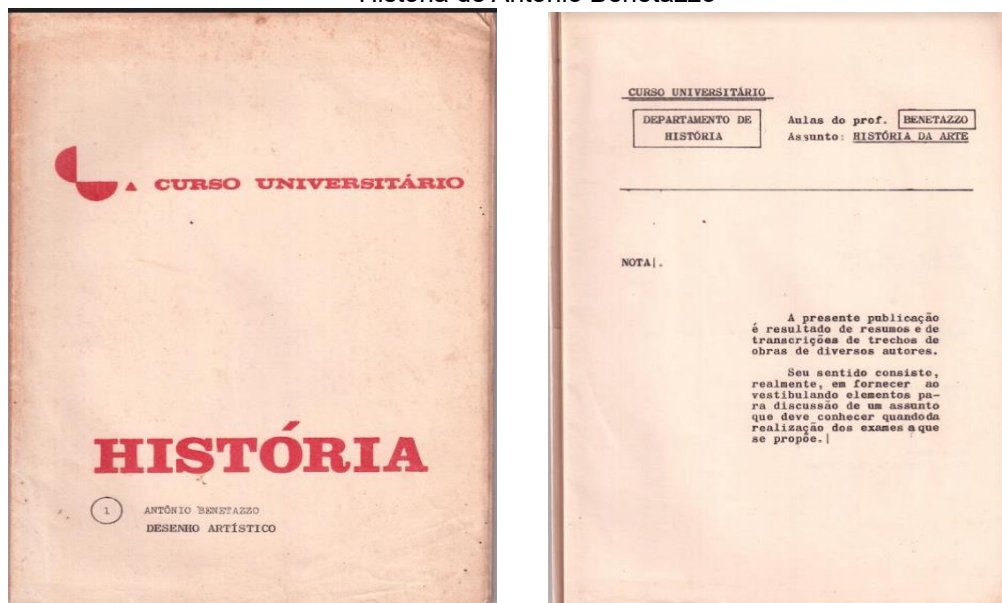


Foto: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Em análise a sua movimentação artística, se percebe que o artista se apropriou da linguagem plástica como se quisesse mostrar sua presença no mundo. Não era um entre outros, era o Ser que sentia, que queria e que tinha no seu modo operante os verbos “sou” e “posso”. Ao mesmo tempo que lhe tiravam os direitos, a arte o fazia surgir. O artista resistia diante das imposições ditatoriais, que não o permitiam viver seus ideais, para isso agia e produzia mostrando sua presença no mundo, como ser que não apenas passa pelo mundo, mas que é o próprio mundo.

O sentido do trabalho é, pois, o do reconhecimento para além do mundo atual, de um mundo de coisas possíveis, a apropriação de um espaço e de um tempo indefinido. Esse mesmo reconhecimento e essa mesma apropriação é que dão significado à palavra, ao suicídio e ao ato revolucionário. Esses atos da dialética humana revelam toda a capacidade para orientar-se ante o possível, o imediato, ultrapassando os limites do meio imediatamente dado [...]. A dialética humana é ambígua: manifesta-se inicialmente nas estruturas sociais ou culturais que faz aparecer e onde se aprisiona. Mas seus objetos de uso e seus objetos culturais não seriam o que são se a atividade que os faz aparecer também não tivesse como sentido negá-los e ultrapassá-los. (Merleau-Ponty apud Chauí, 2022)

A arte de Benetazzo ultrapassou os limites porque não se dava por movimentos pacíficos ou porque seu ofício era a arte; a manifestação era de um sujeito que, em suas inúmeras tarefas, também era artista; manifestações do traço da mão que foi depositado em papel, o gesto a partir da percepção do mundo, da experiência habitada pelo olhar, que vê através do que sente.

Benetazzo foi produtor de arte, mas somente algumas obras se tornaram conhecidas do público na época, como: a xilogravura realizada com Claudio Tozzi em 1968; a participação no filme *Menina Moça*, de Francisco Ramalho Junior; em 1969, a capa do primeiro livro de Mário Prata, *O Morto que Morreu de Rir*; e a participação como diretor de arte e cenógrafo no filme *Anuska, Manequim e Mulher*, também de Francisco Ramalho Júnior (Sabadin, 2009), que teve como elenco Francisco Cuoco, Jairo Arco e Flecha, Ruthinéia de Moraes e Marília Branco.

Figura 58 – Filme *Anuska, Manequim e Mulher*, Benetazzo ao lado de Francisco Cuoco



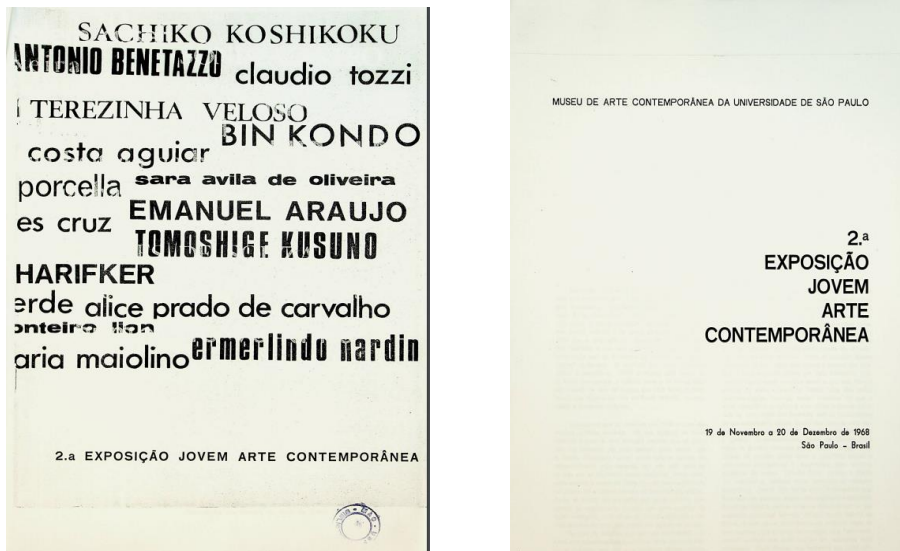
Fonte: recorte do documentário *Entre Imagens*, de Reinaldo Cardenuto

Benetazzo participou também da 2ª Exposição Jovem Arte Contemporânea, promovida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) em 1968, com o desenho *E Quando Não Tem Inspiração?*. Esse trabalho foi usado no filme *Paula, a História de Uma Subversiva* (1979), dirigido por Francisco Ramalho Junior, e, posteriormente, ilustrou o volume 12, da revista *Teoria e Debate*, em 1990 (Cardenuto, 2016, p. 53).

Entre sentimentos controversos que se davam entre o sujeito que vivia entre familiares, amigos, trabalho, universidade e liderança política, estava o artista que se dedicava à experimentação de técnicas e materiais, que refletia sobre os movimentos artísticos que originavam a sua linguagem. Porém, foi após a manifestação do Congresso de Ibiúna, em 1968, e a saída da prisão, que Benetazzo decidiu viver na clandestinidade. O artista percebeu que não era mais possível voltar à sua rotina,

devido às incisivas intimidações da polícia, o melhor era o anonimato, assim, preservaria a si, aos familiares e aos amigos.

Figura 59 A/B – Revista da 2ª Exposição Jovem Arte Contemporânea, 1968



Fonte: MAC-USP – Biblioteca JAC

Figura 60 – *E Quando Não Tem Inspiração*, Antonio Benetazzo, 1968. 50 x 35 cm, colagem, ecoline, grafite e guache sobre papel



Fonte: Acervo de fotografia Reinaldo Cardenuto

Depois que decidiu viver na clandestinidade, permaneceu no Brasil, realizando algumas ações e tendo contato apenas com as pessoas mais próximas, até que conseguiu ir para Cuba realizar treinamento de ações guerrilheiras. O artista acreditava que a luta precisava ser mais contundente, pois não percebia mais a possibilidade de conseguir mudanças por meio de ações democráticas.

Alípio Freire, amigo de Benetazzo, em testemunho a Comissão da Verdade⁴², relatou que, após decisão do artista de sair do país, amigos que moravam no edifício Copan, em São Paulo, organizaram uma despedida para ele. Nesse evento, os presentes foram avisados de que Benetazzo iria para Itália realizar formação em arte. Alípio conta que não foi na festa, porque também estava envolvido com alguns movimentos e acreditou que não seria viável ser visto com os demais. Essa versão dada aos presentes na festa ocorreu para preservar amigos e familiares e o próprio Benetazzo (Freire, CV, 2013, p. 24-30).

Benetazzo, em Cuba, tomou conhecimento das divergências com os líderes da ALN e da morte de Carlos Marighella⁴³, em 4 de novembro de 1969. Descontente com os rumos do movimento, o artista resolveu dissociar-se da ALN e, juntamente com outros membros do movimento que também se encontravam em Cuba realizando treinamento em táticas de guerrilha, começou a organizar um movimento dissidente da ALN, que no retorno ao Brasil, deu origem ao Movimento de Libertação Popular – Molipo (Antônio..., [20–])⁴⁴. Benetazzo fez parte do corpo diretivo do grupo, que

42 A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. Tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Em dezembro de 2013, o mandato da CNV foi prorrogado até dezembro de 2014 pela Medida Provisória n. 632 (A CNV, [201-]). Da Comissão Nacional foram criadas as comissões estaduais; aquela em que constam os testemunhos sobre Antonio Benetazzo é a 72a Audiência Pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva, de 12 de agosto de 2013.

43 Carlos Marighella, poeta, político e revolucionário, nasceu em 5 de dezembro de 1911, em Salvador (BA), filho de Maria Rita do Nascimento Marighella e Carlos Augusto Marighella. Foi poeta, político e revolucionário, filiou-se em 1936 ao PCB e, por este, foi por duas vezes preso e torturado. Em 1945, foi libertado com direito a anistia. No mesmo ano, tornou-se deputado federal pelo estado da Bahia pelo PCB, mas, em 1947, foi deposto devido a ilegalidade do partido PCB. Em 1964, foi baleado e preso, sendo solto apenas em 1965, dando-se, a partir daí, a formação do grupo armado Ação Libertadora Nacional, fundada em 1968, movimento liderado por ele e com adeptos advindos do PCB e de outros movimentos revolucionários, tendo como objetivo principal a derrubada do regime militar e junto os atos institucionais. Em 1969, foi capturado e morto em São Paulo por uma emboscada do Departamento de Operações de Política Social – DOPS.

44 Em 1967, líderes dos movimentos estudantis participantes do Partido Comunista Brasileiro, com finalidade de fortalecer a luta contra o regime militar, criaram uma extensão do partido dando origem à Dissidência Universitária. Esses membros da dissidência, em 1969, aderiram a Ação Libertadora Nacional. Mas com a morte de Marighella, membros que se encontravam em Cuba em treinamento se organizaram e criaram o Molipo, que acirrou a luta armada contra os militares (Antônio..., [20–]).

contava com, aproximadamente, trinta militantes com atuação em São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco e Goiás. O Molipo visava a militarização e a ampliação da luta armada, uma vez que a morte de Marighella mostrava que a situação não permitia recuo ou passividade, mas sim disputas de igual para igual e ações semelhantes às daquelas dos militares (Gorender, 2014, p. 230).

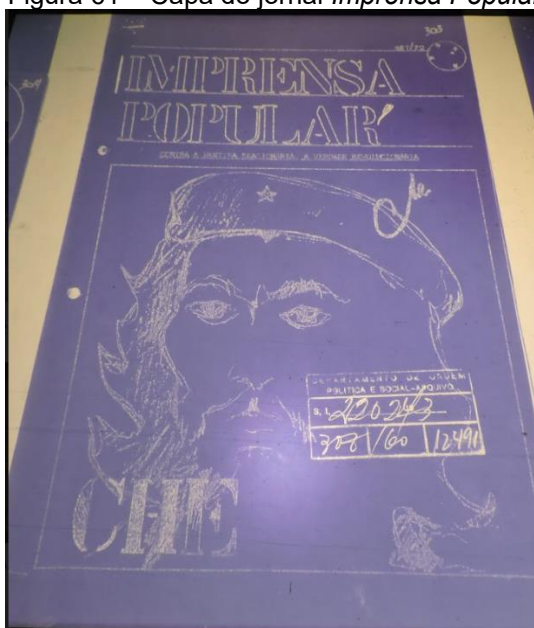
A atitude de Antonio Benetazzo e de outros militantes veio em reação à repressão, que tomou proporções incabíveis, realizando ações como: perseguição aos militantes e aos seus familiares; as pessoas que apenas divergiam dos posicionamentos militares; sequestros; violências de várias espécies; torturas e assassinatos que não eram mais justificados.

No retorno de Cuba em 1971, Benetazzo assumiu codinomes e viveu em lugares diferentes de São Paulo para não ser encontrado. Benê, como era chamado pelos amigos, participou de alguns feitos, como o de 17 de dezembro de 1971, em que ele e outros militantes invadiram a Indústria de Roupas J. Casanova, no Brás, roubaram roupas e as distribuíram aos moradores de rua do bairro Sapopemba. Também participou do desvio de carnes do caminhão frigorífico da empresa Swift e distribuiu aos moradores da favela da Vila Palmares para comemorarem o Natal (Godoy, 2014, p. 303).

No papel de articulador do Molipo, Benetazzo trabalhou como redator do jornal *Imprensa Popular*⁴⁵, meio de comunicação oficial do grupo. O periódico tinha como objetivo revelar as questões políticas que aconteciam no país e eram abafadas pelos militares, assim como dar as coordenadas aos militantes.

Cida Horta (CV, 2013, p. 17), em depoimento à Comissão da Verdade, contou que Benetazzo e ela foram companheiros no seu último ano de vida, e que o artista passava bastante tempo escrevendo os textos para o jornal *Imprensa Popular*, que eram datilografados e depois mimeografados. Horta relata que o lema do jornal era se impor contra as mentiras reacionárias implantadas na sociedade pelos veículos de comunicação e pela própria polícia

45 O *Imprensa Popular*, também defendia o retorno às bases operárias e camponesas, mas não se afastou do militarismo. O jornal contava com oito páginas, era clandestino e se caracterizou como imprensa alternativa, mas foi dizimado pela repressão (Godoy, 2014, p. 303).

Figura 61 – Capa do jornal *Imprensa Popular*

Fonte: Acervo Fotográfico de Reinaldo Cardenuto

[...] o grande projeto do Molipo nesse ano foi o jornal *Imprensa Popular*, eu até trouxe aqui um que restou comigo, tem outros por aí, que demandava muito tempo da gente, o Benê praticamente era o principal redator do trabalho, não só redator, ele também que deu esse formato no jornal, todo o desenho. Isso aqui era feito em mimeógrafo à álcool. Eu era professora, eu tinha um mimeógrafo à álcool. Então a gente imprimia o *Imprensa Popular* nesse mimeógrafo a álcool e tinha toda uma rede de distribuição desse jornal. E o lema do jornal era: Contra mentira reacionária, a verdade revolucionária. Então pretendia ser um jornal mais voltado para classe média, que discutisse a questão da ditadura e a repressão. Esse, por exemplo, é um jornal inteirinho, é uma análise do movimento popular nos últimos anos, é um trabalho de fôlego sobre o movimento popular que era distribuído. Em plena ditadura a gente punha isso aqui no correio, a gente dobrava bonitinho como se fosse um impresso, conseguia as filipetas, ia lá e despachava os jornais. Nós conseguíamos os endereços para onde enviar pelo *Diário Oficial*, lista de escolha de professores, a gente ia lá onde saía, qual professor tinha escolhido qual escola e mandava para aquele professor, para aquela escola, deixa nos banheiros das faculdades. (Horta, CV, 2013, p. 16-17)

O jornal era o meio de comunicação que o movimento viu como satisfatório para chegar até as pessoas, fossem elas estudantes, professores ou trabalhadores, por isso, a escrita era compreensível e acessível a todos. Como não podia colocá-lo em bancas, o jornal era enviado por correio a algumas pessoas-chave e deixado em lugares que eram frequentados por várias pessoas, dessa forma, o pensamento libertário era difundido pela sociedade.

Segundo Horta, Benetazzo era um líder que via em todos os militantes possibilidades de contribuição à luta e à conquista da democracia. Mesmo tendo uma formação significativa, acreditava que todos podiam colaborar com a causa, mesmo

os que não pegavam em armas podiam atuar de outra forma. Todos eram importantes e qualquer contribuição, para ele, podia mudar o cenário do país (Horta, CNV, 2013).

Acho que em todo esse trabalho, o Benê era uma pessoa totalmente entusiasmada com todas as propostas, com todas as ações, por menor que elas fossem. Era uma pessoa que via em cada militante uma possibilidade de contribuição para a revolução. Dizia: Cada um contribui para a revolução com aquilo que tem, com aquilo que pode. Então não era alguém que desprezasse um militante porque ele não pegava em armas para fazer uma ação, ele achava que cada um tinha o seu papel na revolução. Ele era muito afetuoso com todo mundo e realmente ele tinha esse papel de liderança que juntava, que agregava as pessoas em torno dele. Ele tinha muita luz. Não sei como dizer do Benê, acho que ele tinha muita luz, ele iluminava. (CNV, 2013, p. 18)

A descrição acima, da ex-companheira de Benetazzo, se aproxima de outras realizadas por amigos entrevistados para a pesquisa e em documentos como a Comissão da Verdade. Todos citaram o artista como um ser humano gentil, inteligente e pronto a ensinar qualquer pessoa, um sujeito que transitava pelas artes, pela filosofia, pela arquitetura e pela política. Tinha vasto conhecimento em muitos assuntos, era amante da música clássica e da literatura, fatos que serão expostos no próximo capítulo, em que as produções artísticas de Antonio Benetazzo serão analisadas.

Benetazzo, que foi muito importante para minha formação, foi um dos caras mais cultos e mais inteligentes da nossa geração de militantes, um cara de grande sensibilidade, mas capaz de dizer não também com muita dureza quando fosse necessário, como devem ser as pessoas mesmo, não era o idiota que está tudo bem. Além disso, era um cara de muito senso de humor e de uma ironia finíssima, o que me aproximava muito dele, o que nos fazia quase irmãos. (Freire, CV, 2011, p.28)

Alípio Raimundo Viana Freire era estudante de jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, fazia parte do PCB e esteve em muitos dos movimentos em que Benetazzo estava. Ficou preso por aproximadamente seis anos, tendo passado pelo presídio Tiradentes, pelo Dops e pelo DOI-Codi, entre outros. Foi torturado e teve seus direitos como cidadão violados. Na Comissão da Verdade, foi um dos testemunhos que reconstruiu a trajetória de Benetazzo. Infelizmente, Alípio faleceu antes de dar entrevista para esta pesquisa.

Zuleika Alvim, amiga de Benetazzo, foi secretária do Cursinho Universitário onde o artista lecionou. Os dois dividiram um apartamento no Copan por um longo tempo. Foi na casa de Zuleika que ficou a última obra produzida por Benetazzo.

Segundo o amigo Alípio Freire, dias antes da morte de Benê, Zuleika comprou materiais de pintura para que ele pudesse espairecer, pois estava muito agitado. Iniciou a obra utilizando tinta guache, grafite e colagem, deixou-a inacabada para ir à casa de Rubens Carlos Costa.

Figura 62 – *Obra Inacabada*, Antonio Benetazzo, 1972



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Costa era torneiro mecânico, morava na Vila Carrão e trabalhava em uma indústria na Barra Funda, também era agente do Molipo; ele cedia um quarto nos fundos da sua casa para que o movimento pudesse realizar a confecção de documentos, organizar a publicação e distribuição do jornal e planejar encontros, entre outras ações do movimento (Acervo, [201-]).

Cida Horta contou que tinha um “ponto” (encontro) com Benetazzo no dia 29 de outubro, pois ele deixaria com ela o material que deveria ser levado para Cuba e também resolveria a questão da identidade para sua saída do país. Ela estava grávida e sairia do Brasil para proteger a si e a criança. No dia combinado, Benetazzo não apareceu no primeiro ponto marcado e nem no ponto marcado com Fernando Casadei, o que fez com que ela ficasse preocupada. Como sempre tinham dois pontos marcados, o aguardou até o dia 30 de outubro de 1972, no Tucuruvi, mas neste

encontro Benetazzo também não apareceu, fazendo-a acreditar que o tinham capturado (Horta, CNV, 2013, p. 13). O desaparecimento de Antonio Benetazzo é datado de 27 de outubro de 1972.

Em 24 de outubro de 1972, militares chegaram à casa de Rubens, viram os aparatos usados pelos militantes, como máquina de escrever, máquina de plastificação, mimeógrafo, certidões de nascimento em branco, documentos da organização e dos militantes; prenderam Rubens, que contou o que sabia

O torneiro mecânico, revelou que emprestou a casa, mas que pouco sabia sobre o que acontecia no quarto dos fundos, utilizado pelo grupo Molipo. Os militares não mantiveram o foco em Rubens porque queriam esconder o informante que havia dados as coordenadas sobre Benetazzo e o equipamento, ocuparam uma casa vizinha, *espaço* para a “*paquera*”, e ficaram por três dias observando a movimentação do lugar.

Em 27 de outubro de 1972, quando Benetazzo chegou ao local, foi capturado e detido por Sinício e João de Sá Cavalcanti Netto.

Figura 63 – Casa onde Benetazzo foi capturado, Vila Carrão



Fonte: Recorte do documentário *Entre Imagens (intervalos)*, de Reinaldo Cardenuto

Figura 64 – Documento confidencial dos militares

AC/ABGE/FL. 03

CONFIDENCIAL
GRAU DE SIGILO

DATA 9 06 75
 (RESPOSTA) 1390
 SNI/AC REFERENCIAL PB nº 024/75

“As autoridades de segurança revelaram ontem a morte de ARNO PREISS, advogado que há anos se dedicava a atividades subversivas em SPaulo e Goiás, depois de realizar um curso para guerrilha em Cuba. Pouco antes de descoberto, ele reagiu a bala e matou o PM LUZIMAR MACHADO DE OLIVEIRA.

O fato ocorreu na noite de 15 de fevereiro, na cidade goiana de Paraíso do Norte, e só ontem os órgãos de segurança o divulgaram para manter em sigilo as ações visando a captura de um grupo subversivo empenhado em eclodir como guerrilha ao longo da Belém-Brasília.”

3) - **ANTONIO BENETAZZO** - (“JOEL” - “JOAQUIM” ou “PAULO”)

3.1 - Filho de PIEDRO BENETAZZO e GIULIETA SGUARZZARD BENETAZZO; nascido em 1/11/41 em Verona/ITÁLIA.

3.2 - Curso em Cuba.

3.3 - Quadro dirigente do MOLIPO - Movimento de Libertação Popular, com atuação em S.Paulo.

3.4 - O jornal “ULTIMA HORA” de 2/11/72 publicava: “São Paulo (sucursal) - Os órgãos de segurança, após localizarem um “aparelho” do “MOLIPO” - Movimento de Libertação Popular - prenderam, no último sábado, o terrorista ANTONIO BENETAZZO. Antontem, esse indivíduo foi levado a um ponto de encontro com outro companheiro da organização, na rua João Boemer, no bairro do Brás por volta das 15 horas.

Mesmo vigiado, pelos agentes de segurança, ANTONIO BENETAZZO tentou ganhar a fuga, atravessando, em desabalada carreira, à frente de um caminhão SCANIA VABIS que o atingiu em cheio. O terrorista faleceu no local antes de receber os primeiros socorros, na altura do número 100 daquela via, junto à

CONFIDENCIAL
GRAU DE SIGILO (CONTINUA)

-3-

Fonte: As confissões..., 2014

Em testemunho à Comissão da Verdade, Amelinha Teles declarou que encontrou com Rubens Carlos quando estava presa no Dops/SP, em 1973, e que o corpo dele possuía muitas marcas de queimadura. Rubens contou que, num ato de desespero e intencionando salvar a vida do amigo, quando o viu se aproximando da casa ateou fogo no botijão de gás para avisá-lo sobre o cerco armado, mas foi em vão, Benetazzo foi capturado. Rubens teve boa parte do corpo queimado, mas conseguiu sobreviver.

De vez em quando eu saía no pátio, pátio, aquele corredor ali do Dops para tomar sol e tive oportunidade de conversar um pouco com o Rubens, o Rubens ficou também bastante tempo no Dops, porque ele estava muito queimado, o corpo dele era todo queimado, às vezes nem podia pôr roupa, ele ficava com um pano cobrindo o corpo para não encostar na pele. E eu fiquei curiosa para saber como ele tinha se queimado tanto e ele me contou. A história é a seguinte. Ele foi preso, foi torturado e eles queriam saber do Benetazzo e ele disse que o Benetazzo ia na casa dele. Então eles foram com Rubens até a casa dele na Vila Carrão. Chegando lá os policiais ficaram em campana. Parece que tem uma história que o Benetazzo, antes de entrar, ele assoviava, fazia alguma coisa assim para comunicar que ele estava chegando. E quando ele fez isso o Rubens botou fogo no botijão de gás e aquele botijão estourou em cima dele, por isso que ele era todo queimado assim, que era uma forma de ver que ele não deveria entrar na casa, aquele fogaréu todo era para o Benetazzo não entrar na casa. (Teles, CV, 2013, p. 21)

O artista foi levado ao DOI-Codi, registrado e interrogado. Tentaram tirar informações, contudo sem sucesso. Dias depois, Antonio Benetazzo, em interrogatório, declarou que alguns documentos seriam levados ao bairro da Penha, em São Paulo. Os militares se dirigiram ao local e aguardaram, mas ninguém apareceu. Pela injúria, o militante foi punido e levado novamente ao DOI-Codi, onde permaneceu até o dia 30 do mesmo mês (Godoy, 2014, p. 305-306).

Na “Casa da Vovó”, como o DOI-Codi era apelidado, os militares agiram sem pressa com Benetazzo, sabiam de sua importância na organização e os contatos que tinha, não o inquiriram, pois já tinham detalhes sobre o que queriam sobre o guerrilheiro.

Em sua última noite, permaneceu com cinco policiais sem capuz, que lhe perguntaram algumas coisas; depois foi levado a outra sala, onde ficou acompanhado até amanhã do dia seguinte por Chico⁴⁶, que, em depoimento a Marcelo Godoy, contou:

Às vezes, você vai a um hospital, visitar um paciente terminal. É natural, o cara vai morrer. Não te choca. [...] Participar de tiroteios, assistir a um acidente, socorrer pessoas na rua é algo inevitável, quando a consequência foi a morte. Mas nesse caso não era algo inevitável, era programado. Ali não tinha o que falar. Você pega um doente e diz: “Vai melhorar, a vida é assim mesmo, tenha paciência”. Mas ali não dava pra falar isso pro cara [...]. Primeiro porque era um cara inteligente, conscientizado. Segundo porque eu não podia fazer nada por ele.

– E ele sabia?

– Olha, ele não falou isso, mas com certeza sabia. Ele tinha uma cara de resignação que parecia saber o que ia acontecer. [...] Não falamos sobre nada. Foi um silêncio. Fiquei ali, olhando pro rosto do cara.

– Você não tem ideia do que é passar uma noite inteira vendo um homem e sabendo que no dia seguinte ele vai morrer... E você ali com ele... Essa foi uma das coisas que me deixaram mal depois. Todos nós carregamos um fantasma que te acompanha a vida inteira. Esse é o meu.

– Aquilo foi marcando, marcando; depois, foi chocando, foi me alterando a ponto de eu precisar fazer tratamento lá pra frente, dez anos depois; pois o fantasma vem vindo e o fantasma não te abandona. [...] Todo mundo tem sangue, tem cabeça. E agora, se você procurar o pessoal do DOI, quantos você vai encontrar com um fantasma? Cada um tem o seu fantasma, cada um teve a sua participação, que não escolheu, não programou, não o beneficiou em nada e não fez parte de um projeto individual. Você estava numa guerra, e a guerra era essa [...]. (Godoy, 2014, p. 308-310)

46 Segundo Godoy (2014, p. 308-310), o tenente Chico foi o militar que passou a última noite com Benetazzo. O agente era uma figura que atendia a qualquer demanda dos militares e, nesse dia, estava escalonado para passar a noite no DOI-Codi, tendo sido colocado na cela para vigiar o militante. Segundo relato do autor, que entrevistou o agente em 16 e 26 de agosto de 2005, Chico tinha uma memória preservada, falou três vezes sobre o assunto; na primeira entrevista não quis gravar, a partir da segunda ficou à vontade para contar o caso de Antonio Benetazzo.

Figura 65 A/B – Antigo DOI-Codi/SP (atualmente delegacia de polícia)



Fonte: Godoy, [20–]

Segundo Godoy, (2014, p. 307-314), Benetazzo, em 30 de outubro de 1972, foi levado até o Sítio 31 de Março, acompanhado de quatro homens da investigação: Sinício, que dirigia o veículo, ao seu lado, Pedro Aldeia, no banco traseiro, o cabo Jonas e um outro investigador. Benê foi entre os bancos dianteiro e traseiro, encapuzado. No local, o tiraram do carro, o golpearam e o jogaram no chão, passaram por cima de sua cabeça com a roda do carro. Cientes de que Benetazzo estava morto, o colocaram novamente no carro. No caminho da ocultação do corpo, Benê acordou e questionou o que estava acontecendo e o que iriam fazer com ele.

“Você está em poder do braço clandestino da repressão. Ninguém pode te tirar daqui”, é o que você ouve quando chega no sítio, depois de mais de uma hora metido no banco de trás do fusquinha com um capuz quente na cabeça, e a cabeça entre as pernas.

Você foi apanhado na Avenida Brigadeiro Luis Antônio, uma das mais movimentadas de São Paulo. Te enfiaram dentro do carro, dois homens grandes, meteram o capuz. Então você é todo ouvidos e corpo, e cada balanço ou ruído vai se gravando na sua mente tão vivo que você se lembrará deles para o resto da vida.

Minutos depois, pegam a estrada. Tráfego intenso. Saem da cidade, estradinha de terra, passa um trem, devagar. Quando o carro finalmente estaciona, você ouve a frase de boas-vindas e, apavorado, consegue memorizar o chão de cimento, por onde é empurrado antes de ser arremessado por escada que leva a um lugar subterrâneo. Os seus algozes chamam aquilo de “buraco”, com razão. Não tijolos, nem paredes, o calor é forte cada vez que você apalpa à volta, caem blocos de terra molhada. O chão é lodoso. Seu cativeiro é úmido e infinito. (Affonso Celso Nogueira Monteiro⁴⁷ in Viana; Chastinet; Malavolta, 2011)

A descrição de Monteiro referente ao momento que foi capturado e levado para o sítio 31 de Março, com detalhes do percurso, de como foi levado no carro, os olhos vendados, corresponde ao relato dado ao jornalista Godoy por um dos integrantes militares sobre o caso de Antonio Benetazzo.

47 Affonso Celso Nogueira Monteiro, ex-deputado e advogado, falecido em 15 de outubro de 2015.

Figura 66 – Fazenda 31 de Março, Parelheiros⁴⁸

Fonte: Porões..., 2011

Aturdidos com o fato de Benetazzo ter acordado, os militares voltaram à Fazenda e o apedrejaram até a morte. Colocaram-no novamente no automóvel e se dirigiram para o Brás, local onde o corpo foi jogado na frente de um caminhão.

Figura 67 A/B – Caminho e casa da Fazenda 31 de Março nos dias atuais



Fonte: Fazenda..., [20–]

Eu sempre tinha o hábito de levar o trabalho feito [...] do livro *Dos filhos deste solo*, de Nilmário Miranda, que organizou e eu sempre levava o livro de Nilmário, como uma forma de não me perder, uma forma de não esquecer as coisas, de memória, uma forma de ir perguntando, pois ora o que você sabe sobre esse caso, sobre esse, sobre isso, e foi assim, perguntando para um dos agentes, o que ele sabia sobre o caso Benetazzo, que esse agente num primeiro momento, eu estava gravando, ele pediu que eu desligasse o gravador [...]. O caso Benetazzo, começou a falar, é um caso terrível [...] e começou a contar a história que está no livro, demorou um tempo, um mês,

48 O sítio era do empresário mineiro Joaquim Rodrigues Fagundes, que era proprietário da fazenda e da Transportadora Rimet Ltda., que tinha como única cliente a Telesp – Telecomunicações de São Paulo, controlada pelos militares do governo paulista. Fagundes tinha amizade e contato com os militares e os visitava no DOI-Codi, na rua Tutoia, em São Paulo. Fagundes foi reconhecido pelo serviço prestado ao país, recebendo, em 30 de junho de 1977, a Ordem do Mérito Pacificador e, em 1984, o título de “comendador” oferecido pelo comando do Exército, sem nunca ter sido militar ou ter tido cargo oficial. Fagundes nunca foi julgado ou incriminado pelos atos de tortura cometidos em sua fazenda (Porões..., 2011).

dois meses depois, para que ele gravasse esse relato sobre o caso Benetazzo.

Esse agente que foi o primeiro [...] no caso Benetazzo, ele era um agente com um alto grau de memória, tinha muita informação, um alto grau de fidedignidade nas informações dele, e porque tinha muita informação ao contrário de outros agentes, ele trabalhava numa seção em que ele tinha acesso a diversas seções, ele trabalhava na chamada turma auxiliar é a turma que auxilia, ele auxiliava interrogatório, auxiliava na investigação, auxiliava na análise, auxiliava na busca e aí ele tinha informação dos diversos setores [...] E ele tinha uma boa memória que eu podia confirmar com outros agentes, com outras pessoas, etc., deu um depoimento longuíssimo, vários depoimentos muito longos. E aí ele me revela, então ele que conta, Benetazzo tinha passado a última noite do lado desse agente, ele conhecia a história do Molipo, tinha trabalhado vinte anos com o Exército, era de formação um policial militar, mas havia ficado emprestado para o Exército vinte anos, tinha todas essas histórias na cabeça, conhecia todas as histórias do Molipo, toda a história do Benetazzo, e tinha tocado para ele naquele dia especificamente, que era um plantão dele, permanecer vigiando Benetazzo. Na última noite de vida do Benetazzo, depois ele me revela outros nomes de agentes que teriam participado da execução do Benetazzo, eu entrevistei dois deles, um falou muito pouco no telefonema [...] e o outro uma pessoa muito fria, eu fui descrevendo a execução do Benetazzo para ele, ele foi olhando para mim, fazendo assim (balançando a cabeça afirmativamente) sem falar nada, eu estava acabando essa entrevista, ele só parou e falou assim pra mim “mal feito [sic], né?”, eu falei mal feito [sic],, pensei tenho que concordar com ele, mas ele não quis falar mais nada ali, que ele tivesse participado da execução, embora tivesse sido apontado, demonstrava conhecer a história, sabia que ele tinha sido morto, mas não fez uma confissão, fui eu que matei ele a pedrada.

Depois eu não me recordo agora, se o Fábio [...] Fábio não gravei entrevista com ele, ele nunca me deixou gravar, era um sargento do exército, mas eu acho que o Fábio também me confirmou a história do Benetazzo, como que ele tinha se passado.⁴⁹

O relato acima é de Godoy em entrevista para esta pesquisa. Ao ser questionado sobre como surgiu a história de Benetazzo em sua pesquisa, o jornalista disse que não foi um assunto premeditado, surgiu no meio da conversa, e depois do comentário, foi manobrando o interlocutor para que ele desse todo o testemunho sobre a vítima. Segundo a testemunha, o que aconteceu com Benetazzo deixou sequelas naqueles que o presenciaram e o cometeram, e mesmo depois de todo o tempo, foi possível resgatar a história com requinte de detalhes.

Segundo Godoy, os militares levaram Benetazzo até o Brás e o jogaram na frente de um caminhão para simular um suicídio. O lugar escolhido se deu porque o delegado de polícia da região era amigo de um dos agentes, o que favoreceria a encenação do falso suicídio (Godoy, 2014, p. 311-317).

49 Entrevista cedida à pesquisa em 20 de dezembro de 2021, às 16h47min, via plataforma Google Meet. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1ejBkxsoNsOEB4mEONN5ZOsrIw-kQvhZ>.

Figura 68 – Rua Boemer, no Brás, onde o corpo de Benetazzo foi atirado em frente a um caminhão



Fonte: Recorte do documentário *Entre Imagens (intervalos)* de Reinaldo Cardenuto

Nos depoimentos prestados por Nelson Franceschini, o motorista do caminhão, ele afirmou que o veículo não estava em alta velocidade, estava devagar e seria possível frear se tivesse visto a cena, impedindo o “suicídio”. Mesmo com os depoimentos do motorista, o crime foi atribuído a Franceschini por atropelamento de um suicida.

Após o desfecho, a imprensa divulgou informações diversas e com erros que, ao longo do tempo, fizeram os familiares perderem as condições de conhecer a real história da morte de Benetazzo (Godoy, 2014, p. 311-317).

Alípio Freire, em testemunho à Comissão da Verdade, disse que só muito tempo depois a família soube a verdadeira causa da morte do artista. A família foi procurada, na época, por terceiros e não pela polícia, para a comunicação da tragédia, porque Benetazzo foi jogado como indigente na Vala de Perus como indigente, a família sabia que a história não era aquela, o falso suicídio era para justificar o assassinato cometido pelos policiais (CV, 2013, p. 18).

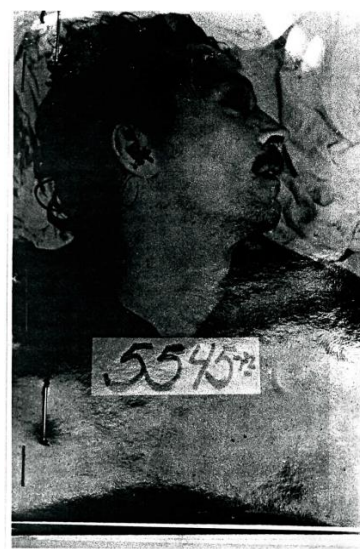
[...] os órgãos responsáveis pela segurança interna conseguiram localizar, no último sábado, um “aparelho terrorista” pertencente ao Molipo (Movimento de Libertação Popular), prendendo o subversivo Antônio Benetazzo. Durante o interrogatório Benetazzo indicou que teria um encontro com um companheiro de sua organização na segunda-feira seguinte, dia 30 às 15 horas, na rua João Boemer, no Brás. Na hora aprazada, compareceram ao local o terrorista preso e os agentes de segurança, oportunidade em que Benetazzo, conseguindo se desvencilhar das autoridades, tentou empreender fuga, atravessando, em desabalada carreira, a rua João Boemer, foi colhido pelas rodas de um caminhão marca “Scania Vabis”, que não conseguiu frear a tempo. Caiu mortalmente ferido, falecendo a caminho do pronto socorro. Ainda durante o interrogatório a que foi submetido, Benetazzo forneceu às autoridades o endereço de outro membro do Molipo. Perto das 20 horas da última segunda-feira, os agentes perceberam que dois homens entraram na

casa tendo sido perseguidos pelas autoridades. Houve violenta troca de tiros e um dos terroristas caiu morto, mais tarde identificado como João Carlos Cavalcante Reis enquanto que o segundo, ferido na perna, conseguiu fugir. (Diário da Noite, 2 nov. 1972 apud Antonio..., [201-])

Figura 69 A/B – Antonio Benetazzo, fotos do registro de polícia



Antonio Benetazzo



Antonio Benetazzo

Fonte: Antonio..., [201-]

O *Estado de São Paulo*, em 3 de novembro de 1972, colaborou com a versão dos militares, publicando a matéria “Cai aparelho do Molipo, dois terroristas morrem”. A versão é desencontrada e dizia que Benetazzo, após ser capturado, deu o endereço de uma das pessoas da organização, mas o endereço citado na publicação era o mesmo em que o artista havia sido capturado em 27 de outubro de 1972 (Antonio..., [201-]).

Então é um relato muito duro, porque para mim ele serviu naquele momento como uma forma de mostrar um tipo de farsa que o DOI-Codi usou naqueles anos para justificar assassinatos. Ou seja, não era só o tiroteio, a simulação de um tiroteio, que era usado para isso, também o atropelamento [era] a forma de justificar o assassinato de alguém. Também tinha... conheceu esse método da simulação do atropelamento. Daí porque eu achei pertinente colocar luz nessa história, contar essa história por mais terrível que ela fosse, os detalhes da história [de] todos que estão ali no livro, porque eles revelam um grau de intensidade da ação que eu achei também importante, não é desprezível, é muito importante, mas que também revelavam um método. Eu acho que a importância é você mostrar que essas pessoas não acordavam simplesmente de manhã de mal humor e resolviam descontar na primeira pessoa que estivesse diante delas. Um preso, seja ele quem for, não era um ato translocado de alguém que teve um ataque de fúria, um amalucado qualquer. Era importante mostrar aquilo ali como parte de uma normalidade burocrática ou, como muitos falavam para mim, parte do serviço. Então, eu

acho que esse é o sentido de trazer a história do Benetazzo para o livro, o sentido foi esse. (Godoy, 20/12/2021)⁵⁰

Figura 70 – O Estado de São Paulo, 3 de novembro de 1972

Cai 'aparelho' do Molipo, dois terroristas morrem

Do Serviço Social

Os líderes de esquerda mais importantes - inclusive os chefes do "aparelho" do Movimento de Libertação Popular - Benedito, Pimenta e Carlos Antônio Benetazzo foram mortos em um ataque realizado pela polícia em um apartamento no bairro do Morumbi, na noite de ontem, 2 de novembro, quando os dois terroristas morreram e o aparelho caiu.

Quarta-feira, 3 de novembro de 1972

ALBERTO DE CARVALHO

Em um apartamento no bairro do Morumbi, na noite de ontem, 2 de novembro, dois terroristas morreram e o aparelho caiu.

JOÃO CARLOS BOIS

ANDRÉ BENETAZZO

COMUNICADO N.º 61
AS SOCIEDADES DE CAPITAL ABERTO
A SUPERINTENDÊNCIA GERAL DA BOLSA DE VALORES DE SÃO PAULO comunica que está divulgando o seguinte:

EDITAL
 Nos termos do artigo 13, item II, da Resolução n.º 39, de 28-10-66, do Banco Central do Brasil, licito as SOCIEDADES DE CAPITAL ABERTO, registradas na Bolsa de Valores de São Paulo, convocadas a representarem-se na Assembleia que deverá ser realizada em 13-11-72, às 17:00 horas, à Rua Álvares Penteado, 151, 6.º andar, nesta Capital, a fim de escolherem duas listas tripartite de nomes de Diretores de sociedades que se candidatam a cargos de representantes de capital aberto, cujas listas indicadas à Bolsa, para os cargos de representantes efetivos e suplentes, no Conselho de Administração, em Assembleia que se realizará na primeira quinzena de dezembro próximo.

Não se verificando a presença da metade, pelo menos, dos representantes das sociedades convocadas, a Assembleia realizar-se-á em segunda convocação, trinta minutos depois do horário referido, com qualquer número.

São Paulo, 1.º de novembro de 1972.
 Oswaldo Martins Caidas
 Superintendente Geral

A BOLSA É O MERCADO CERTO E A CORRETTA É SUA MELHOR CONSELHEIRA

Fonte: Acervo do jornal O Estado de São Paulo

Benetazzo, foi preso e morto um dia antes do seu aniversário. Ele não teve tempo de finalizar a sua última obra, que ficou na casa da amiga Zuleika. Não compareceu ao último encontro que tinha marcado com sua companheira, não conheceu sua filha. Desapareceu dos olhos e do convívio dos amigos, companheiros de luta e familiares. A todos, apenas a explicação “suicídio na Rua João Boemer, Brás”.

50 Entrevista cedida à pesquisa em 20 de dezembro de 2021, às 16h47min, via plataforma Google Meet. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1pZdop-ljEpqyc9leBedwytTq759A_rhd.

O vazio de respostas e a imensidão de perguntas faziam com que os familiares e conhecidos da vítima fossem torturados dia após dia.

A tortura não se dava apenas as vítimas dos policiais, se estendia aos que eram próximos, amigos e familiares. O fato de não se ter notícias sobre a pessoa desaparecida gerava a dor da incerteza, de não saber se a pessoa estava viva ou não, fazia com que os entes e amigos buscassem notícias em IMLs, delegacias e lugares por onde a pessoa transitava. A dúvida e o medo eram tortura psicológica aos que ficavam sem notícias.

Figura 72 – Óbito de Antonio Benetazzo, 1 de novembro de 1972

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL
 20º SUBDISTRITO — JARDIM AMÉRICA
 Município e Comarca da Capital do Estado de São Paulo (Brasil)

ALCEBIADES NASCIMENTO MORENO
 Oficial de Registro Civil
REINALDO RIBEIRO MARTINS
 Oficial de Matrão

CERTIFICO a pedido verbal de parte interessada que, revendo o livro de assentamento de ÓBITOS 169, fls. 29vº, sob número. 190169, verifiquei constar o registro, cujo teor é o seguinte:

Em primeiro de novembro de mil novecentos e setenta e dois - neste 20º Subdistrito — JARDIM AMÉRICA, Comarca da Capital do Estado de São Paulo, em Cartório, compareceu Miguel Fernandes Zannielo, policial militar, residente na rua Teodoro Sampaio, 151, RG. 1721800-SP, exibindo atestado de óbito passado pelo doutor Isaac Abramovitch — legista — que deu como causa da morte e doença choque traumático — declarou que no dia trinta de outubro de mil novecentos e setenta e dois, às quinze horas, na rua João Boemer, 100- Brás, Via Pública — faleceu "ANTONIO BENETAZZO" de sexo masculino, cor branca, com trinta e um anos, solteiro, natural de Verona Itália — domiciliado e residente — FILHO de Pietro Benetazzo e de Giulietta Squazzardo Benetazzo. Ignoradas as demais declarações —

O sepultamento será no cemitério Paris — Nada mais declarou. Lido e achado conforme vai assinado. Eu, (a) Snto Xavier de Orléans, escrevente habilitado, escrevi. (aa) Miguel Fernandes Zannielo NADA MAIS. — Eu, "José Martucelli" auxiliar, datilografado.

Assinado em Cartório do Registro Civil, São Paulo, 1º de maio de 1980.

EMO LMENTOS:
 10000 Cr\$ 100,00
 10000 Cr\$ 100,00
 Total: Cr\$ 200,00
 R\$ PAGOS POR VERBA

Fonte: Antonio..., [201-]

Após o assassinato de Benetazzo, muitos outros atuantes foram mortos. Mais de cem pessoas foram executadas pelo Centro de Inteligência do Exército (CIE); posteriormente, o Confúcio Danton de Paula Avelino, que substituiu o CIE a partir de 1974, ocasionou o desaparecimento de aproximadamente noventa pessoas. Os fatos se deram no governo Geisel e continuaram em João Figueiredo. Em conversa, ambos decidiram seguir com as ações policiais, mas determinando que apenas os "subversivos perigosos" seriam executados, e quando fossem apreendidos, o caso seria levado à presidência para a decisão da execução ou não (Sorano *et al.*, 2018).

Os anos 1970 foram marcados pela passagem de três generais pelo governo e por transformações que se deram nos campos social, político, econômico e

tecnológico, mas ainda de intensa ditadura militar. A década, nos três primeiros anos, apresentou avanço econômico; mas, a partir de 1973, abateu-se no cenário mundial uma queda econômica provocada pela crise no Oriente Médio, que se negou a contribuir com a venda do petróleo em rechaçamento ao apoio dado à Guerra Yom Kippur⁵¹.

Em janeiro de 1974, Ernesto Geisel e Adalberto Pereira dos Santos, por eleição indireta, foram eleitos para presidência da república, com 400 votos vindos do Colégio Eleitoral, que era composto por membros do Congresso Nacional e delegados das Assembleias Legislativas dos Estados. Nessa eleição, o Brasil completou dez anos de regime militar. Aparentemente, mantinha-se a ordem do país em razão das prisões arbitrárias e desaparecimento de políticos e militantes que eram contra o governo.

O país tinha sistema político bipartidário, o que colaborou na manutenção da hegemonia do partido Aliança Renovadora Nacional (Arena). A representação política somente se modificou nas eleições de 15 de novembro de 1974, quando o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) conseguiu eleger 335 deputados estaduais, 160 deputados federais e 16 senadores, com índice de abstenção de apenas 10%,⁵² marcando o início da redemocratização do país (Faria; Fontenelle, 2014; General..., 2015-2017).

O governo Geisel encontrou o país numa situação econômica adversa, pois o fim do milagre econômico, resultou numa sociedade insatisfeita com a economia e a política do país.

O descontentamento econômico da sociedade se deu porque a crise do petróleo impactou diretamente a vida das pessoas, pois o aumento da inflação, do custo das transportadoras e da produção de bens de consumo⁵³, elevaram os preços

51 No início da década de 1970, os principais países produtores do Oriente Médio – Arábia Saudita, Irã, Iraque e Kuwait – começam a regular as exportações do petróleo às nações consumidoras. O choque aconteceu em 1973, por motivações políticas, quando o petróleo árabe vira arma contra o mundo ocidental, principalmente os Estados Unidos e países europeus que declararam apoio a Israel na Guerra do Yom Kippur. A Guerra do Yom Kippur ocorreu em 1973 entre Israel e nações árabes lideradas por Egito e Síria. Yom Kippur significa “Dia do Perdão” em hebraico e é o dia mais sagrado do calendário judaico. As principais causas do conflito incluíram tensões territoriais, a ocupação de territórios árabes por Israel e a falta de resolução (Petróleo, 2011).

52 Até 1988, as eleições no Brasil eram indiretas para escolha de presidente e diretas para a escolha de deputados federais e estaduais, senadores, vereadores e alguns prefeitos. A partir de 1989, as eleições passaram a ser diretas para todos, e somente nesta os analfabetos puderam votar.

53 A inflação, com o aumento dos preços do petróleo, teve os custos de produção e transporte de bens e serviços aumentados. Isso levou a um acréscimo geral nos preços, resultando em inflação. O transporte, é basicamente dependente do petróleo, os combustíveis derivados de petróleo com o

dos gêneros alimentícios, das mercadorias e dos transportes públicos, afetando diretamente os padrões de vida das pessoas. Essa crise gerou muitos desafios econômicos e sociais que ao longo dos anos se tornaram significativos porque ocasionaram implicações políticas e sociais, como: a conscientização pública, o ativismo e as mudanças políticas e institucionais.

Quanto ao aumento da oposição dentro do governo, podemos dizer que, o que diferenciou de outros momentos, foi que as execuções somente eram realizadas com o consentimento do presidente e tendo o aval do governo elas não eram mais justificadas pelos militares, as faziam sem preocupar-se com os esclarecimentos porque eram por onde maior. Quando as explicações pelas mortes aconteciam eram primárias e tinham cenário visivelmente enganoso. No entanto, ter o partido de oposição no governo permitiu à sociedade buscar apoio nesses políticos, favorecendo as famílias das vítimas na busca das vítimas. A década de 1970 se diferenciou das anteriores do regime porque a partir dela, os familiares começaram a reivindicar seus familiares desaparecidos, buscavam descortinar o sumiço de seus entes, e suas lutas causavam mal-estar e indignação na sociedade.

O mapa a seguir mostra as execuções realizadas a partir de 1º de abril de 1974 no país, divididas por estado.

A perseguição ficou comprovada a partir de um documento de junho de 1975 encontrado nos arquivos do Dops. Ele deixava claro o comando referente aos subversivos, a partir dele foi possível ver que não havia condolência a ninguém que era visto como participante de rebeliões.

Consta que o Brasil irá viver dias de ações terroristas violentas, de acordo com o que ficou estabelecido por organizações clandestinas nacionais, em reunião realizada nos dias 24 e 25 de fevereiro do corrente ano, em local ignorado.

Tais ações, similares às dos Montoneros e FLN, não distinguiram classes hierárquicas para os que trabalham ou mantêm ligações com os Órgãos de Segurança e se estenderão, também, aos familiares dos agentes dos citados órgãos, consistirão em: atropelamentos, metralhamentos e sequestros.

O desencadeamento ocorrerá no caso de ser rejeitado o pedido de Anistia que, através do Congresso, o MDB fará ao presidente Geisel.

Dizem os subversivos que a citada alta autoridade não deu resposta ao primeiro pedido de Anistia que lhe foi feito através de manifesto dos bispos brasileiros.

aumento dos preços, os custos de combustível aumentaram, resultando no aumento do preço dos transportes públicos e de entrega dos gêneros alimentícios e outros. Os preços dos bens de consumo sofreram acréscimo devido aos custos de produção mais altos. Produtos que dependiam de energia intensiva para sua fabricação viram seus preços subirem e esses aumentos foram repassados ao consumidor.

De outro lado, já se encontra em andamento o plano subversivo que consiste na utilização de indústrias simpatizantes desses partidos em cargos de indústrias, no sentido de negar, sistematicamente, ao operário tudo aquilo que solicitar e que por lei tenha direito, a fim de acirrar os ânimos de classe trabalhista contra o governo federal.

Já existem comissões em vários Estados procurando buscar o apoio popular para a Anistia, particularmente de mulheres que, usando a passagem do Ano Internacional da Mulher, vão intensificar a campanha da Anistia sobre a alegação de “pacificar a família brasileira” [...]. (Moraes, 2006, p. 63)⁵⁴

Figura 73 – Infográfico das execuções e desaparecimentos desde 1974



Fonte: Sorano *et al.*, 2018⁵⁵

O governo Geisel não se opunha às condutas dos desaparecimentos, mas não apoiava a autonomia dos aparelhos, e exigia que fosse consultado para deliberação sobre os casos. Porém, queria que, se houvesse alguma intervenção, que fosse “bem-feita”, de modo que não ficassem vestígios.

Eu não creio que presentemente [se] pudesse imaginar uma subversão interna de natureza generalizada. Absolutamente. O grau que nós atingimos, o grau de repressão a que nós chegamos impede isso. A subversão poderá ocorrer, em grande parte alimentada de fora, e poderá haver dentro do país determinados focos, mas qualquer foco destes é fator de intranquilidade e nós temos que continuar no nosso sistema de combate à subversão interna, por maiores que tenham sido os êxitos alcançados. [...] Nós temos que trabalhar em medidas preventivas, e temos que trabalhar com medidas repressivas, se necessário. As medidas preventivas são muito importantes,

⁵⁴ Moraes (2016) usa dados provenientes da Associação dos Procuradores do Estado de São Paulo. Apesp. Pasta n. 50-Z-9-41102-41214, p. 206.

⁵⁵ Os dados usados na matéria de Sorano *et al.* (2018) são provenientes do relatório final da Comissão Nacional da Verdade.

inclusive no sentido psicológico, porque por mais que se liquide, se elimine esses focos, ou se prendam, ou matem, ou não sei o quê, a determinados grupos, a subversão é constantemente realimentada. (Geisel apud Gaspari, 2003, p. 386-387)⁵⁶

Rubens Beyrodt Paiva, parlamentar cassado com a instauração do regime em 1964, teve, em 20 de janeiro de 1971, sua casa invadida por militares da Aeronáutica armados com metralhadora. Os agentes não tinham mandado de prisão e, ainda assim, decretaram sua prisão e o intimaram; ao parlamentar restou acompanhá-los, dirigindo o veículo próprio. Rubens nunca mais voltou para sua casa.

Assim como Paiva, muitos outros desaparecidos nos anos 1970 tiveram o mesmo destino. Rui Carlos Vieira Berbert, estudante de Letras da Faculdade de Letras e Filosofia da USP, não conseguiu concluir o curso em virtude das perseguições e desapareceu no ano de 1971. Iara Lavelberg⁵⁷, professora assistente na Universidade de São Paulo, não teve a formalização da sua atuação na universidade porque, em 20 de agosto de 1971, seu apartamento foi invadido. Segundo a versão apresentada pelos militares, a professora se escondeu no banheiro do apartamento vizinho e então se suicidou com um tiro. Um mês depois, o corpo da professora foi entregue à família, mas apenas em 2003, por meio de exumação, que se concluiu que a professora foi assassinada por ação militar em Salvador, Bahia. O estudante Alexandre Vannuchi, assassinado em 16 de março de 1973, e o jornalista Vladimir Herzog, executado em 25 de outubro de 1975: suas mortes provocaram um movimento expressivo de revolta na cidade de São Paulo.

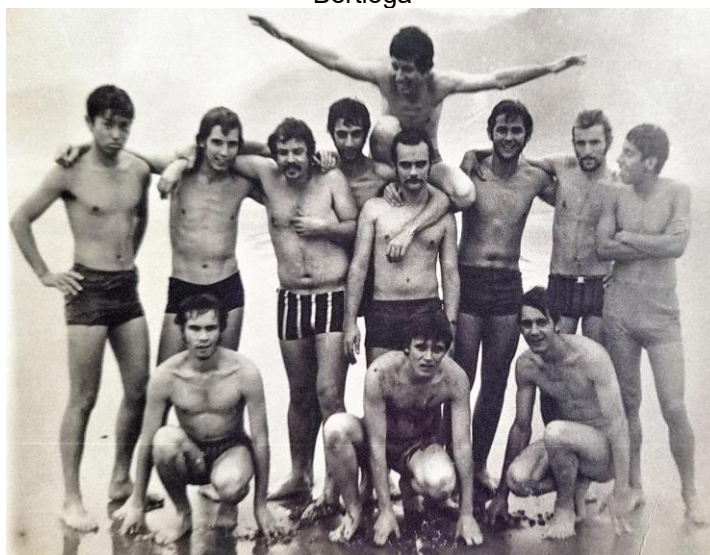
56 A fonte primária usada por Gaspari (2003) é “Maço de quarenta folhas, anotadas por Heitor Ferreira e Moraes Rego, intitulado Primeira Transcrição do Pronunciamento do Presidente Geisel na Reunião do Alto Comando das Forças Armadas, em 10 de junho de 1974. APGCS/HF”.

57 Iara Lavelberg, nascida no ano de 1944, foi estudante de Psicologia na Universidade de São Paulo, onde posteriormente foi professora, companheira de Carlos Lamarca, foi militante nos movimentos: Organização Revolucionária Marxista Política Operária (Polop), da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). No ano de 1971 ela e seu companheiro foram morar na Bahia, Iara em Salvador e Lamarca no sertão. Iara foi morta em agosto de 1971. A família de Iara buscou a verdade sobre sua morte durante muitos anos, conseguindo a exumação do corpo apenas em 2003, porque segundo o relatório da Comissão da Verdade Rubens Paiva, em 2013, em audiência pública, constatou que a sociedade Chevra Kadisha, responsável pelo Cemitério Israelita do Butantã dificultou a exumação do corpo de Iara, que após realizado atestou-se que “A descrição do laudo necroscópico oficial não é compatível com suicídio”, disse Muñoz, professor da Faculdade de Medicina da USP. Carlos Lamarca foi um dos principais líderes da resistência armada e um dos mais perseguidos da ditadura militar. Lamarca, após a morte de Marighella se tornou o principal líder das organizações contra a ditadura, foi assassinado em setembro de 1971, no estado da Bahia. (memorial da ditadura.org.br; sintrajusc.org.br; memorialdaresistenciasp.or.br. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564759174_ARQUIVO_ANPUH.pdf Acesso: 15 mar. 2024).

Alexandre Vannuchi Leme, conhecido como “Minhoca”, foi capturado e levado ao DOI-Codi, permanecendo no local nos dias 16 e 17 de março. Como o estudante tinha realizado uma cirurgia de apêndice, a violência praticada com ele foi suficiente para provocar hemorragia que o levou a óbito. Após passar pelas torturas, Alexandre é levado para a cela, quando grita para outros detentos, seu nome, o curso que fazia e a universidade que estudava, desfalecendo. Para encobrir a morte do estudante, foi noticiado que ele havia tentado fugir da polícia e, no ato, foi atropelado. O jornal *O Globo* publicou a notícia inverídica do fato em 23 de março de 1973.

Os amigos da faculdade foram atrás do arcebispo de São Paulo, Dom Evaristo Arns, para realizar uma missa na faculdade. O arcebispo ofereceu a Catedral Metropolitana de São Paulo, ação que levou aproximadamente três mil pessoas à igreja, transformando-se em um grande ato. Cinquenta anos depois, em 17 de março de 2023, o bispo de Mogi das Cruzes (SP), Dom Pedro Luiz Stringhini, realizou também na Catedral da Sé, na capital, uma missa em memória do estudante (Vannuchi, 2023).

Figura 74 – Vannuchi (no ombro do amigo de braços abertos) e amigos na praia de Bertiooga



Fonte: Vannucchi, 2023

Mesmo querendo ludibriar a opinião pública quanto aos desaparecimentos, as denúncias contra as violações, os sequestros e as mortes foram aparecendo nos noticiários. Além disso, os familiares aceitavam cada vez menos as explicações avessas dos militares e manifestavam a indignação em público.

O cardeal arcebispo de São Paulo Dom Paulo Evaristo Arns teve um papel fundamental nas denúncias das mortes e nos desaparecimentos políticos que ocorriam no Brasil. O arcebispo pela primeira vez conseguiu uma audiência entre os familiares de presos e mortos com o general Couto e Silva. A ocasião foi relatada em entrevista de Dom Paulo ao jornal *Opinião*:

A Comissão Justiça e Paz, em São Paulo, vem desenvolvendo um trabalho sério em benefício dos presos e suas famílias [...] Essa continuação ao Antigo Testamento, pode-se dizer que Cristo deixou sua Igreja o exemplo e a palavra. Ensinou mesmo que o que fizesse em favor do ser humano, por mais humilde que fosse, seria feito diretamente a Ele. Estava selada para sempre a dignidade inalienável do homem todo e de todos os homens. A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, seguindo os passos de Paulo VI, encaminhou um pedido de anistia plena e ampla para presos, perseguidos, banidos e exilados por motivos políticos. Estamos aguardando os resultados dessa iniciativa feliz e oportuna. (Arns, 1975)

Não felizes com as ações do governo, as famílias dos presos e desaparecidos políticos, ainda no ano de 1975, foram até Brasília pedir ajuda aos deputados de oposição ao governo para que apoiassem a causa e, juntos, resolvessem o problema das prisões arbitrárias. As insatisfações foram ganhando força à medida que os militares se excederam; os ataques não eram mais somente aos “subversivos” da classe trabalhadora ou dos movimentos sindicalistas, atingiam as pessoas de classe média, eram jornalistas, artistas, políticos, líderes de movimentos e tantos outros. As famílias e os amigos foram somando-se e passaram a não intimidar-se, buscavam explicações e reforço em lugares e pessoas que poderiam agregar nas reivindicações das pessoas desaparecidas.

Segundo Moraes (2006), de 1973 a 1975, os militares assassinaram 109 pessoas da área de risco e pobre do estado de São Paulo, apenas porque as consideravam suspeitas. O clima de descontentamento se estendeu até o planalto de Brasília, “o que é mais grave é que os maus-tratos exemplos proliferam, e a onda de abusos, em relação à pessoa humana, que se nota de norte a sul, é impressionante [...]”⁵⁸ (Moraes, 2006, p. 67).

O regime ditatorial foi marcado pela urgência de esclarecimento dos ocorridos, a falta dele se devia a vários motivos, mas alguns advinham dos noticiários que não buscavam a verdade, se omitiam com visões plurais que não chegavam à verdade,

58 Movimento nº 14, de 069 de outubro de 1975, p. 13-16.

deixavam nas entrelinhas os vazios para que o leitor não chegasse a nenhum denominador. As inverdades também eram realizadas por pessoas ligadas ao esquema da ditadura, que escondiam e criavam histórias inverídicas para justificar os atos cometidos.

Figura 75 – Jornal Opinião, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1975, página 4



Fonte: Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional

No contraponto dos jornalistas, estava Vladimir Herzog, um croata que morou na Itália e veio para o Brasil em 1942. Fez filosofia na Universidade de São Paulo, tornou-se jornalista em 1953 e foi professor da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e da Escola de Comunicações e Artes da USP. Também era fotógrafo e cineasta, iniciou seu trabalho com televisão e, dois anos depois, foi contratado pelo Serviço Brasileiro da BBC, indo morar em Londres. Em 1975, foi escolhido por José Mindlin, secretário de Cultura de São Paulo, para dirigir o jornalismo da TV Cultura (Moraes, 2006, p. 45-47).

No curso de Filosofia, Herzog foi capturado pelas ideias do filósofo francês Jean-Paul Sartre; percebeu que a ideia sartriana deveria ser o bojo da intelectualidade e da revolução. Para os amigos, o jornalista era uma pessoa prática, rigorosa e com uma elaboração teórica impecável, tendo como característica a solidariedade aos amigos (Moraes, 2006, p. 45-47).

Herzog, casado e com filhos, foi chamado à sede do DOI-Codi de São Paulo em 24 de outubro de 1975 para prestar esclarecimentos sobre sua proximidade com o PCB. O jornalista não voltou desse encontro. Foi torturado e, no dia 25 de outubro, executado. A versão oficial da sua causa mortis foi suicídio por enforcamento, com o cinto do uniforme dos presidiários.

Herzog era uma pessoa pública que transitava por muitos lugares, com posicionamento rígido e claro, sempre dentro da intelectualidade que lhe era peculiar. Em Moraes (2006, p. 46), há o relato de Luiz Weisz, que diz: “[...] o extremo rigor crítico, que era um dos traços mais fundos de sua personalidade, não lhe permitia tomar partido com a paixão ainda juvenil de outros de nós [...]”. O depoimento de Weisz mostra como o jornalista era cauteloso com seus posicionamentos e colocações. A morte de Herzog chocou as pessoas da Universidade de São Paulo e a todos que conheciam o jornalista.

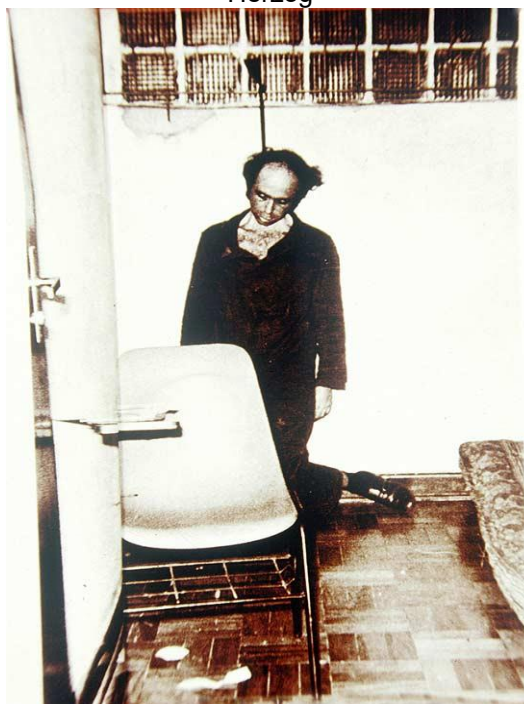
Saúdo a atual exposição de vida em homenagem a Vlado (1937-1975), porque a crueldade da morte é uma ferida para não se revolver. E, nessas iniciativas que relembram a presença entre nós, posso testemunhar o Vladimir Herzog na direção do telejornalismo da TV Cultura de São Paulo. Um ano antes do fatídico 1975, entrei na redação como editora de reportagens especiais, a convite de Walter Sampaio (1931-2002). Já então se anunciavam tempestades para o primeiro semestre do ano seguinte, quando Sinval Medina foi cassado na USP e saímos em sua solidariedade. Walter Sampaio, então chefe do Departamento de Jornalismo e Editoração da USP, Paulo Roberto Leandro (1948-2015) e eu deixamos quatro vagas na docência da ECA (uma delas foi ocupada por Vlado.) (Medina *apud* Kyomura, 2019)⁵⁹

Quando Herzog foi assassinado, estava envolvido com o cinema e pesquisava a história de Canudos e Antônio Conselheiro; foi à Bahia e fotografou habitantes e lugares. Os registros faziam parte de um antigo projeto de Vlado de realizar um documentário sobre Canudos. Segundo sua esposa, Clarice Herzog, o roteiro estava quase pronto quando ocorreu sua morte (Kyomura, 2019).

Presos que estavam no DOI-Codi no dia do assassinato de Herzog relataram, posteriormente, que o jornalista foi morto sob tortura. A impunidade dos assassinatos era tão presente entre os agentes do destacamento, que eles não se importaram em criar uma história plausível.

⁵⁹ Professora Cremilda Medina em declaração ao Jornal da USP por ocasião da abertura da Ocupação Vladimir Herzog, no Itaú Cultural em 2019.

Figura 76 – Familiares repudiam negativa do Estado em investigar morte de Vladimir Herzog



Fonte: Breda, 2012

Havia no DOI-Codi de São Paulo um *modus operandi* de ocultamento dos assassinatos, quando não se conseguia desaparecer com o corpo de um prisioneiro político, na montagem da versão do “suicídio” (tenente José Ferreira de Almeida, jornalista Vladimir Herzog, metalúrgico Manoel Fiel Filho) feito por enforcamento a poucos centímetros do chão. Ficava demonstrada a total impunidade dos carrascos pelas torturas praticadas. Deixavam-se vestígios das atrocidades praticadas, porque havia a certeza de que não seriam punidas, já que eram ordenadas pelos próprios comandantes de Brasília. (Moraes, 2006, p. 68-69)

Segundo Moraes (2006), o que diferenciou a morte das pessoas que receberam a mesma *causa mortis* foi a comoção da sociedade. Com a morte de Vlado, as pessoas se indignaram porque o jornalista tinha posicionamento diferenciado quanto às suas escolhas políticas, não era um guerrilheiro, um militante, era um homem intelectualizado que agia segundo as leis do Estado, era um jornalista influente e respeitado por seus companheiros de trabalho e de vida. O que divergiu dos demais casos foi que a morte de Vlado trouxe para a discussão a indignação da classe intelectualizada, de uma rede cultural de informação que aparentemente se viu no desfecho de Herzog. A morte do jornalista mobilizou muitas pessoas que conheciam a trajetória de Vladimir.

Vlado foi convocado e foi por livre vontade ao local da intimação, estava tranquilo, sabia que não havia infringido as leis do país que o levassem a ter medo. Inocentemente, Herzog foi ao encontro de sua morte.

Seis dias após a morte de Herzog, reuniram-se na Catedral da Sé, São Paulo, milhares de pessoas para prestar homenagens ao jornalista e protestar pacificamente contra o regime. Moraes (2006) compreende que a magnitude da manifestação é o início da derrocada do regime militar. Essa conquista se deve também à esposa de Vladimir, Clarice Herzog, que durante três décadas lutou incansavelmente para que a morte do marido tivesse justiça.

Em 1978, o legista Harry Shibata confirmou ter assinado o laudo necroscópico sem examinar ou sequer ver o corpo [...] e a Justiça brasileira condenou a União pela prisão ilegal, tortura e morte de Vladimir Herzog. Em 1996, a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos reconheceu oficialmente que ele foi assassinado e concedeu uma indenização à sua família, que não a aceitou, por julgar que o Estado brasileiro não deveria encerrar o caso dessa forma. Eles queriam que as investigações continuassem. O atestado de óbito, porém, só foi retificado mais de 15 anos depois. O documento foi entregue pelo Estado para a família em março de 2013: no lugar da anotação de que Vladimir morreu devido a uma asfixia mecânica (enforcamento), no documento passou a constar que “a morte decorreu de lesões e maus-tratos sofridos durante o interrogatório em dependência do II Exército – SP (DOI-Codi)”. (Vladimir..., [20–])

A morte do jornalista foi um dos episódios de massacre aos comunicadores de rádio, jornal e televisão. O sistema os via como fazedores de opinião, inimigos comunistas que deveriam ser combatidos.

O presidente Geisel (*apud* Moraes, 2006, p. 72), em cadeia nacional televisiva no dia 1º de agosto de 1975, reafirmou a necessidade de contenção das manifestações para que o regime militar se mantivesse, a necessidade de intensificar as ações e o combate aos que não se sentiam representados pelo governo, afirmando que havia “infiltração comunista em órgãos de comunicação, órgãos de classe, na administração pública, particularmente na área de ensino e também nos partidos políticos”.

O pronunciamento do presidente Geisel meses antes da morte de Vlado indicava que a intenção do governo era agir contra as pessoas que exerciam papéis importantes na sociedade. Herzog era integrante do PCB, professor de ensino superior de instituição pública e agente dos meios de comunicação. A vítima do sistema não era leiga, sabia dos seus direitos, do seu papel como professor e

comunicador social, por isso, o jornalista não se intimidou com o pronunciamento; suas ações eram legítimas, não usava armamento ou confronto, era por meio da linguagem escrita e verbal que dialogava, não era omissivo às circunstâncias, era profícuo e assertivo, por isso ficou na mira dos ditadores.

No dia anterior a sua ida ao DOI-Codi, o jornalista seguiu com sua rotina: foi pela manhã à TV Cultura, onde permaneceu até os últimos horários da noite. Os agentes foram até sua casa e não o encontraram, então, seguiram para a TV Cultura com a ordem de prisão. Os amigos jornalistas detiveram a ação em virtude de Herzog estar no ar. Por meio de ligação telefônica, o jornalista Paulo Nunes, que desempenhava o papel de “policial militar da TV”, conversou com o coronel José Barros, que mandou que Herzog se apresentasse às 8h do dia seguinte. Na TV, Vlado disse aos amigos de trabalho: “Não tenho nada a temer. Amanhã me apresento, esclareço tudo e volto para casa”. Assim o fez, foi para casa acompanhado de Paulo Nunes (Moraes, 2016).

Na manhã seguinte, se arrumou, beijou a esposa e foi, na companhia de Paulo, de táxi ao DOI-Codi. Herzog, ingenuamente, não foi acompanhado de um advogado; se dirigiu à “zona do perigo” para prestar esclarecimentos sobre as dúvidas dos militares. No destacamento, trocou suas roupas, vestiu o macacão sem cinto, foi encapuzado, depois torturado por choques na “cadeira do dragão”, na “pimentinha e dobradores de tensão”, sofreu espancamento e recebeu amoníaco para causar o sufocamento (Moraes, 2016)⁶⁰.

Como mencionado anteriormente, o caso de Vladimir Herzog teve repercussão e o apoio da sociedade, principalmente quando se divulgou a fotografia do jornalista pendurado pelo cinto na janela da cela.

Apesar dos dois últimos casos serem posteriores à morte de Benetazzo, a pesquisa mostra que os feitos instrumentalizados pelo regime militar não se inibiam com o que a sociedade civil achava do desfecho. Muitas vezes os abusos eram realizados mesmo na presença de parentes e amigos, o que nos leva a compreender

60 A cadeira do dragão era uma cadeira extremamente pesada, com assento de zinco, que tinha na parte posterior um ponto que era introduzido em um dos terminais da máquina de choques chamado magneto. Ela tinha uma travessa de madeira que empurrava as pernas para trás e, a cada espasmo, as pernas batiam na travessa provocando ferimentos profundos. A pimentinha era uma caixa de madeira que tinha no interior um ímã permanente. Girava-se um rotor combinado, uma escova recolhia corrente elétrica, que era conduzida através de fios que iam dar em terminais (Tipos de torturas..., 2021).

que não havia mais intenções em esconder ou não se tinha mais justificativas para os fatos ocorridos. São ações que ocorriam e não eram explicadas, provocando reações da sociedade, que passou a requerer justificativas para os desaparecimentos de amigos, filhos, pais, e outros familiares.

Toda a organização militar contribuía para as ações e os ocultamentos das verdades sobre os casos. Também assim o faziam os IMLs, que geravam relatórios falsos que não condiziam com as condições em que os mortos eram encontrados, as delegacias, que não registravam adequadamente os acontecimentos, e a mídia, que divulgava notícias divergentes e falsas sobre os casos.

As ações militares continuaram acontecendo, mas, aos olhos da população, foi se descortinando as reais facetas do regime. Os movimentos foram tomando outras proporções, os parlamentares de oposição foram ganhando força, a igreja posicionou-se frente aos fiéis. Na economia, as coisas também não andavam bem: alto de inflação, o petróleo encarecido e o poder de compra da população não mais eram um atrativo que velava as circunstâncias do país.

Ernesto Geisel permaneceu como presidente até o início de 1979, momento em que João Batista Figueiredo assumiu a Presidência do Brasil, sendo o último do regime militar. Nesse governo, a situação do país não era das melhores, alto índice de desemprego, inflação a 200% ao ano, enquadrando-se como a maior presenciada entre os anos de 1964 e 1979, e greves que pediam aumento salarial para dar conta do aumento dos itens básicos de consumo. Em contrapartida, adotou-se a política de exportação, que fez a balança comercial ficar no positivo; a reforma política, que possibilitou a criação de outros partidos, além de Arena e MDB; as eleições diretas para governador em 1982, que mostraram o desprestígio dos militares e resultaram na vitória de representantes do PMDB em vários estados de relevância no país. Acrescente-se ainda o movimento pelas Diretas Já, que pleiteava as eleições diretas para presidente. A ideia, contudo, só se tornou realidade apenas em 1989.

Entre os movimentos que se deram no governo Figueiredo, o pleito pela anistia foi muito relevante, pois era reivindicado por alguns setores da sociedade civil. Mas foi no ano de 1975 que ganhou força graças ao apoio do Movimento Feminino pela Anistia, composto por mães, mulheres e filhas de presos e desaparecidos. Em 1978, surgiu um movimento ainda maior, o Comitê Brasileiro pela Anistia, que tinha como representantes pessoas de diversos estados e também em Paris, onde se encontravam muitos exilados. O pleito pela Anistia ganhou ampla visibilidade: no

velório de João Goulart, em 1976: o caixão do presidente derrubado pelo golpe militar em 1964 permaneceu envolto numa bandeira com a palavra “anistia”; nos jogos de futebol, torcedores erguiam faixas com a frase “anistia geral, ampla e irrestrita” para que fossem captadas pelas câmeras de TV e pelos fotógrafos dos jornais. O movimento pela anistia recebeu apoio de muitos setores da sociedade, mas ganhou força ao receber apoio da Ordem Brasileira dos Advogados (OAB), da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Para conter os ânimos, Geisel, ao final de seu mandato, prometeu que a anistia seria feita de maneira contínua e gradativa. Assim Figueiredo, que o substituiu, o fez: o general assumiu o governo em março de 1979 e tomou ciência do projeto de lei que tramitava na Câmara, mas não consentia a anistia aos presos políticos. Estes, pressionaram o governo, fazendo greve de fome para a retirada do artigo que os excluía, de modo que a anistia fosse ampla e irrestrita. O senador Teotônio Vilela, do MDB, na tramitação visitou catorze presos políticos do presídio Frei Caneca, no Rio de Janeiro, e deixou sua opinião dizendo:

A paisagem humana que vi é indescritível. Devo dizer que, com a minha sensibilidade de criatura humana, [fiquei estarrecido] ao tomar conhecimento da debilidade total daqueles presos, em pleno estado de ruína, sacrificados em nome de um ideal, porque ninguém se submete a esse tipo de sacrifício se dentro de si próprio não possuir uma estruturação espiritual superior. São jovens envelhecidos nas grades, alguns com 11 anos de cadeia, e um deles preso aos 16 anos de idade, por conduzir debaixo do braço livros de ideologias políticas. Não é possível que aqueles rapazes morram num deserto, castigados pela inclemência e insensibilidade do poder. (Vilela apud Westin, 2019)⁶¹)

O que o senador deixa em relato é a indignação sobre as condições das pessoas que estavam encarceradas. Pessoas que estavam em situação de desrespeito à dignidade humana.

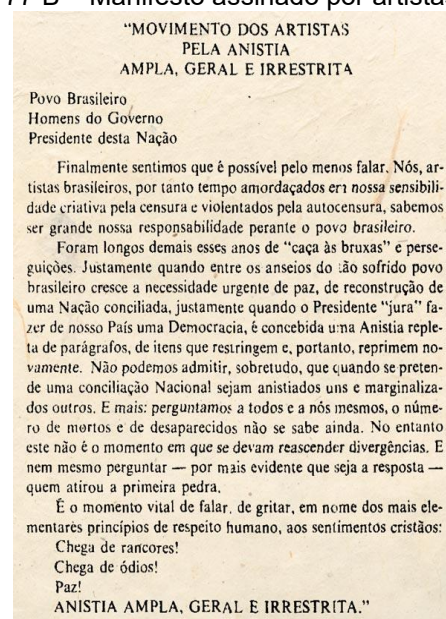
61 As falas que Westin (2019) coloca em seu artigo foram buscadas nos arquivos da Agência Senado.

Figura 77 A – Cartaz de pleito de Anistia sem restrições



Fonte: Westin, 2019

Figura 77 B – Manifesto assinado por artistas



Fonte: Westin, 2019

Presos que não tinham cometido crime algum contra a nação, pessoas que foram detidas porque, supostamente, os militares achavam que eram “subversivas”. Esses indivíduos foram jogados num sistema prisional que não provinha de condições mínimas de sobrevivência, fato que, até os dias atuais, não mudou muito. O que o senador relata é a falta de política aos condenados, pois alguns estavam há mais de onze anos e não tinham ainda recebido o direito de se defender.

Foi a partir dessa indignação registrada pelo senador Teotônio Vilela que os movimentos sociais a favor da Anistia irrestrita ganharam força

Artistas se manifestaram sobre o assunto, mostraram o sofrimento de 21 anos do povo brasileiro frente aos desmandos da ditadura civil militar e deixaram seu posicionamento quanto à anistia, que deveria ocorrer de maneira irrestrita e que alcançasse a todos que perderam anos trancafiados.

Assim, em 28 de agosto de 1979, o presidente Figueiredo assinou a Lei n. 6.683, que concedeu anistia a todos os presos e exilados políticos. A partir da promulgação da Lei de Anistia, presos foram liberados, exilados puderam voltar ao país e os processos políticos foram anulados.

Mesmo com as eleições diretas para governador, a Lei de Anistia, o retorno de direitos quanto a livre expressão e a liberdade de ir e vir, ainda se registravam atentados como o ocorrido em 30 de abril de 1981, no Riocentro, bairro da Tijuca, Rio de Janeiro. Um show em comemoração ao “Dia do Trabalhador” estava programado para acontecer naquele centro de eventos em Jacarepaguá, e mais de trinta artistas compareceriam, como: Chico Buarque, Alceu Valença, Elba Ramalho, Gonzaguinha, Clara Nunes, Ney Matogrosso, Beth Carvalho. Na noite do dia 31, uma bomba explodiu dentro de um carro que estava no estacionamento do local; no veículo havia dois militares do DOI-Codi, um deles morreu na hora e o outro ficou gravemente ferido. Outras bombas foram encontradas, mas apenas a que estava dentro do carro explodiu. Após investigação descobriram que militares queriam prejudicar o evento e acusar militantes de terroristas, mas a bomba explodiu antes no colo do militar que foi a óbito.

Apesar do período ditatorial ter chegado ao fim em 1985, ainda havia muito a ser desvelado e contado. Muitas pesquisas aconteceram sobre estes 21 anos de regime militar e ainda há muito o que ser apresentado dessa época. Mas, em 4 de setembro de 1990, o que ninguém esperava aconteceu, no cemitério Dom Bosco em Perus, jornalistas flagraram a cena da retirada de 1049 sacos de ossadas de uma vala clandestina do cemitério, de corpos que foram colocados em sacos e jogados ali.

Os corpos foram escondidos em lugares improváveis do cemitério. A descoberta foi feita pelo jornalista Caco Barcellos, que, na época, era repórter policial da Globo e, nas horas vagas, pesquisava documentos guardados no IML de São Paulo, na Rua Teodoro Sampaio, 151, próximo à Faculdade de Medicina da USP. Sua pesquisa se referia aos anos entre 1970 e 1980, o jornalista buscava entender por que o número de pessoas mortas em confronto com a polícia tinha aumentado em mais de 50%, passando de trezentos casos para mais de mil por ano, e por que parte eram

declarados como indigentes e em sua maioria de cor parda e negra (Vannuchi, 2020, p. 34-38).

Figura 78 A/B – Vala de Perus, 4 de setembro de 1990



Fonte: (a) Paulo, 2017; (b) Vala..., 2020

Com a pesquisa, ele percebeu que, de 1971 a 1974, muitos laudos continham a letra “T”. A informação dada por uma pessoa que trabalhava no lugar foi que a marcação se referia a “Terrorista”. O fato de saber que eram militantes de organizações contra o regime militar não surpreendeu Caco Barcellos. O que o incomodou foi a denominação, por que era relevante colocar no laudo de morte se a pessoa era ou não terrorista? Outras inquietações surgiram, por exemplo, por que quase todos, senão todos, foram levados para o mesmo cemitério, o Dom Bosco, em Perus, e por que foram denominados como indigentes, mesmo tendo filiação (Vannuchi, 2020, p. 38-39).

O jornalista, intrigado, levou anotações e fichas à Globo para realizar uma investigação mais atenta, uma vez que o assunto lhe soava estranho e porque o interessava. Iniciou fazendo uma seleção de 158 fichas de cadáveres que foram encaminhados ao IML por policiais do Dops entre 1970 e 1974 e chegou à conclusão de que todas as fichas tinham a mesma nota: ‘mortos em tiroteio com órgãos de segurança’. Com ajuda de Maurício Maia, também jornalista da Globo, cruzaram os dados e conseguiram pistas que os levaram a acreditar que os corpos estavam no cemitério Dom Bosco em Perus. Numa tarde de domingo de julho de 1990, Barcellos se dirigiu ao cemitério e verificou que os nomes identificados com “T” não correspondiam aos túmulos descritos nas fichas, nos lugares determinados havia outros mortos enterrados (Vannuchi, 2020, p. 42-43).

Caco Barcellos procurou o administrador do cemitério e explicou-lhe sobre a pesquisa que fazia e o que havia notado. Foi então que o administrador Antônio Pires Eustáquio contou onde suspeitava que estavam os corpos não encontrados. Informou que, em anos anteriores, um homem chamado Molina foi até o local procurar informações sobre o irmão que havia falecido durante a ditadura e ele lhe contou sobre o paradeiro dos corpos. Após ouvir esse relato, Molina resolveu abrir um pedaço da vala para verificar sua veracidade e ali, na pequena parte que abriu, encontrou ossadas (Vannuchi, 2020, p. 45).

Barcellos foi atrás de Gilberto Molina, explicou suas constatações e a pesquisa que estava fazendo. Molina contou-lhe o que encontrou naquele dia no cemitério após pesquisar onde estava o corpo de seu irmão, um militante do Molipo morto em 1971.⁶² A partir dessa conversa, Caco Barcellos concluiu que os corpos foram escondidos em uma vala clandestina no cemitério. Juntamente com o diretor da Globo, combinaram de fazer a exposição da história no *Globo Repórter* (Vannuchi, 2020, p. 39-55).

Em 4 de setembro de 1990, a vala foi aberta sob o *flash* de muitas câmeras e filmadoras, na presença de repórteres de várias emissoras. Luiza Erundina, então prefeita da cidade de São Paulo, acompanhou toda a movimentação e, posteriormente, o destino das ossadas à Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, que, durante os dias em que se realizou a exumação, foi vigiada por agentes da prefeitura.

A vala clandestina era um buraco estreito e pouco profundo, com 30 metros de comprimento por 50 centímetros de largura e 2,70 metros de profundidade. Ao longo daquela semana foram retirados 1.049 sacos de plástico azul cheios de ossos e realocados numa sala de velório que os funcionários chamavam de capela. Em tese, havia uma ossada em cada saco, o que fez com que os meios de comunicação divulgassem a notícia de que 1.049 ossadas haviam sido localizadas. Aqui e ali, percebia-se a mistura de ossos, o que indicava a necessidade de um rigoroso trabalho arqueológico de limpeza e separação.⁶³

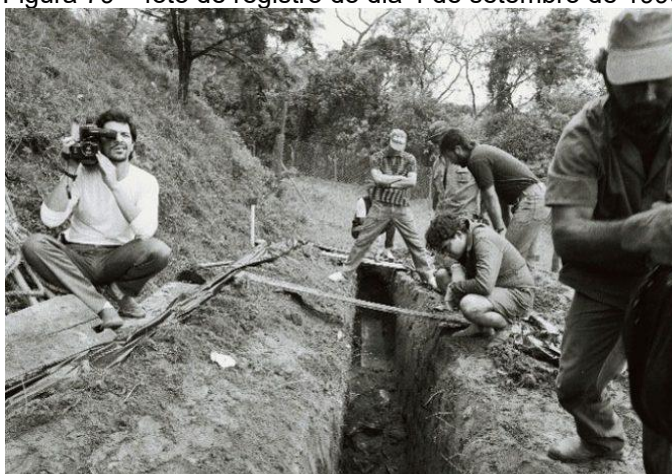
Ameaças foram feitas aos envolvidos, ao administrador do cemitério e parentes das vítimas. A reportagem, que deveria ir ao ar na sexta-feira, 7 de setembro, no *Globo Repórter*, foi obrigada a ser engavetada e televisionada somente após cinco anos.

62 Todo o relato está no livro *A Vala de Perus, uma biografia: como um ossário clandestino foi utilizado para esconder os corpos de mais de mil vítimas da ditadura*, de Camilo Vannuchi, 2020.
63 <https://memoriasdaditadura.org.br/capitulo-1-a-abertura/>. Acesso em: 18 fev. 2023.

[...] meados de 1979, algumas vítimas da repressão enterradas sem o conhecimento da família já tinham sido localizadas no Cemitério Dom Bosco, com base nos atestados de óbito e nos livros de entrada. Foi o caso de Alexandre Vannucchi Leme e de Joaquim Seixas. Agora, a atuação de Suzana, Ivan e outros familiares seria decisiva para que se localizassem, em Perus, as sepulturas de desaparecidos como Antonio Carlos Bicalho Lana, Sônia Moraes Angel Jones, Antonio Benetazzo e Pedro Pomar, entre outros. (Vannuchi, 2020, p. 92)

Na vala de indigentes de Perus estava o corpo de Antonio Benetazzo, enterrado como indigente em 31 de outubro de 1972, um dia antes do seu aniversário. Os familiares, após conhecimento do fato, transladaram os restos mortais do artista e levaram para o cemitério escolhido pela família.

Figura 79 – foto de registro do dia 4 de setembro de 1990



Fonte: Vannucchi, [20-]

Como mencionado anteriormente, ainda existem lacunas sobre o que aconteceu durante o regime militar que precisam ser preenchidas. Em 2004, o jornalista Marcelo Godoy iniciou pesquisa sobre o Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna de São Paulo (DOI-Codi), criado a partir de uma operação semiclandestina instituída pelo governo, a Operação Bandeirantes – Oban. Na pesquisa, ele entrevistou os agentes mais ativos da repressão da ditadura militar. Entre as muitas histórias que foram contadas, há o testemunho de como ocorreu a morte de Antonio Benetazzo, considerado pelos militares como uma ação malfeita e, pela sociedade civil, um abuso de poder realizado pelas ações militares.

O tenente Chico relata aqui a reação do DOI-Codi à morte do delegado Octávio Gonçalves Moreira Junior, o Otavinho, ocorrida em 25 de fevereiro de 1973. O agente se refere ainda em dois trechos de suas entrevistas à ordem que havia entre os homens do destacamento de matar todos os

militantes dos grupos armados da esquerda que tivessem sido treinados em Cuba, na União Soviética, na China ou Argélia. Na maioria dos casos, o guerrilheiro, segundo o relato, era morto “na rua mesmo”. Alguns, no entanto, foram capturados, torturados e executados. São casos como os de Ayrton Adalberto Mortati, sequestrado, torturado e morto em 1971, como o de Frederico Mayr, preso, baleado, torturado e morto em 1972 e Antonio Benetazzo, preso e executado em 1972. Todos eram integrantes do Movimento de Libertação Popular, o Molipo, grupo destruído pelo DOI. (Vannucchi, [20–])

A maneira como se deu a morte de Antonio Benetazzo ficou velada de 1972 a 2014, quando foi lançado o livro de Marcelo Godoy. O que se sabia da história do artista limitava-se ao momento em que ele foi capturado na casa de Rubens. A pesquisa de Godoy iluminou o que teria ocorrido com Benetazzo depois de ter sido apreendido e levado para o centro de tortura DOI-Codi/SP. A investigação do jornalista deu origem ao livro *A casa da vovó: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar*, publicado em 2014.

[...] são depoimentos que eu acredito que a maior parte deles, a maior parte deles, dos sequestros, conscientes de história. São depoimentos que revelam fatos que se queriam esconder, revelam assassinatos, revelam sequestros, revelam torturas, ou seja, fatos que são reconhecidos como crimes. Você conhece que aquilo é uma conduta criminosa [...], não que esse reconhecimento signifique, ou seja, um índice de arrependimento, pelo contrário, não se trata disso. Quando a gente fala de confissão, a gente não está falando no sentido religioso, no sacramento da confissão que implica a constrição, o arrependimento, não é disso que se tratava [...]. Essas pessoas, a imensa maioria delas, conseguem conviver com essa memória em função de acreditar que haviam feito a coisa certa, que não havia outro jeito. Essas pessoas justificam para si mesmas, ou por meio de uma doutrina de guerra, que elas acreditavam sendo uma doutrina de guerra, uma situação limite que de alguma forma os autorizou a agir daquela forma. Para que se pudesse vencer, aquilo que eles consideravam uma guerra. É justamente em função disso que eles conseguem conviver com essa memória, mas eles têm noção que esse é um tipo de ação que, por mais que eles justifiquem para eles mesmos, é um tipo de ação que merece o repúdio de imensa maioria da sociedade [...]. Eles sabem que isso carrega um peso.

A tenente Neuza conta como os agentes do destacamento transportavam os corpos de pessoas mortas pelo DOI até a sede do DOI, no Ibirapuera. Nascida em 1936, ela confirmou que o destino dos militantes que tivessem feito cursos de guerrilha no exterior e fossem apanhados pelo DOI era a morte. A mesma sentença atingia os que tivessem sido banidos do país em troca da liberdade de um dos quatro diplomatas estrangeiros sequestrados entre 1969 e 1970 pela guerrilha. De fato, nenhum dos dez guerrilheiros banidos que retornaram ao Brasil e foram presos entre 1971 e 1973 sobreviveu. Em 1973, o Centro de Informações do Exército (CIE) produziu duas apostilas distribuídas aos seus agentes com os nomes de 314 guerrilheiros brasileiros que haviam sido treinados na China (110) e em Cuba (204). (Godoy, 20 dez. 2021)⁶⁴

64 Entrevista cedida à pesquisa em 20 de dezembro de 2021, às 16h47min, via plataforma Google Meet. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1pZdop-ljEpqyc9leBedwyiTq759A_rhd.

Figura 80 – Neuza entre os agentes do destacamento



Fonte: As confissões..., [20-]

Com a instauração das comissões sobre mortos e desaparecidos e comissões da verdade⁶⁵, se pode reconstituir a história de Antonio Benetazzo. Para isso, foram colhidos os testemunhos de amigos, ex-companheira e familiares. A partir dos relatos, da pesquisa de Godoy e de Cardenuto, foi possível reconstruir a história de vida e arte de Antonio Benetazzo.

A Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos⁶⁶, CEMDP, foi instituída em 4 de dezembro de 1995, pela Lei n. 9.140. Sua criação teve como objetivos: realizar o reconhecimento das pessoas mortas ou desaparecidas em virtude de suas atividades políticas; promover esforços à localização dos corpos de tais indivíduos; e emitir parecer sobre os requerimentos relativos a indenizações que

65 "As comissões de verdade são órgãos oficiais ou extraoficiais, instituídos com a função de construir uma narrativa de um período de graves violações de direitos humanos, apontando os crimes que foram cometidos, as circunstâncias dessas violências, pessoas envolvidas etc. Podem ou não ter a finalidade expressa de julgar os responsáveis pelos crimes a depender de cada legislação. Algumas delas têm também a atribuição de promover a reconciliação nacional. Mas isso depende da realidade de cada conflito e de cada nação. [...] Os principais objetivos são: são 'estabelecer uma lembrança autorizada e historicamente acurada do passado; superar a negação oficial e comunitária das atrocidades, violências ou abusos e lograr o conhecimento público deles; identificar vítimas das violações de direitos humanos e abusos para promover políticas de reparação efetivas; conhecer as circunstâncias em que ocorreram; identificar os artífices das violências e envergonhar socialmente os perpetradores pelos atos praticados (se possível, colhendo elementos que permitam o processamento penal); criar uma memória coletiva ou uma história comum, para um novo futuro; restaurar a dignidade das vítimas, encerrar os abusos, legitimar e promover a estabilidade do novo regime, promover a reconciliação sobre as divisões do passado, educar a população sobre o ocorrido, recomendar caminhos para coibir a repetição dessas práticas'." (Comissão..., [201-]).

66 Mais informações sobre a CEMDP podem ser acessadas no portal oficial: <https://www.gov.br/participamaisbrasil/cemdp>. Acesso em: 9 mar. 2024.

venham a ser formulados por familiares, em consonância com os prazos e demais diretrizes estabelecidas nas leis n. 9.140/1995, n. 10.536/2002 e n. 10.875/2004. Essa comissão cumpriu importante papel para o desvelamento dos casos de desaparecimento de presos políticos entre os anos de 1961 e 1988. Durante onze anos, dedicou-se a analisar, investigar e julgar 339 casos de desaparecidos e mortos durante os anos do regime militar, posteriormente, somaram-se mais 136 outros nomes.

O caso de Antonio Benetazzo, passou pela Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos, sob n. 261, em 1996. Na votação, o caso foi aprovado por unanimidade em 14 de maio de 1996, tendo como relator o general Osvaldo Pereira Gomes, que analisou sua prisão e o seu suposto suicídio. Foi verificada a falsidade do documento do Instituto Médico Legal, que autenticou a morte de Benê como sendo por atropelamento. O caso foi enquadrado na Lei n. 9.140/96, como morte ocasionada por prisão e, posteriormente, tortura. A conclusão foi advinda da análise dos fatos, laudos de necrópsia e de materiais fornecidos por amigos e familiares.

Em 18 de novembro de 2011, a Lei n. 12.528/11⁶⁷ foi criada a Comissão Nacional da Verdade para examinar e esclarecer as violações de direitos humanos ocorridas entre os anos de 1946 e 1988. Os relatos eram provenientes de pessoas que sobreviveram aos tempos rígidos do país, de testemunhos de familiares, amigos e outras pessoas da sociedade que mantiveram contato com a vítima. Esses relatos ajudaram a remontar a história de recrudescimento do país. Paralela a esta comissão, outras foram montadas nos níveis estadual, municipal, em sindicatos, universidades e outros setores da sociedade.

67 O Brasil foi um dos últimos países da América Latina a criar as comissões da verdade, assim como, não constituiu a Justiça de Transição em todas as suas fases – memória (resgate histórico), verdade (revelação dos fatos), reformas institucionais, justiça e reparações – devido a Lei de Anistia, que perdoou as violações cometidas no regime militar. Dessa forma, não há como se fazer justiça pelos casos de tortura e morte das pessoas que tiveram seus direitos violados no regime militar.

Figura 81 – Jornal *Em Tempo*, inclui Benetazzo na lista de mortos e desaparecidos



Fonte: Borszcz; Sales, 2017

A Comissão Nacional da Verdade não objetivava punir ou condenar os culpados, apenas esclarecer os familiares e oferecer à sociedade elucidações quanto aos acontecimentos que ficaram desconhecidos no que tange às vítimas e os agentes do crime. A punição pelos abusos cometidos tanto por agentes militares quanto pelos presos políticos não aconteceu porque a Lei de Anistia de 1979 perdoou todos os crimes que foram cometidos por razões políticas (Comissões..., [20–]).

No Brasil, o Centro de Referência foi uma importante ferramenta que integrou e colaborou com a Rede Nacional de Cooperação e Informações Arquivísticas. Nesse espaço, há o arquivo de dados de “Memórias Reveladas”, onde se disponibilizam informações sobre acervos públicos e privados referentes ao regime militar.

[...] Com o objetivo de dar conhecimento à sociedade das ações do Centro de Referência, bem como de buscar informações e acervos sobre desaparecidos políticos, foi divulgada, em setembro de 2009, a campanha de rádio, televisão e mídia impressa do Memórias Reveladas. Produzida pela Secretaria de Comunicação da Presidência da República (Secom-PR), a campanha foi baseada em três curtas metragens com depoimentos de familiares de desaparecidos políticos, dirigidos pelos cineastas Cao Hamburger, Helvécio Ratton e João Batista Andrade. Na oportunidade, foi divulgado também o número 0800 701 2441 para atendimento gratuito ao cidadão. Como resultado dessa campanha e do Edital de Chamamento Público de Acervos, também lançado em 2009, foram doadas ao Arquivo Nacional mais de 200.000 páginas de documentos, além de dezenas de livros e documentos sonoros em suportes variados. (Stampa, 2011)

A campanha que mobilizou o público a doar documentos que pudessem elucidar os crimes cometidos durante os anos de regime militar contribuiu significativamente para compreender e devolver para as famílias e para a sociedade o que realmente havia acontecido com os mortos e desaparecidos políticos.

Em 12 de agosto de 2013, ocorreu a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo – Rubens Paiva, 72a Audiência Pública⁶⁸, na Assembleia Legislativa, no Auditório Teotônio Vilela. A sessão foi presidida pelo deputado Adriano Diogo, do Partido dos Trabalhadores, e serviu para reconstituir a história de Antonio Benetazzo. Nesse ato, foram ouvidas todas as pessoas que eram relevantes para o caso⁶⁹.

Na Comissão Nacional da Verdade⁷⁰, o caso do artista foi registrado no ano de 2014, volume 3, do relatório final da comissão, nas folhas 1071 a 1076.

No documento da Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo: Mortos e Desaparecidos, volume 3, de 2018, às folhas 92 a 97, está o registro de Antonio Benetazzo, aluno regularmente matriculado em Filosofia e Arquitetura da universidade, entre os anos de 1963 e 1968.

Após passar pela Faculdade de Arquitetura da USP, matriculou-se no curso de Filosofia da USP em 14 de março de 1967, sendo que, no próprio ano letivo de 1967, foi reprovado nas duas matérias que estava cursando. No final de janeiro de 1968, solicitou a inscrição nos exames de segunda época da disciplina de Teoria do Conhecimento, na qual estava inicialmente matriculado. Apesar de estar matriculado em outras duas disciplinas para o ano letivo de 1968, não houve registro a respeito de sua presença ou aproveitamento nessas matérias, tendo abandonado o curso justamente nesse ano, sem concluir sua formação. (CVUSP, 2018, p. 92-93)

Relatos como da história de Antonio Benetazzo constituem a história do Brasil após o golpe militar. Eles não são particularidades pessoais, são construções advindas de muitas pesquisas, constituídas a partir de testemunhos e da compatibilização das informações.

Os testemunhos são originados da lembrança, um resgate do tempo em que não há a presença de todos e que, portanto, necessita dos relatos públicos de ambos os lados para que se possa reconstruir a história. Dessa maneira, constitui a “memória

68 A Comissão da Verdade do Estado de São Paulo – Rubens Paiva foi a primeira comissão estadual dessa natureza, criada pela Resolução n. 879, de 10 de fevereiro de 2012 (Comissão..., [201-]).

69 Relatórios da Comissão da Verdade transcritos no ano de 2013 disponíveis no portal da Alesp dedicado a isso: <https://www.al.sp.gov.br/comissoes/comissao-da-verdade/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

70 Os relatórios completos podem ser baixados no portal dedicado à Comissão Nacional da Verdade: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

como um bem público, que está na base do processo de construção da identidade política, cultural e social de um povo” (Stampa, 2011, p. 3).

Lembrar ou esquecer, individual e/ou coletivamente, implica em alterar os elementos que dão significado e sentido ao futuro, uma vez que o que lembramos do passado é fundamental para que possamos refletir sobre quem somos no mundo e onde nos encontramos no tempo. Mais ainda: nossas lembranças são determinantes para a orientação de nosso agir. (Abrão; Torelly, 2010, p. 107)

Todas as sessões de oitivas dos sobreviventes do regime militar e ou de seus familiares serviram e servem para mostrar onde o ser humano pode chegar quando perde ou tem liberdade para agir, mas, principalmente, para reconstruir historicamente os momentos, a fim de direcionar a humanidade por meio das experiências passadas.

A descredibilidade ou invisibilidade do passado podem levar ao retorno de situações que precisam ser extintas, por isso a memória importa na reconstrução da história. A restauração histórica não ocorre pela memória de uma única pessoa ou parte, mas pela soma de fatos e de testemunhos que juntos possibilitam a compreensão dos acontecimentos relevantes da sociedade como um todo.

Mesmo após a reconstrução da história do regime militar dada por testemunhos, confissões e evidências documentais, ainda há memórias escondidas, veladas, que, devido à diversidade de discursos, estão ocultas nos limiares daqueles que praticaram a violência e dos familiares que não quiseram se pronunciar devido aos resquícios das dores sofridas, optando pelo esquecimento.

Nos relatos de família de militantes e de militares, estão versões subjetivas de cada grupo, que remontam a história das contenções que foram instituídas pelos atos institucionais, decretos e portarias que determinaram como se deveria agir para combater as atitudes “subversivas” Somam-se a esses documentos as lembranças das pessoas que acompanharam todo o processo na época.

Em nome de manter a memória dos próceres do autoritarismo, sempre se esmeram para preservar a memória dos que promoveram o arbítrio e as violações de direitos, e para esconder – e até apagar – a memória dos que lhes resistiram e que lançaram as sementes da democracia. Sempre fugiram da verdade, ou melhor, sempre quiseram que somente sua própria verdade prevalecesse, que nenhuma verdade alternativa à que se agarram pudesse ser construída pela sociedade. Sua postura não é diferente daquela dos donos do poder e do dinheiro de outras épocas também autoritárias e opressoras de nossa história e que foram responsáveis pela eliminação dos povos indígenas, pela escravidão e por outras formas de autoritarismo de Estado. (Carbonari, 2010)

Como Carbonari diz, os desaparecimentos de pessoas que ocorreram no regime militar, as mortes sem motivo aparente, o extermínio de pessoas pardas, pretas, pobres e de favelas não são novidades no cenário brasileiro. O que cabe é mostrar-se, indignar-se para que os fatos mascarados venham a público, para que os algozes sejam conhecidos e as pessoas possam defender-se da tirania.

Figura 82 – Recebimento do relatório da Comissão Nacional da Verdade em 10 de dezembro de 2014



Fonte: Dilma..., 2014

A Comissão Nacional da Verdade, após ouvir todas as testemunhas de todas as vítimas da ditadura, entregou o relatório final à presidente Dilma Rousseff, em 10 de dezembro de 2014. Concluiu-se que as detenções dos presos em época do regime ditatorial foram ilegais e arbitrárias, utilizou-se de tortura, violência sexual, execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres, por meio de política estatal, de alcance nacional contra a população civil. Tratou-se, portanto, de crime contra a humanidade. O relatório identificou 434 casos de mortes e desaparecimentos entre o período que compreende de 1946 a 1988. Verificou-se também que 377 agentes públicos estiveram envolvidos em distintos planos de participação (Brasil, 2014a).

Dilma Rousseff, a ex-guerrilheira que foi torturada e acabou sendo eleita presidente do Brasil, recebe o relatório final da Comissão Nacional da Verdade sobre as violações aos direitos humanos ocorridos entre 1946 e 1988.

Diferentemente do que imaginam alguns, um regime ditatorial não assegura a implantação de um Estado de ordem. Sob a aparente tranquilidade, sob o ilusório controle, costumam se instaurar a deterioração institucional, a perda das garantias individuais e as atividades subterrâneas, que, no limite, afetam não apenas os adversários do regime vigente, mas a comunidade como um todo. Cedo ou tarde,

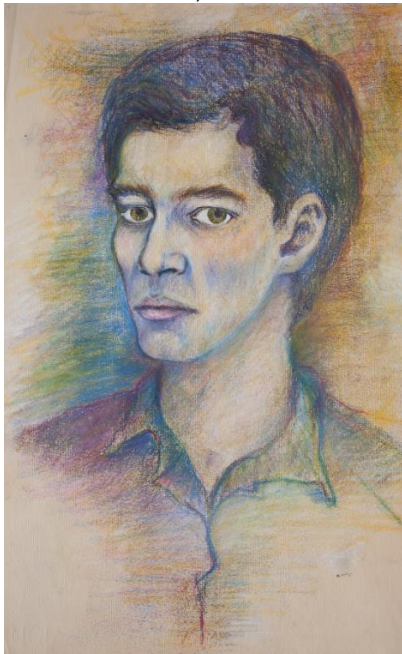
todos terminam por sofrer algum efeito danoso – social, político ou econômico. Foi o que se viveu nos chamados ‘anos de chumbo’, em que o movimento para os extremos produziu uma situação de prejuízo legal, agentes públicos fora de controle e violência exacerbada, deixaram feridas não cicatrizadas até hoje. E a repetição de tais violações e abusos deverá ser prevenida e evitada, tanto pelo Brasil quanto por países vizinhos (Lima, 2020, p. 533).

Pode-se pensar que toda essa violação ficou apenas nos anos de ditadura militar, mas não é isso que acontece. Ainda na atualidade vemos extermínios que algumas vezes são massivos e cuja verdade sobre o ocorrido não se faz presente, em que os fatos não são averiguados e não se culpabiliza ninguém. Vale dizer que um país, quando viola os direitos humanos e não pune os feitores nem os culpabiliza, falha no processo de restauração das vítimas.

No capítulo seguinte, iremos conhecer o percurso artístico de Antonio Benetazzo. Usaremos fundamentos teóricos do filósofo Merleau-Ponty situados em seus livros *O olho e o Espírito*, *Fenomenologia da Percepção* e *O Visível e o Invisível*, bem como de outros autores que estudam o filósofo citado. Dessa maneira, acredita-se que podemos constituir um olhar sobre as produções artísticas de Antonio Benetazzo.

CAPÍTULO III – PERCEPÇÕES DE MUNDO SITUADAS NAS OBRAS DE ANTONIO BENETAZZO

Figura 83 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico Reinaldo Cardenuto

3.1 Compreensões sobre a produção de Benetazzo

No ano de 2015, a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania (SMDHC), em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, convidou o Prof Dr. Reinaldo Cardenuto, professor da Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, para apresentar o projeto de restabelecimento da memória das vítimas do regime militar. Nesse diálogo, foram mostrados ao professor alguns nomes de pessoas que tiveram seus direitos violados durante a ditadura, entre os quais estava o nome de Antonio Benetazzo.

Após o encontro, Cardenuto procurou Alípio Freire, amigo de Benetazzo, que lhe mostrou os trabalhos do artista. O professor fotografou as obras para analisar a proposta da SMDHC. Após encontrar-se com Freire, procurou a irmã de Benetazzo, Nordana, e depois desse encontro com a família do artista, decidiu o tema sobre o qual trataria. Teve, assim, origem a pesquisa sobre a vida e arte de Anônimo

Benetazzo que resultou no livro e na exposição *Antonio Benetazzo: permanências do sensível*⁷¹, bem como no curta-metragem *Entre Intervalos*⁷².

Diante da repressão, a família de Benetazzo, assim como muitas outras, ficou silenciada. Cardenuto expôs à família que o intuito da pesquisa era trazer à sociedade a história de Benetazzo no circuito das artes. Segundo ele, a família não queria mais trazer à tona o ciclo de morte, mas como o foco era as produções artísticas, poderia colaborar com a pesquisa.

Ainda que se tenha desvendado a história do estudante e a causa de sua morte, não se conseguiu devolver à família e à sociedade o conhecimento do nome do artista ligado a arte, o nome de Benetazzo, não está ligado ao panorama artístico nacional. Benetazzo não está associado a outros artistas que representaram a época. Benetazzo foi obrigado a abrir mão de sua família, da companheira, dos seus estudos, das suas aulas, dos seus amigos e da sua arte. Tudo isso porque ele tinha um objetivo maior que o pessoal: libertar a sociedade do cerceamento imposto pela ditadura. Acredita-se que esta pesquisa se some as existentes e se abra para outros possíveis diálogos. Acreditamos que dessa forma a história de Benetazzo possa entrar no cenário histórico, artístico e cultural do estado de São Paulo e do país.

A pesquisa objetiva contribuir com esse resgate, desdobrando-se em projeto curatorial sobre a produção interdisciplinar própria do artista.

Acredito que seja possível, [...] eu desconheço que haja outros relatos escritos sobre o que se passou com Benetazzo, os detalhes da prisão e da execução dele, do assassinato dele. Eu acredito que é bem provável que sim, a não ser que a família conseguiu informação por outra via e que isso não tenha ficado registrado em documentos, livros, etc [...] não posso fazer essa afirmação, porque eu nunca consegui contato com a família, embora tivesse procurado, talvez na incompetência minha, não sei, mas eu realmente desconheço a existência de outros relatos que tragam os detalhes sobre o destino do Benetazzo dentro do DOI-CODI.⁷³

Segundo Godoy, a história de Benetazzo narrada por um dos agentes militares foi a primeira que revelou o que aconteceu com o artista dentro do equipamento militar. Somente após a publicação do seu livro, a sociedade tomou conhecimento do fato.

⁷¹ Organização do livro e curadoria da exposição realizada pelo prof. dr. Reinaldo Cardenuto entre os anos 2014 e 2016.

⁷² O documentário está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XMkO0jlc3V4>. Acesso em: 12 maio 2021.

⁷³ Entrevista cedida para a tese, Marcelo Godoy.

Talvez, apenas nesse momento, a família tenha conhecido a verdade sobre a morte de Antonio Benetazzo.

Antonio Benetazzo, estudante de filosofia e arquitetura, foi calado e retirado de cena. Um indivíduo que acreditava no restabelecimento da democracia e dos direitos que foram cerceados. Fez parte da luta armada, assim como fizeram os militares, esta afirmação é um território denso e que traz diversos olhares, portanto, nesta tese, não iremos tratá-lo, pretendemos, se possível, desenhar, no tempo, as contribuições artísticas de Benetazzo para a história da arte. Debates e reflexões são trazidos com a finalidade de contribuir com a arte e a história.

Benetazzo, um intelectual que esteve ligado a nomes de destaque da arte, da cultura e da política, pessoas sobreviventes do regime militar, um artista, redator e professor que rendeu-se a militância e foi deposto por devoção a seu idealismo.

As memórias do artista ficaram guardadas com a família e amigos até a pesquisa de Cardenuto. Segundo ele, o momento mais difícil da pesquisa foi a conversa com a irmã mais velha de Benetazzo, Nordana, pois ela vivenciou a tragédia ocorrida, e mexer nessa história foi recordar um tempo que havia colocado numa “caixinha/memória” que só ela tinha acesso. Após contato com Cardenuto, a irmã conversou com os sobrinhos e demais familiares para contar a história de Antonio Benetazzo que estava guardada⁷⁴.

A produção artística de Antonio Benetazzo ainda não é destacada na história e na história da arte. O artista estrategista usou sua vida e sua arte no combate dos desmandos militares. Contrapôs-se às imposições advindas do regime, que tolheu a livre expressão. Manifestou-se como artista e guerrilheiro para mostrar à sociedade os abusos inaceitáveis e a necessidade de resistir para o restabelecimento democrático.

Benetazzo decidiu desistir da faculdade e do seu trabalho, tornou-se guerrilheiro, abriu mão da vida pessoal para lutar pela sociedade e garantir os direitos humanos.

[...] É preciso ainda contrastar, nessa direção, o “artista estrategista” da década de 1970 – “operador crítico e anônimo que, contando com a cooperação de uma rede de ações clandestinas”, atuava nas “brechas do sistema”, na caracterização de Freitas – com o “artista-manager” das duas

⁷⁴ Entrevista cedida à pesquisa em 27 de dezembro de 2021, às 16h00, via plataforma Google Meet. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1pZdop-ljEpqyc9leBedwyiTq759A_rhd.

últimas décadas –, “excepcional organizador” ou “gerente de eventos conviviais, atilado e autoritário empresário de operações simbólicas”, na caracterização de Jean Galard. (Fabrini *in* Freitas, 2013, p. 21)

Na experimentação de técnicas e nos anseios da vida em sociedade, Benetazzo produziu aproximadamente duzentas obras, que se encontram espalhadas em casas de familiares, amigos e ex-companheira.

Algumas obras do artista, realizadas entre os anos de 1963 e 1972, deflagram pensamentos estrategistas do artista, sendo que, em sua última produção, o silêncio ficou no seu inacabamento. Essa obra se encontra na casa da amiga Zuleika, que comprou os materiais para o artista pintar.

A pesquisa procura iluminar aspectos da época, mostrar a necessidade de não incorrer em erros passados, resgatar a história para elucidar como se deram os fatos e o que ocorreu na vida das pessoas durante o período militar. Para além disso, “é a memória dos sonhos dos nossos ascendentes. Não é só a denúncia da tortura, a denúncia do desaparecimento, mas também lembrar que eles lutavam por liberdade, que estamos precisando muito hoje” (Estevez, 2021, p. 176).

Partindo dessa reflexão, a pesquisa deflagra os aspectos que compõem as obras de Antonio Benetazzo, resgata a memória e a percepção de um tempo silenciado e que ainda não conseguiu mostrar-se por completo.

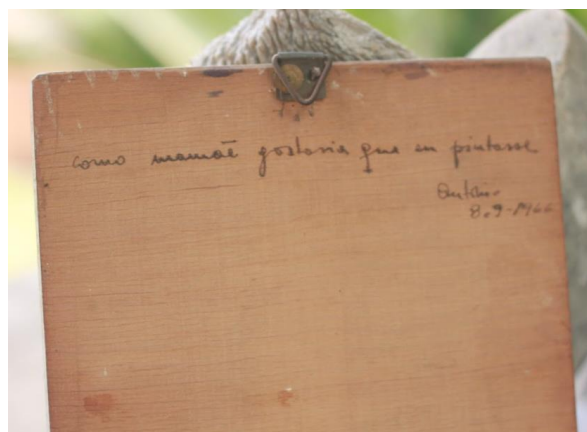
A justaposição entre arte e memória como consolidação de uma história precisa ser lembrada e vertida para que não ocorra o cometimento dos mesmos erros e das mesmas circunstâncias, “falar é estilhaçar a máscara do silêncio” (Soares *in* Estevez, 2021, p. 151).

Para trazer reflexões sobre as obras do artista, escolhemos as produzidas a partir de 1964, momento em que se deu o golpe militar e a mudança na trajetória do artista. Para realizar o estudo, utilizamos conceitos do filósofo Merleau-Ponty descritos nos livros *O olho e o espírito*, *Fenomenologia da percepção* e *O visível e o invisível*. Destacamos, ainda, que, para colaborar com as análises, trouxemos alguns autores como Carmen Aranha e Marilena Chauí, que desenvolvem pesquisas importantes sobre os fundamentos do filósofo.

3.2 Merleau Ponty – visão, corpo operante e mundo

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. (Didi-Huberman, 2010, p. 29).

Figura 84 A/B – Sem Título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Vera Lucia Silva Souza

O aprofundamento da pesquisa sobre a vida e a obra do artista e algumas percepções iniciais permitiram notar que a poética do olhar depositada nas produções fazia-nos desfrutar de um mundo. Cogitamos sobre as imagens e intenções percebidas pelo olhar do artista.

Da visão e do sentir guardamos apenas o que os anima e os sustém indubitavelmente, o puro pensamento de ver ou de sentir, e é possível descrever esse pensamento de ver ou de sentir, mostrar que é feito de uma correlação rigorosa entre minha exploração do mundo e as respostas sensoriais que suscita. (Merleau-Ponty, 2003, p. 38)

A pesquisa faz-se da correlação entre artista e pesquisadora, ambos passaram pelos mesmos territórios: a cidade de Mogi das Cruzes e a Universidade de São Paulo. É desta aproximação que nasce o propósito do tema.

Ao longo da pesquisa, nos empenhamos em documentos, obras, fotos e testemunhos que nos mostraram que Benetazzo parecia estar entre e com as coisas do mundo, intencionava-as em relações dialéticas. Pensando e agindo, deram-se

movimentos entre mente e corpo⁷⁵, que se articularam com o mundo, estabeleceram sentidos para construírem visualidade. Essa conexão não seria possível apenas por movimentos aleatórios do corpo; foi preciso mais do que isso para a construção da visualidade: *percepção, cogito, corpo reflexivo e ver* precisaram mover-se e unir-se para a conquista.

Para a compreensão da conexão entre o artista e o mundo, faremos o estudo a partir de aspectos da fenomenologia de Merleau-Ponty. Refletiremos sobre a ideia de *corpo reflexivo*⁷⁶, compreendido como *quiasma* ou entrelaçamento entre subjetividade e corpo vivido na experiência de mundo.

A captura que o artista faz do instante é inteligível e expressivo, constrói linguagem porque está entre as coisas e elas estão nele. Na sua vivência de mundo, significados apreendidos podem ser discursos conscientes, imagem e origem de processos criadores. Um sentido, um conceito compreendido, um diagrama cifrado permitem interpretação ou rerepresentação visual de horizontes percebidos (Aranha, 2023, p. 62).

Merleau-Ponty descreve o ato de conhecimento como um *acontecimento*. O pensador refere-se ao “acontecimento” como um encontro com o “corpo reflexivo”, ou seja, um lugar do conhecimento no qual as motivações vividas formam um solo sensível, como uma tessitura que habitamos e que nos habita (Aranha, 2021, p. 25-33).

Esse mesmo corpo que se movimenta no mundo tem olhos e janelas para o mundo (Merleau-Ponty, 2003, p. 16-23), entrelaçam-se com todos os aspectos do ser, tece discurso na consciência e funda-se na possibilidade de construção de linguagem.

Um corpo humano aí está quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer. (Merleau-Ponty, 2003, p 132-135).

⁷⁵ “É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘as coisas’. Assim ‘compreendido’, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retorno, ele se expõe no próprio gesto – assim como, na experiência perceptiva, a significação da chaminé não está para além do espetáculo sensível e da chaminé ela mesma, tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo” (Merleau-Ponty, 2011, p. 253).

⁷⁶ Merleau-Ponty emprega “corpo reflexivo”, “corpo operante” ou “corpo atual”. Na presente pesquisa, usaremos fundamentalmente “corpo reflexivo” e “corpo operante”.

Quando o olhar se move, o corpo se move, aproxima-se do mundo por essas movimentações, o movimento é parte da visão (Merleau-Ponty, 2003, p. 16). Ao olhar alguma coisa e aproximar-se, esse ato possibilita a visão, pois “só se vê aquilo que se olha” (Merleau-Ponty, 2003, p. 19).

Nessa movimentação, o vidente se abre para o visível (Merleau-Ponty, 2003, p. 16). Ao mesmo tempo que o ser é vidente e visível, ele olha para todas as coisas e seres, e é olhado. Essa troca se reconhece no que está vendo, como se despertassem em um eco de visualidades (Merleau-Ponty, 2003, p. 18). O que é olhado passa a ser um desenho no ser, é escolhido em meio a tudo o que poderia ser, “como se aquilo que o separava do mundo fosse ultrapassado e uma natureza em si mesma começasse a fluir” (Merleau-Ponty, 1967, p. 167), e todas suas qualidades passam a reverberar no indivíduo que se expressou com a arte, olhou o mundo e viu o que lhe faltava para ser obra (Merleau-Ponty, 2004, p. 19).

Esse corpo que se movimenta no mundo origina relações, revelando sentidos. Por ser expressivo, possibilita a construção de linguagem. Quando consciência, visão e pensamento se entrelaçam ao corpo operante, facilitam a compreensão e interpretação de mundo.

O artista, corpo no mundo, não o habita sem intenção está sempre provocado pelos sentidos de sua vivência; transita pelo mundo e, incansavelmente, sente algo, os sentidos atribuídos são, a todo momento, tensionados e provocados com ou por algo⁷⁷.

Assim, a presente pesquisa sobre Antonio Benetazzo nos fez compreender que a obra é reflexo das movimentações criadas na sua experiência de mundo, e que, por seu corpo nele imerso *quiasma* ou *consciência encarnada no mundo* –, habitou, não como pensamento puro, mas como algo vivido com os outros, por trocas dialéticas que o afetou: memórias, percepções, raciocínios, conflitos e lutas são o estofa da criação de sua linguagem artística. Antonio Benetazzo foi um ser temporal, cultural,

⁷⁷ “Este algo a que estamos presentes e aquilo que nos é presente são (seríamos tentados a dizê-lo) as coisas, e aparentemente todos sabem o que se deve entender por isso. Esta pedra e esta concha são coisas, no sentido em que nelas há – para além do que vejo e toco nelas, de seu contato áspero com meus dedos ou com minha língua, do ruído que fazem caindo em cima da mesa – um fundamento único para todas essas ‘propriedades’ (e para muitas outras, ainda de mim desconhecidas) que as impõe à pedra ou à concha, ou, pelo menos encerra suas variações dentro de certos limites” (Merleau-Ponty, 2003, p. 157).

que foi capaz de tornar visível sua subjetividade, da qual estamos nos aproximando por meio de sua produção artística.

Na investigação sobre o artista, procuramos compreender as suas movimentações no mundo e as respostas do artista ao mundo e do mundo ao artista. Ao nos aproximarmos desse encontro entre artista e mundo vivido, percebemos uma imersão no mundo que não se projeta diante do artista, mas em volta dele, como um invólucro que não protege, mas que envolve aquele que vê e aquele que é visto, aquele que fala e aquele que é falado, o encontro com o mundo sensível, que entre ele e o outro, se expressa continuamente, não como via de mão única, mas um ir e vir contínuo, entre mundo e artista, artista e mundo. Na sua produção artística, desvelou-se o artista, o ser que estava no mundo, que foi apreendido ao redor das coisas que habitou. “O mundo não estava mais diante dele por representação: era o pintor que nascia nas coisas como por concentração” (Merleau-Ponty, 2013, p. 44).

Antonio Benetazzo como ser presente no mundo e *corpo operante*, preso no tecido do visível-sensível, moveu movendo-se e sentiu sentindo-se, não como corpo involuntário, mas como corpo senciante que se movimenta de fora para dentro, e de dentro para fora, “não o vejo segundo seu envoltório exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele” (Merleau-Ponty, 2013, p. 39). O movimento realizado pelo artista, visível em sua obra: invisível sou eu mesmo e visível é o mundo. Aqui os papéis se invertem incessantemente para oferecer a dimensão da criação enquanto reflexo do corpo atual. O artista, com o *corpo no trabalho* e com o olhar que recortou o mundo, conquistou a linguagem que interceptou o fenômeno criador na obra (Aranha, 2021, p. 28).

As movimentações do artista no mundo tatearam a intenção de dizer o que não havia sido dito, de exprimir algo; sua criação abriu acesso para o contato com a experiência enquanto Ser de múltiplas linguagens. Como artista, desvelou o invisível, como escritor, rompeu silêncios, como pensador, interrogou o impensado. A obra se deu pelo acontecimento. Antonio Benetazzo deu-se como sujeito, afetou-se, saiu de si, sua interioridade foi posse da prática na linguagem. Para que o artista realizasse a obra foi, “preciso ter havido esse momento fecundo em que germinou na superfície de sua experiência, em que um sentido operante e latente encontrou para si os emblemas que deveriam libertá-lo manejável pelo artista e ao mesmo tempo acessível aos outros” (Merleau-Ponty, 2013, p. 79).

Para compreender as produções de Benetazzo, adentramos nos aspectos citados pelo filósofo Merleau-Ponty, que nos mostra que *é preciso haver um momento fecundo para germinar*. Na intensidade das ações, o artista em sentido operante e latente no uso do movimento da mão se transborda como presença no mundo.

O filósofo Merleau-Ponty, reconhece o ser que habita o mundo como “espírito selvagem”⁷⁸ ou “ser bruto”⁷⁹. No presente estudo, preferimos situar a experiência criadora como “natura primordial”, ou seja, a proposição que se traduz em eu “posso e quero”, que realiza a experiência e torna-se ela mesma. Experiência que nasce da força e opera no ser que quer e pode, mas, também, nasce da falta, da fissura que precisa ser preenchida de significados, significados que se rasgam e se complementam por meio do sujeito, que nesse caso é “natura primordial”, pois é o senhor das experimentações que existem para responder inquietações, inquietações que o provocam enquanto ser movido por experiências no mundo.

Neste momento “natura primordial” é o todo, não se separa, não se divide entre sujeito e objeto, é consciência de mundo, percepção e pensamento, não tem distinção do sensível, da linguagem e do inteligível, é constante, síncrono e entrecruzado. Enquanto “natura primordial”, o invisível é visível, como a linha que se organiza por pontos; contudo, no entre, estão os espaços que os une e os torna inseparáveis. O invisível sustenta o visível, o inarrável sustenta o narrável, o impensado sustenta o pensado e a linha permite a continuidade.

A experiência da visão⁸⁰ dada por “natura primordial” acontece quando o sujeito *se vê vendo*, quando, simultaneamente, é vidente e visível, movimentação em que o ser-mundo, enquanto corpo operante, ampara e permite que a experiência se torne

⁷⁸ “O Espírito Selvagem é o espírito de práxis que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz ‘eu penso’, e sim ‘eu quero’, ‘eu posso’, mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, realizando uma experiência e sendo essa própria experiência. [...] O Espírito Selvagem é a atividade nascida de uma força – ‘eu quero’, ‘eu posso’ – e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo. O sentimento do querer-poder e da falta de suscita a ação significando que é, assim, experiência ativa de determinação do indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado” (Chauí, 2002, p. 152-153).

⁷⁹ “O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica), ente sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Indivíduo, o Ser Bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna do sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. [...] O Ser Bruto é a distância interna entre um visível e o outro que é o seu invisível, entre um dizível e o outro que é o seu indizível, entre um pensável e outro que é impensável” (Chauí, 2002, p. 153-154).

⁸⁰ “O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta” (Chauí, 2002, p. 164).

acontecimento. Essa experiência não se repete, é um vir-a-ser constante: “a experiência é o que em nós se vê quando vemos, o que em nós se fala quando falamos, o que em nós se pensa quando pensamos” (Chauí, 2002, p. 164).

Na experiência da visão, as coisas e o artista se afastam e se unem, se completam, resultam do mesmo estofo, se realizam por meio da doação que o artista faz do seu corpo ao mundo. A visibilidade acontece com a invisibilidade, numa troca de tensões entre dimensões impossíveis.

A produção artística de Antonio Benetazzo explica a sua vivência, seu passeio pelo mundo. A obra em sentido figurado representa sua vida enquanto ser que pensa, age e se faz como “carne do mundo”. Segundo Chauí (2002, p. 155-156), esse mesmo ser que é “carne e matéria, internamente se diferencia pelo *quiasma*, que não é substância nem espírito, mas interioridade sensível e elemento”. Ela ainda nos esclarece sobre a noção, dizendo que *carne é corpo sutil do sensível. Carne é corpo reflexivo*: essa é a nervura que sustém o percurso de Merleau-Ponty (Chauí, 2002, p. 155-156).

[...] Um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. Não é, pois, uma presença plena, mas presença habitada por uma ausência que não cessa de aspirar pelo preenchimento e que, a cada plenitude remete a um vazio sem o qual não poderia vir a ser. A Carne do Mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesma como estofo do mundo. (Chauí, 2002, p. 156)

O artista existente como *corpo operante* torna-se visível, dizível e pensável por meio de suas criações. A obra coloca em suspenso as coisas e o próprio ser humano em expressão de mundo. Ela é existência, por ela o homem transcende, sem ela é impossível dar sentido, ou tornar visível, dizível e pensável o que o artista presenciou no mundo. A obra torna possível o entre as coisas, ver o invisível, pensar o impensado, narrar o inarrável do todo vivenciado pelo artista.

Compreender o artista pelo viés da obra de arte é restaurar o olhar que foi instaurado no instante que habitou. O sentido desvelado por sua vivência pode ser compreendido no restabelecimento das tensões do olhar que se deu pela experiência. Podemos criar reflexões, contudo, nada será capaz de dizer o dito, pensar o pensado ou ver o visto, apenas o artista seria capaz de restituir o instante da criação e torná-lo refletido, compreendido.

[...] O pintor vive na fascinação. Suas ações mais próprias – os gestos, os traços de que só ele é capaz, e que serão revelação para os outros, porque não têm as mesmas carências que ele – parecem-lhe emanar das coisas mesmas, como o desenho das constelações. Entre ele e o visível, os papéis inevitavelmente se invertem. Por isso tantos pintores disseram que as coisas os olham [...]. (Merleau-Ponty, 2013, p. 25)

É o encanto do mundo dado ao artista que o faz transcender em arte, e para entendê-lo, fazemos conjecturas, saltamos em sobrevoo, nos debruçamos em reflexões mediadas por questões refletidas por Merleau Ponty, a fim de criar compreensões.

Trazer uma interpretação da obra de arte é afirmar que apreendemos o “natura primordial”, o ver visto, o ato perceptivo que restituiu o panorama cultural: a construção da expressão artística em que o ver se dispôs no corpo. É um mistério aos observadores, o mistério do motivo central, que pelas mãos do artista se ligou, entrecruzou, enlaçou e deu coesão e sentido ao todo.

O artista tem o poder de retomar e converter em visível o sentido percebido. Se Antonio Benetazzo não o fizesse, seu ato criador ficaria encerrado em sua consciência e desconhecido para outrem. Toda a essência desse processo está no que se desvelou como obra e no que se revelou como sentido vivido: tornou visível o enigma da linguagem.

Antonio Benetazzo não pode ser narrado apenas pelos ocorridos naturais e históricos, precisa ser resgatado por meio da essência criadora que deflagrou e tornou-se “vidente – visível”, pela tomada de consciência de mundo que permitiu expressar o visto pelos traços das mãos.

A expressão do artista está enraizada em suas decisões. O ato percebido no mundo primordial se desmancha em traços expressivos, movimentações formais, ritmos, manchas, luzes, em obra.

O artista, de posse do “eu posso criador”, emprestou seu corpo ao mundo, metamorfoseou o sentido percebido, se transubstanciou; por seu corpo, visão e cogito movimentaram-se no mundo, por esse emaranhado se deu a visão. Corpo e mundo, como “natura primordial”, se entrecruzam para dar origem ao pensamento criador, que desvelou-se em pintura e desenho.

O artista, ao pintar pensa a paisagem, o instante do mundo, a sua consciência, revela o visível, o tónus do mundo visto por ele, encarna a poética do mundo, o início,

o instante que o motivo deu a ver, o momento em que o mundo foi recriado por seus olhos, para então dar a visibilidade ao fenômeno percebido.

Benetazzo, ainda que, militante, estudante, professor, amigo, filho, irmão, se deteve nas obras, ali está a sua essência, no ato em que seu olhar capturou o acontecimento, deu origem aos motivos centrais da *Imagem*.

Quando o artista se ofereceu em obra, emprestou seu corpo ao mundo⁸¹, restituiu-se em *poiésis*. Para que pudesse ver além do que via, movimentou-se entre as coisas do mundo, desvelou um outro olhar, surgindo o amadurecimento da visão. No ato de ver, o corpo se faz potência vidente e motriz, vê movendo-se, e movendo-se se vê. Neste caso, o mover-se não pode ser entendido como um realizador de comandos motores, assim como ver não pode ser somente apropriar-se do mundo. Benetazzo, enquanto carne⁸², “natura primordial”, ao pintar, o faz em si mesmo, celebra sua visibilidade sensível, o movimento que o corpo reflexivo realiza, cruza; ele entrelaça sons, cores, cheiros; uma troca contínua que não possibilita divisão entre senciente e sensível, discernível e indiscernível, porque é o todo que funda o tecido, o todo em movimento é o forro do mundo. O mistério entre corpo e coisas se desvela, celebra a visualidade materializada em obra que situa o artista em todos os lugares.

Obra e artista comungam da linguagem que os funde. Um torna-se parte do outro, abrem-se para instituir o fenômeno em imagem, apreendido pelo observador. Esse espetáculo pode ser entendido como a leitura de um livro ou texto, em que as palavras do autor fazem tanto sentido ao leitor, que se apropria delas e lhe dá outras significações e projeções como se fossem suas a partir daí.

Por este motivo, a obra, por sua dimensão ontológica, não pode ser avaliada como se fosse apenas um objeto, por seu tamanho, seu valor. A obra deve ser apreciada pela possibilidade de instituir pensamentos, os elos que se abrem para outro mundo e outras relações e reflexões. O artista, quando dá visibilidade à própria cultura, o faz para que sua criação seja o impulso de origem, matriz de outros voos.

⁸¹ O mundo e o corpo ontológicos, que reencontramos no coração do sujeito, não são o mundo em ideia ou o corpo em ideia, é o próprio mundo contraído numa tomada global, é o próprio corpo cognoscente.

⁸² “O que chamamos de carne, essa massa interiormente trabalhada, não tem, portanto, nome em filosofia alguma. O tecido do mundo das coisas é cerrado e poroso. A transitividade e a reversibilidade das dimensões fazem as coisas profundas. Essa profundidade é sua Carne. A carne, horizonte, porosidade, transcendência – além, aquém, entre, antes, depois, acima, abaixo, aqui, agora, sem fundo – é impossibilidade de reflexão total” (Chauí, 2002, p. 130-146).

Somente é possível a análise se ela quantificasse cada pensamento detido na obra, o que é incontável e inominável.

A obra perpassa histórias, lugares, espaços, não pode ser dada como *um fim*, estanque em si, acabada. Cada visão que pousa sobre ela permite sua continuidade, cada pensamento a move, ela se refaz a cada movimento do olhar, compreensão e interpretação. Sempre há a promessa de um novo acontecimento dado pela visão que instaurou o “pensamento de ver”. O movimento do artista engendra um porvir, um movimento interno, que não se acanha em abrir-se para novos encontros.

Para levantar hipóteses ou tecer questionamentos sobre a arte, é preciso reaprender a ver o mundo, perceber o mundo primordial da ordem espontânea das coisas, é preciso colocar a inteligência, as ideias e a perspectiva em face ao mundo natural, ao mundo da percepção (Merleau-Ponty, 2003, p. 128), que não distingue sensação e pensamento, porque sensação e pensamento não são divisíveis, são uno e estão unidos pela visibilidade.

A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia. Nós tomamos em nossas mãos o nosso destino, tornamo-nos responsáveis, pela reflexão, por nossa história, mas também graças a uma decisão em que empenhamos nossa vida, e nos dois casos trata-se de um ato violento que se verifica exercendo-se. (Merleau-Ponty, 2011, 19)

Adentrar nas fissuras da criação é reaprender a ver o mundo pelos olhos do artista. Talvez isso seja impossível, mas é possível conjecturar por meio da compreensão do mundo vivido pelo artista, seus engendramentos, suas proposituras, seu dar-se a vida, quem sabe, assim, compreendamos o “natura primordial” e, então, as obras.

A experiência do corpo o faz movente e sensível, saca o sujeito do conhecido e sabido, o faz buscar sentidos que lhe tragam a ação perceptiva. Aqui, não é possível o caminho da certeza, da verdade cartesiana; talvez seja possível pelo campo entre as partes, sem excludência, ou separação, mas o todo em movimento, vindo-a-ser.

O pensamento que a pesquisa situa é que o artista não poderia ser compreendido como um indivíduo encerrado em si mesmo, mas coexistindo com o outro, percebendo a consciência dele e do mundo, que ele habita e que se refaz constantemente.

A pesquisa, por meio dos fundamentos de Merleau-Ponty, tenta delinear compreensões que ajudem o leitor a entender que perceber é um ato de conhecimento de *estar no mundo com o outro*, outro que lhe é diferente. A compreensão é o que entrelaça ser e mundo, tem no seu bojo a especulação do saber, que torna tudo um estímulo à criação, que responde às interrogações que inquietam, que levam adiante e que promovem contínuos acertos e erros.

Todas as inquietações e perturbações que motivam o sujeito artista, não partem apenas do material, do concreto e do visível, mas de encontros sensíveis que realiza com o mundo comum. Estes encontros promovem estímulos que movimentam os atos perceptivos e cognitivos, estes constituem o tecido da cultura, próprio de cada ser, porque não é comum a todos, é a dimensão deflagrada pelo artista, que de posse dele o transforma em pensamento, em linguagem e em expressão.

A expressão, nesse momento, deve ser entendida como a produção dos sentidos que se organizam e se amalgamam para tornarem-se objetos culturais e elementos do mundo visível. Essa expressão, que é ato corporal, gestual consigo, com o outro e com o mundo, é linguagem indireta que responde ao invisível e que atinge o sensível como cifras do visível (Merleau Ponty, 2003, p. 22-24).

Em Antonio Benetazzo, percebe-se que o artista criou expressões que respondiam ao seu mundo vivido, deram visibilidade ao que estava oculto aos olhos do mundo, mas claros à sua fé perceptiva. Sua criação deu voz ao silêncio próprio da sua singularidade e sua subjetividade. Sua movimentação com o mundo, consigo e com o outro, deixaram rastros que foram transformados em gestos, estilo⁸³, esses rastros representam o seu habitar no mundo, a sua singularidade que restituiu o mundo percebido.

[...] o verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, sua investigação é sempre total. No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pode exprimir antes precisa ser dito de outro modo. (Merleau-Ponty, 2013, p. 55)

⁸³ “O estilo é em cada pintor o sistema de equivalências que ele constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da ‘deformação coerente’ pela qual concentra o sentido ainda esparsos em sua percepção e o faz existir expressamente. A obra não é feita longe das coisas e em algum laboratório íntimo, cuja chave só o pintor e mais ninguém possuiria: olhando flores verdadeiras ou flores de papel, ele se reporta sempre ao seu mundo, como se o princípio das equivalências pelas quais vai manifestá-lo estivesse desde sempre aí sepultado” (Merleau-Ponty, 2013, p. 81).

O artista não era um ser parcial porque entre vidente visível; aprendeu o mundo por seu olhar, criou pensamentos. O olhar foi tomado em face a outro, se predispôs a compreender o todo, num constante movimento, traçou elos, desfez laços e recriou sua obra, retomou, ultrapassou certezas e conformações, instituiu o novo, transgrediu normas e sentidos, provocou estranhezas e desvios perceptivos. A voz panorâmica dos atos se destaca.

Para a obra estar viva naquele que a toma em visão, é preciso reabilitar o sensível, transformar o mundo e a busca do sentido, do contrário. A experiência da visão fica ameaçada a não existir entre a incredulidade do homem e a incapacidade de perpassar o horizonte do tangível.

O pensamento cartesiano que define um fim e justifica as causas das coisas não pode compreender o mundo e o pensamento com respostas alhures. Aqui, o movimento que nos é dado é o movimento perceptivo, sem determinação e exatidão.

A reflexão acha-se, portanto, na estranha situação de exigir e excluir, ao mesmo tempo, um processo inverso de constituição. Ela o exige já que, na ausência desse movimento centrífugo, seria obrigada a confessar-se construção retrospectiva – ela o exclui já que, vindo por princípio depois de uma experiência do mundo ou verdadeiro que ela procura explicitar, estabelece-se por isso mesmo numa ordem de idealização e do “depois de” que não é aquela em que o mundo se faz. (Merleau-Ponty, 2003, p. 53)

Em reflexão, o homem é aquele que pensa e submete todas as coisas à consideração; precisa saber que, antes desse movimento, há algo que deve ser dimensionado, como uma tapeçaria, em que os fios se ligam em entrelaçamento. Entre eles há um espaço que os define, que os coloca em perfeita junção de cores, linhas, desenhos; esse espaço, entre, é preenchido por elementos interligados (Chauí, 2002, p. 22), por isso, não é possível compreendê-lo objetivamente.

Nunca, por conseguinte, a filosofia reflexionante poderá instalar-se no espírito que desvenda para ver daí o mundo como seu correlato. Precisamente porque é reflexão, re-torno, re-conquista ou re-tomada, não pode gabar-se de coincidir simplesmente com um princípio constitutivo já operante no espetáculo do mundo, de percorrer, a partir do espetáculo, o próprio caminho que o princípio constitutivo teria seguido em sentido inverso. (Merleau Ponty, 2003, p. 52)

A ideia de refletir sobre, não está para o inexistente, mas para o espetáculo dado, o que comoveu o olhar. As hipóteses não servem para restituir o princípio, mas

para compreender como aconteceu, de modo que o reflexionante se aproxime do momento criativo por sentir-se comovido pelo ato criador.

Para o filósofo Merleau-Ponty (2004), essa dimensão entre visível e invisível é a base para a relação entre ser mundo e ser que cria. A presença que está antes do pensamento reflexivo está presente em qualquer ato do mundo e das coisas, quando se refere ao conhecimento. O artista restaura o mundo pelos traços da mão, é o olhar comovido que rasga as certezas e deixa a inquietação mover e constituir a presença do ser em obra de arte.

Por meio desses aspectos da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, intenta-se instaurar nas obras de Antonio Benetazzo questões que permitam desdobramentos de fenômenos estéticos apreendidos de um passado que ainda é questão e ecoa em nós e que, no presente, nos inquieta, nos fazendo temer sua nova existência.

Benetazzo, como espírito selvagem – ou como a pesquisa denomina, “natura primordial” –, esteve presente no mundo que habitou, produziu, deu sentido a ele e as coisas, foi sujeito da experiência, articulou-se para dar conta do mundo vivido, interrogou e conquistou a visibilidade porque pensou pensando e sentiu sentindo.

Benetazzo vivenciou o mundo, seus impasses, suas lutas, suas vitórias, por meio da arte; produziu pensamentos, restituiu o mundo percebido, aprendeu a ver o mundo e expressou o que lhe encantou e sangrou do mundo percebido.

3.3 O olhar capturado

A percepção é justamente este gênero de ato em que não se poderia tratar de colocar à parte o próprio ato e o termo sobre o qual ele versa. A percepção e o percebido têm necessariamente a mesma modalidade existencial, já que não se poderia separar da percepção a consciência que ela tem, ou, antes, que ela é, de atingir a coisa mesma.

(Merleau-Ponty, 2011, 500)

Figura 85 – Sem título, Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo bibliográfico de Reinaldo Cardenuto

Nesse momento da pesquisa, mostramos o modo que nós apoiamos numa fenomenologia implicada que objetiva apontar possibilidades de *capturar um olhar*, no nosso caso, na obra de Antonio Benetazzo.

Ao nos apropriarmos de aspectos da fenomenologia de Merleau-Ponty, sintetizamos, para compreendê-los na movimentação do olhar com a obra de arte. O estudo de Aranha (2023) sobre “exercícios do olhar” cria um entrecruzamento de conceitos-motivadores, já apontados anteriormente, que podem nos aproximar da compreensão de uma “arquitetura de apreensão da imagem da forma artística”, a qual se afasta de uma aplicação direta da fenomenologia de Merleau-Ponty para apontar os alicerces desse pensar que pretende criar uma síntese de *conceitos-chaves* que, posteriormente, numa movimentação filosófica própria, originam o *olhar criador*, aquele olhar que, “ao lançar-se às formas artísticas, realiza passeios de fenômenos estéticos que tem como finalidade situar aqueles que são interrogados” (Aranha, 2023, p. 67).

Apresentamos, a seguir, os alicerces e as movimentações possíveis dessa “arquitetura de apreensão da imagem da forma artística” (Aranha, 2023, p. 67-69), nos quais nos baseamos para *olhar* a obra de Antonio Benetazzo no item 3.5.

“*Conceitos motivadores*: a) Percepção: ato de conhecimento que não se coloca a parte do fim ao qual está dirigido; a percepção e o percebido têm a modalidade de *entrelaçamento* na medida em que perceber é sempre perceber alguma coisa no mundo. (Merleau-Ponty, 1978, p. x-xi, *apud*

Aranha, 2023, p. 67). b) Cogito: cogitar sobre a qualidade do mundo, ou seja, sobre suas estruturas, seus arranjos espontâneos de suas partes; cogitar é um movimento do espírito humano que traz à luz atos da consciência refletidos no corpo. Isto quer dizer que nossa consciência de mundo é vivida também por um corpo. Consciência essa que se derrama na experiência de um corpo vivente e movente na profundidade de mundo. (Merleau-Ponty, 1978, p. 371-372, *apud* Aranha, 2023, p. 67). c) Corpo-reflexivo: o corpo-reflexivo é o lugar onde todas essas operações (percepção e percebido unem-se no corpo; cogita-se sobre a qualidade do mundo) vão se realizar. O corpo-reflexivo está entrelaçado à consciência, aos olhos e ao mundo buscando constituir, assim, um traçado essencial dessa vivência: - a *imagem*. Entrelaça movimentos da visão e da consciência nos movimentos do corpo. (Merleau-Ponty, 2004, p. 18, *apud* Aranha, 2023, p. 67). d) Ver: O corpo tem olhos que deixam fluir uma 'interioridade' (movimentos que a consciência realiza por meio de seus atos) ao apreender a visualidade das coisas do mundo; ao mesmo tempo, os olhos se movimentam no corpo (com movimento em si) na profundidade desse mundo, no meio das coisas. Aqui podemos, portanto, dizer que o projeto de um exercício do cogitar fenomenológico é deixar fluir esse entrelaçamento *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo* que, por sua vez, irá estruturar a visão imaginária do real, ou seja, esse *enredar* que empresta à visão física aquilo que a acarpeta subjetivamente. (Merleau-Ponty, 2004, p. 37, *apud* Aranha, 2023, p. 67).

“Códigos da visão: elementos estético-visuais e planos óticos: As movimentações do olhar em si: a apreensão dos códigos pertencentes à linguagem artístico-visual é imperiosa porque essas movimentações permitem realizar o passeio por eles nas formas artísticas: ao vê-los temos a possibilidade de correlacioná-los, dando gênese a outros fenômenos estéticos que podem, por sua vez, serem estendidos a outros. Esse exercício tece aproximações da linguagem artístico-visual, de sua compreensão e interpretação, na medida em que pode recriá-la. Assim, visão, compreensão e interpretação visual desses códigos permitem novas criações no exercício do olhar a linguagem artístico-visual. (Aranha, 2023, p. 68).”

“Elementos estético-visuais: Pontos, linhas, formas, profundidades deflagradas, vestígios e projeções visuais, modernos e contemporâneos, são levados em conta a partir de técnicas, suportes, materiais e das correlações desses elementos formais expressos em sua poética: a) as linhas estão nas formas e entre elas, sendo que a forma é uma linha em ação, uma formação; b) a luz está nas formas: vejo-a projetada, não vejo luz pura; c) com a luz projetada nas formas, vejo espaços; d) a luz também constrói cores-luzes; e) o espaço está nas formas; f) o espaço constrói volumes e profundidades; g) materiais, técnicas e faturas entrelaçam-se com os elementos da linguagem e a modifica e, h) materiais, técnicas e procedimentos oferecem materialidades. (2023, p. 68).”

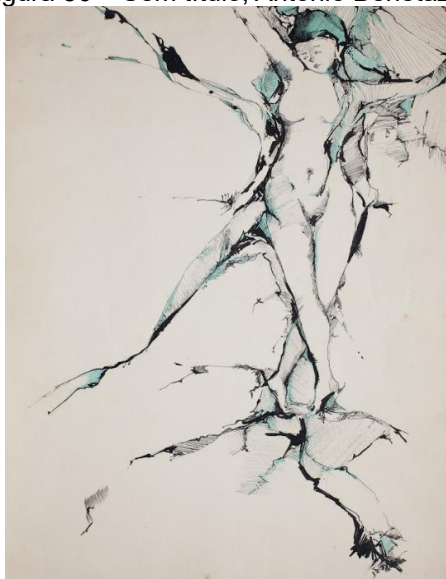
*“Planos óticos: Didi-Huberman diz que vemos também em planos óticos: vemos a potência visual; planos rítmicos; movimentos do olhar da superfície ao fundo, de avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento; pulsões de fluxo e refluxo (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 33 *apud* ARANHA, 2023, p. 68).”*

“Movimentações do olhar-correlações: As movimentações sobre a aproximação estética do fenômeno situado são apresentadas a partir de sob as asas de três motivações-sínteses que norteiam relações estético-visuais com as obras de arte. a) Olhar/ver é habitar um corpo e uma consciência que cifra sentidos das experiências vividas em discursos da consciência: a.1) Nosso corpo: reflete-se na consciência e vice-versa (“corpo-reflexivo”); movimenta-se no espaço da experiência do mundo da vida. a.2) Nossa visão: move-se no corpo; seus deslocamentos entrelaçam-se, tencionam e inquietam o indivíduo; projetam, nessa movimentação, traçados essenciais ou cifras visuais. a.3) Proposta conceitual: é nesse movimento tensionado que a ordem vicária vai se dissolvendo e um princípio de desordem se instala para, logo adiante, se recompor em nova ordem mais pessoal – reflexo de uma experiência genuína. (2023, p. 68). b) Olhar/ver é perceber códigos da

visualidade de mundo e correlacioná-los: b.1) Perceber: na movimentação *corpo-reflexivo*, a percepção carrega-se de sentidos visuais; tensões e inquietações codificam-se em cifras visuais: linhas, formas, cores-luzes, materiais e técnicas. b.2) Codificar: é o indício para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de ordenar os elementos que se fizeram cifrados no discurso da consciência: *linhas que engendram formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, profundidades; materialidades*. b.3) Proposta conceitual: é nesse sistema de codificação e correlação que se oferecem novas linhas, formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, técnicas e materialidades e, então, as construções expressivas visual-plásticas atuais. (2023, p. 69). c) Olhar/ver é dialogar com o mundo: c.1) Dialogar: a possibilidade da construção da expressão visual-plástica reflete-se em muitos diálogos; um deles, seria no diálogo com as linguagens artísticas nas mais diversas formas e conteúdos da História da Arte. c.2) Proposta conceitual: visão e corpo movimentam-se com a linguagem artística refletida nas transformações da História da Arte; ver as obras é aproximar-se dos elementos da linguagem intencionados na história, por um lado; por outro, como a expressão de um sistema artístico cultural situa-se com a movimentação do olhar na busca de sínteses das tensões e inquietações visuais cifradas na obra, o fenômeno artístico ali depositado é percebido como um sistema de diálogos. (Aranha, 2023, p. 69)

3.4 Antonio Benetazzo como sujeito da experiência

Figura 86 – Sem título, Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo fotográfico Reinaldo Cardenuto

Em meio aos conflitos e violências instaurados pelo regime militar, ainda assim, a arte celebrou a resistência.

(Nada muda se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível.) Ele precisa reconhecer, como disse um filósofo, que a visão é espelho ou concentração do universo, ou que, como disse um outro, o *ídio kósmos* dá acesso por ela a um *koinòs kósmos*, que a mesma coisa se encontra lá no cerne do mundo e aqui no cerne da visão, a mesma ou, se preferirem, uma coisa *semelhante*, mas segundo uma similitude eficaz, que é

parente, gênese, metamorfose do ser em sua visão. (Merleau Ponty, 2013, p. 24).

Apropriando-nos de questões refletidas pelo filósofo Merleau-Ponty, vemos que é possível situar certos motivos criadores que permearam a produção de Antonio Benetazzo, que ao nosso ver “pintou, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível”. Aspectos da fenomenologia do olhar – visão, corpo reflexivo, percepção e cogito – apoiam as reflexões sobre questões que tornam possíveis a visualidade de fenômenos que queremos situar; melhor dizendo, estamos nos dirigindo aqui à ideia de situar um fenômeno estético genuíno na obra de Benetazzo. Esse é o fim precípua da pesquisa, que, após a contextualização histórica e dos fundamentos, agora se detém nos aspectos filosóficos da obra de Antonio Benetazzo.

O visível no sentido profano esquece suas premissas, repousa sobre uma visibilidade inteira a ser recriada, e que libera os fantasmas nele cativos. Os modernos, como se sabe, liberaram muitos outros, acrescentaram muitas notas surdas à gama oficial de nossos meios de ver. Mas a interrogação da pintura visa, em todo caso, essa gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo. (Merleau-Ponty, 2013, p. 25)

Tornar visível fenômenos estéticos recolhidos pela visão do artista podem oferecer um entendimento sobre a obra de Benetazzo e de outros artistas que viveram e eram ativos entre as décadas de 1960 e 1970, principalmente porque, diante dos processos instaurados pelo regime militar, fenômenos como medo e tensão tornaram-se expressões artísticas, motivando-os a ousar na construção da linguagem artística.

A arte tratada na pesquisa se manifesta como um “campo de presença”⁸⁴ despertado no pensamento e que nos aproxima da compreensão de tempos de luta, de glória, de desejos, de bons ou de difíceis momentos. Arte em que o enigma da

⁸⁴ “Quanto à relação entre o objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*. A ‘ordem dos coexistentes’ não pode ser separada da ‘ordem dos sucessivos’, ou ante o tempo não apenas a consciência de uma sucessão. A percepção me dá um ‘campo de presença’ no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: a dimensão aqui-ali e a dimensão passado-presente-futuro. A segunda permite compreender a primeira. Eu ‘posso’, eu ‘tenho’ o objeto distante sem posição explícita da perspectiva espacial (grandeza e forma aparentes), assim como ‘ainda tenho em mãos’ o passado próximo sem nenhuma deformação, sem ‘recordação’ interposta” (Merleau-Ponty, 2011, p. 357-358).

visão se dá pela construção de imagens que transformam o “pensamento de ver” em ato⁸⁵.

Benetazzo imprimiu sua experiência no mundo, e o mundo presente nele, sem distanciamento entre um e o outro, transformou o ato de ver⁸⁶.

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (Merleau-Ponty, 2013, p. 21)

O artista presente e atuante na vida, que estava entre vidente e visível, tocante e tocado, entre um olho e o outro, movimentou-se entre e com as coisas; não estava apenas no mundo, era o próprio mundo, e com ele entrelaçou-se para produzir arte. Suas produções oferecem linguagens para que possamos tecer reflexões de como a experiência se iniciou e propiciou significações no campo criado pelo pensamento.

Segundo Didi-Huberman (2010, p. 3), a experiência do ver só é pensada e experienciada, em última instância, na experiência do tocar. Usando os argumentos do autor, podemos acreditar que Benetazzo deu-se a ver⁸⁷, aproximou-se de experiências profundas dadas por sua atuação, que foi tocado pelas motivações.

Talvez seja possível dizer que a profundidade com que o artista tratava as questões vividas era seu modo de habitar o mundo. Ele o fazia tão intensamente que adentrava as cifras advindas do outro e do mundo. Movimentos que o afetavam foram situados nas produções, pertencimentos que tocou e pelos quais foi tocado, o que viu e por que foi visto. Aqui a ideia como gesto criador que irrompeu, foi comovido e experienciado pelo olhar. Neste ato, as criações se revelam como sentido das experiências. Experiências presentes no tempo e no espaço. Experiências que não

⁸⁵ “O pensamento é relação consigo e com o mundo tanto como relação com outrem; estabelece-se, portanto, concomitantemente, nas três dimensões. E é diretamente na infraestrutura da visão que é preciso fazê-lo aparecer. Fazê-lo aparecer, dizemos, e não fazê-lo nascer: pois deixamos em suspenso, de momento, a questão de saber se já não está implícito nela” (Merleau-Ponty, 2003, p. 141).

⁸⁶ “[...] as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofado, cumpre que sua visão se produza de alguma maneira nelas, ou ainda que a visibilidade manifesta delas se acompanhe nele de uma visibilidade secreta [...]” (Merleau-Ponty, 2013, p. 21).

⁸⁷ “Vejo, sinto e é certo que, para me dar conta do que seja ver e sentir, devo parar de comparar o ver e o sentir no visível e no sensível onde se lançam, circunscrevendo, aquém deles mesmos, um domínio que não ocupam e a partir do qual se tornam compreensíveis segundo seu sentido e sua essência” (Merleau-Ponty, 2003, p. 44).

podem ser entendidas como apenas passagem, porque são práticas embebidas pelo tempo e pelo espaço, se tornaram linguagens, situam memórias de um tempo.

Nessa luta, artistas proclamaram pelas pinturas, encenações, performances, entre outras manifestações; atos artísticos embebidos de percepções de mundo foram oferecidos ao público.

Em Benetazzo, percebem-se fruições que rasgaram as durezas impostas pela vida, experiências que se deram por ações do artista enquanto ser ativista, estudante, filho ou homem; reflexões construídas pelo vivenciado, no social e na família, como ser ativo no mundo; produções advindas da justaposição entre arte, vida e história.

Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana. E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma. Tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno. [...] Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia. Mas saber disso espalharia a vida morte. (Lispector, 2009, p. 124-125)

Na época situada, não bastava apenas ser humano, era preciso 'ser e estar' humano, era preciso comover-se com o mundo antidemocrático, com pessoas que eram sucumbidas, com a vida que era ceifada. Seria comum apenas estar no mundo, mas o artista se comoveu, estava presente na vida, foi ao limite, porque seu olhar não era mais o mesmo, era um olhar encarnado no corpo.

O artista era ser presente, se movia por percepções e movimentos, o que nos faz perceber que, em suas criações, há mudanças de técnicas e de materiais, estratégias utilizadas para mostrar o incompreendido, a visibilidade do invisível, experimentações que dão à luz o pensamento do artista, a arte como missionária.

As produções revelam desmandos políticos, desejos de liberdade de expressão e sonhos de uma sociedade de direito. Neste viés, arte que vence o valor da apreciação e dos espaços museológicos. Arte destinada às ruas, portas de museus, casa de amigos e familiares. Arte como expressão e fonte de formação e reflexão humana.

Reconsiderando o Capítulo I, as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por mudanças estéticas, que se vincularam à ideologia crítica, ao legado dos estudos da psicanálise, da fenomenologia e à postura experimental dos artistas. Um tempo em que, segundo Ferreira Gullar (1970), os artistas voltaram a tecer seus comentários e

opiniões em suas produções, sem abandonar o pensamento revolucionário quanto à estética e ao comportamento. Segundo Freitas (2013, p. 27-29), essa foi uma época em que a arte sintetizou os debates do tempo, que, enquanto metodologia, entrelaçou os fios dos saberes e promoveu aprendizados significativos para artista e público. Um momento em que artistas trouxeram para a arte um número significativo de ideias, intervenções e elementos em suas criações, modificando o panorama cultural, colocando-o em evidência. O crítico de arte, por sua vez, usou essa experiência como mecanismo para avaliar e também para atuar sobre o assunto.

[...] Uma arte e uma história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. Vanguarda não é a atualização de materiais, não é arte tecnológica e coisas tais. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É a transformação permanente. É o precário como norma, a luta como processo de vida. (Morais, 1969)

Um tempo em que a arte rompeu paradigmas, deu voz a outra linguagem, possibilitou a reflexão do público sobre ela e suas novas premissas. A consciência artística se moveu para um posicionamento cultural que não se rendeu somente para a apreciação estética da arte pela arte, mas para uma necessidade conceitual e crítica.

É possível afirmar que a arte crítica não ocorreu em todos os lugares e na mesma proporção. Todavia, segundo Freitas (2013, p. 53), os países da América Latina, principalmente Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, trouxeram similaridades nesse aspecto, porque todos passaram por regimes contra as expectativas democráticas e tinham urgência em assumir um caráter de denúncia que expusesse a necessidade de transformação social⁸⁸.

A arte das décadas referidas rompeu-se em experiências advindas dos anseios dos artistas, algumas vezes, compreendidas e outras incompreendidas, perceptíveis e imperceptíveis; vieses tecidos pelo lugar de fala de cada artista, experimentações que se moveram em ações e escolhas.

⁸⁸ Como exemplo da arte de guerrilha, podemos situar as ações que ocorreram na Argentina no ano de 1968. Para desvelar a miséria dos trabalhadores de engenhos de açúcar na província de Tucumán, artistas, sociólogos, fotógrafos e cineastas, fizeram uma pesquisa que deu origem a duas exposições-denúncia, uma em Rosário, outra em Buenos Aires. O conteúdo colhido deu origem a filme, fotografia e entrevista que ficaram expostos, mas posteriormente foram tirados de cartaz pela repressão política (Farina *in* Freitas, 2013, p. 58-59).

O regime militar sacou e inibiu os direitos de Antonio Benetazzo e de outros artistas, direitos à livre expressão, de ir e vir e da vida. Um panorama que permeou a vida de muitos produtores de arte. Segundo Descartes (*apud* Merleau-Ponty, 2016, p. 19) “para pensar, é preciso ser”. Diante do contingenciamento imposto pelos militares, artistas estrategistas se entregaram ao juízo do regime e colocaram suas experiências nas produções, a linguagem do pensamento se deu a ser (Merleau-Ponty, 2016, p. 19).

O pensamento sobre a existência não pode ser compreendido como um movimento objetivo, concluso ou linear ao que penso e ao que sou – ele deve ser correlacionado ao que sou e realizo. Partindo disso, se pode compreender que o artista estrategista se movimentava por suas relações com o mundo.

A trajetória de Benetazzo nos mostra que ele foi uma pessoa dinâmica, que realizou e nutriu-se de toda a diversidade, no movimento político, nas aulas que dava, nas faculdades que cursava, nas artes que produzia; todo esse entrelaçamento de afazeres fundam o artista enquanto Ser.

Esse posicionamento político e pessoal de Benetazzo encontra-se em outros artistas, que trouxeram o espectador como parte da obra, posicionaram-se politicamente, socialmente e economicamente, criaram propostas coletivas que aconteceram entre artista-público, movimentando um circuito ativo de manifestações.

Esses produtores de arte ultrapassaram os aspectos modernos e passaram a produzir a pós-modernidade, como em *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrio, ou *Projeto Coca-cola* e *Cédula*, de Cildo Meireles. Por meio de *Inserções*, os artistas *lançaram* reflexões a respeito de acontecimentos sociais, econômicos e políticos, fizeram da arte um veículo de manifesto e esclarecimento público.

Essas manifestações artísticas são ocorrências provenientes dos sentidos que apreendemos do mundo, são pensamentos relacionados e assimilados. Contudo, as ideias não são conquistadas, muitas vezes, de maneira compreensível. São provenientes de representações de algo, derivadas e, por vezes, imperfeitas, porque o pensamento não é compreendido no seu momento inicial e genuíno, mas na sua decorrência, vai dando-se com as relações de mundo que se mantém (Merleau-Ponty, 2016, p. 20-21). As produções artísticas de que tratamos transmitem um “dito” silencioso, trazem ideias depositadas sobre um tempo e um vivenciado, como um espetáculo; intenções autênticas que não possibilitam compreensões imediatas. A visão é pensamento que vai fazendo-se até dar-se o espetáculo: “A cada momento,

meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações” (Merleau-Ponty, 2011, p. 5-6).

Analisando, é possível compreender que o campo perceptivo é constantemente bombardeado de impressões, mas nem todas as percepções culminam no mundo percebido, porque algumas são fugazes e não passam de ideias repentinas, nossa consciência faz escolhas entre as percepções dadas.

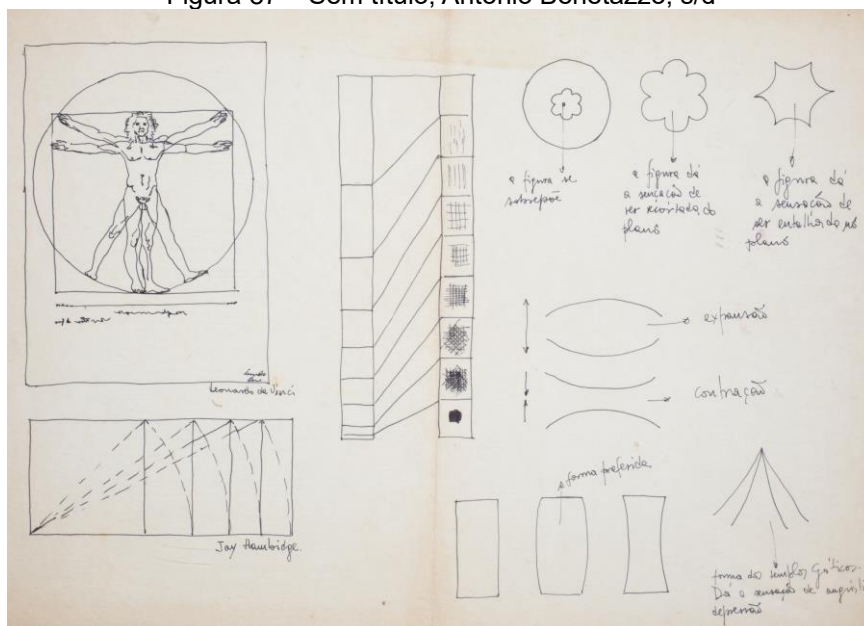
Podemos pensar, ainda, que o campo perceptivo não é o mesmo sempre, ele vai ganhando-se ao passo que torna a ver, é como se abrisse os halos da visão, e tudo vai fazendo sentido. Em Benetazzo, verifica-se o percurso artístico ganhando formas, ritmos, dimensões, outras expressões, técnicas e procedimentos. Um despertar da percepção artística que nos mostra as razões que o motivaram, delinea mundos habitados por ele e que, através dos projetos artísticos, nos oferece a sensibilidade da percepção do olhar.

Para que se compreenda as percepções de mundo que se movem em interpretações plásticas, trazemos uma sequência de criações que podem possibilitar compreensões e interpretações sobre a trajetória artística de Antonio Benetazzo.

3.5 Antonio Benetazzo, a construção do pensamento artístico

Como estudante de arquitetura, os estudos perpassam o grande mestre da pintura, Leonardo da Vinci, o esboço do Homem Vitruviano: corpo humano em proporções ideais que dá o modelo da beleza, harmonia e perfeição. O olhar do artista se organiza, busca nos movimentos da linha a origem do fazer artístico. Um caminhar por correlações de elementos que compõem a linguagem visual, que projetam certos indícios que conduzem aos entendimentos depositados nos desenhos pelo artista.

Figura 87 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



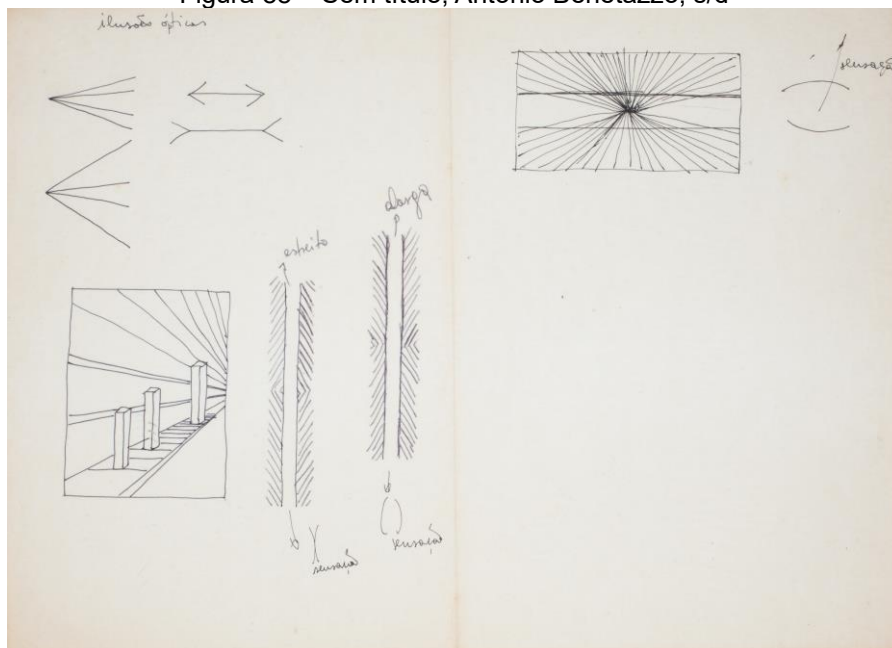
Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

A criação está presente na humanidade desde os primórdios, o que se modifica na construção da linguagem é a contínua busca para compreender e interpretar as inquietações que se dão no campo vivido, são elas que podem se transformar em interrogações visuais e originar expressões genuínas (Aranha, 2008, p. 15).

A expressão criativa pode parecer vir de erros e acertos, mas o que a torna possível é a construção advinda dos exercícios do olhar aliados às tessituras dos sentidos da experiência de mundo que dão acesso às dimensões cifradas visualmente. São movimentações que o olhar vai recolhendo e fundando silenciosamente, sua “pré-história do visível”, se manifestam para além de atos ou palavras, se transformam em criatividade artística: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essa transubstanciação, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento” (Merleau-Ponty, 2013, p.18).

Segundo Merleau-Ponty, a origem dos conceitos motivadores para a construção da linguagem está na essência da percepção e na consciência. As temáticas de Benetazzo pertencem à vida social e ao movimento político, essas questões avivam seus motivos. Benetazzo é agente de sua percepção e consciência de mundo, traz reflexões que se manifestaram no ato da criação, um mundo que o artista provocou para si, o teve e o permitiu surgir como motivo criador.

Figura 88 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Recorremos às figuras 87 e 88 para acompanhar os estudos do artista sobre linha, forma e espacialidade construídas com o desenho. Originam diagramas espaciais, proporções, profundidades, equilíbrio entre seus elementos em plano bidimensional. Dão visualidade a um desenho construtivo moderno, talvez motivado por estudo de Klee e outros, mais acadêmico, dilui-se em traçados talvez motivados por diálogo com Miró.

Há, pois, na origem do ato criador, um componente energético que não coincide com o olho e sua sinergia, mas que nasce e retorna ao “fundo original”, à pré-história do visível” – o que não é propriamente um começo, mas gênese como movimento contínuo, “circularidade, com o movimento por norma, eliminando a questão do começo”. Contaminados por este ciclone, “somos movidos e, por nosso turno, movemos” – movimento que se transmite ao quadro e é relançado ao espectador que se põe ele próprio em movimento. (Arantes, 1983, p. 89).

Com o movimento das linhas, há uma fruição no traço e na organização espacial.

Figura 89 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

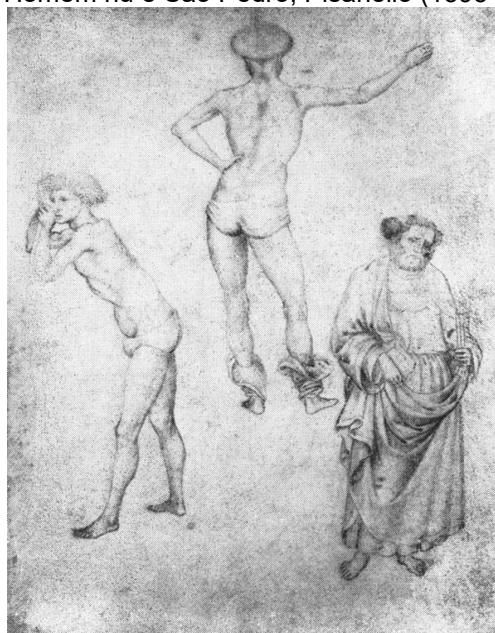
Na Figura 90 A, os esboços no espaço da folha de papel parecem uma organização de elementos, que talvez não sejam propriamente uma organização, pois, é próprio da expressão de uma “razão alargada”, que está antes da razão (Chauí, 2002, p. 22); ou seja, a criação tem sua origem numa certa desordem. Os estudos de linhas em ação, com ritmos e direções, constituindo formas, delimitam espaços, e alguns planos podem ser vistos, por exemplo, no desenho de Pisanello (Figura 90b) em disposições semelhantes. São estudos que o artista realiza, eles que surgem do olhar tomados pela experiência. Situações cotidianas engendradas no desenho do artista.

Figura 90 A – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: (a) Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 90 B – Homem nu e São Pedro, Pisanello (1395-1455)



Fonte: Meister Drucker

As correlações do desenho, na Figura 91 A, fazem surgir a obra. Aqui, a sutileza dos detalhes nos permite realizar percursos com a História da Arte e, neles, recolher estruturas do olhar expressado que originam exercícios que fazemos com o passeio de fenômenos estéticos, como é o caso dessa citação que fazemos da gravura de Rembrandt (Figura 91b) *O moinho*, de 1641.

A conquista, celebrada pela visão, se dá em deslocamentos e interações dos elementos visuais que, em correlações, originam um campo perceptivo⁸⁹, não linear e semelhante; não há precisão para situar o fazer intencionado – ainda há vazios entre as coisas (Merleau-Ponty, 2011, p. 38), e somente é possível uma aproximação imprecisa do fenômeno interrogado, ou seja, “o espaço situado”. Por esse mesmo motivo, podemos realizar um passeio de fenômenos estéticos, como realizado aqui com as figuras 91 A e 91 B.

O desenho a seguir apresenta linhas que originam a perspectiva do espaço e o engendramento do volume, territórios dispostos por elementos situados na figura, o que permite acreditar que a percepção do artista habitou o entre situado daquele que vê e do que é visto, bojo para a consciência depositada no desenho, conhecimento que possivelmente se ofereceu por contexto de mundo, pois, segundo Merleau-Ponty, o mundo é um campo que serve para desenvolver os pensamentos e as percepções (Aranha, 2008, p. 21)

A composição do desenho (Figura 91 A) está nos elementos depositados pelo artista. São peças que no todo fazem surgir a obra. Pensamentos de sobrevoo sobre as percepções de olhar que possivelmente tomaram o artista para que pudesse concretizá-las em forma e em projeto artístico.

Nessa obra, a sutileza dos detalhes nos permite adentrar no espaço trazido pelo artista, conquistas que se deram pelas movimentações do olhar que foram trazidas pelos traços da mão.

O desenho (Figura 91 A) revela um cenário comum, ampliado pelas chegadas das indústrias, quando camponeses saíram dos campos e vieram para os centros urbanos tentar melhores condições de vida, fato que não foi estudado e planejado, não teve uma política para a transformação do meio. Dessa maneira, o êxodo deu origem à formação das “comunidades”, o que permite acreditar que a percepção do artista habitou o entre situado daquele que vê e do que é visto, bojo para a consciência depositada no desenho, conhecimento que possivelmente se ofereceu por contexto de mundo. “A percepção fenomenológica revela-se numa movimentação do conhecimento, na qual correlações de fenômenos, compreendidos e apreendidos no mundo, cifra sentidos [...]” (Aranha, 2008, p. 21).

⁸⁹ “O campo perceptivo se apruma e, no final da experiência, eu o identifico sem conceito, porque me transporto inteiro para o novo espetáculo e porque coloco ali, por assim dizer, o meu centro da gravidade” (Merleau-Ponty, 2011, p. 338).

No desenho, o artista permite algumas observações, que situamos: a placa no poste escrita “VEDE-ZE EZTA CASA”, com ortografia incorreta, porém com o uso do verbo na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, com uso da partícula “se”, que está correto e coerente; as condições das moradias, que mesmo inadequadas ainda conformar o que se pode considerar como casa; as moradias em espaços irregulares e, portanto, sem direito a propriedade, logo, a venda pelos moradores, a presença fria da desigualdade social. Talvez as mãos quisessem comungar com o espectador o que habitou o artista diante da visão⁹⁰.

Figura 91 A – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 91 B – O moinho, Rembrandt, c. 1641



Fonte: Wahooart

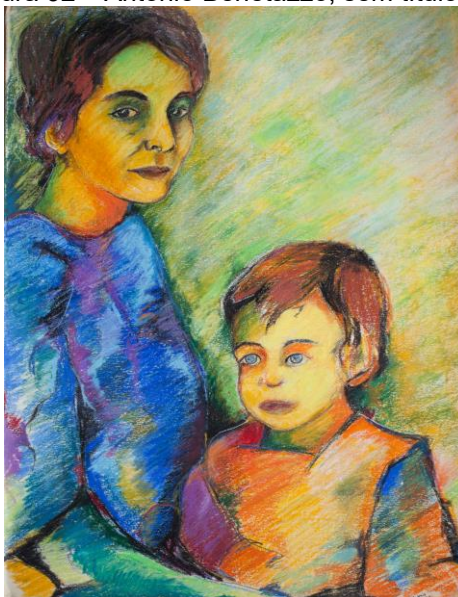
Benetazzo, neste desenho⁹¹, trouxe questões da realidade brasileira. Apenas um desenho que, na base, faz denúncia a mostra um fato existente nos centros urbanos das grandes cidades: “[...] a experiência é o que me acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma, me constitui, me faz como sou, marca minha maneira de ser, configura minha pessoa e minha personalidade” (Larrosa, 2018, p. 48).

Na Figura 91 A, vê-se um movimento de conquista do território criador, um habitar que se desvela nas inter-relações e correlações para dar-se ao fenômeno da percepção. Artista e obra evidenciam o movimento que se dera no olhar para o pensamento artístico.

⁹⁰ “Das coisas aos olhos e dos olhos à visão não se transmite algo mais que das coisas às mãos do cego e de suas mãos a seu pensamento. A visão não é metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (Merleau-Ponty, 2013, p. 30).

⁹¹ “Desenho é, pois, uma forma de pensar o mundo e de materializá-lo através das malhas das correlações entre os elementos que o formam” (Aranha, 2008, p. 66).

Figura 92 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Na Figura 92, o artista cria uma cena aparentemente familiar – mãe e filho próximos –, numa linguagem que usa a cor como construção, o gesto rápido, curto e hachurado. O procedimento engendra conjuntos de formas coloridas nas roupas da figura feminina e da criança, projetando-as num primeiro plano. O fundo é abstrato. O estilo evoca questões que o expressionismo de um Derain ou o fovismo de um Matisse situam. Artistas que nos aproximam de um Benetazzo moderno.

A pintura tem certa profundidade; o torso da mãe e o menino, próximos um do outro, no entanto, não deixam dúvidas quanto a uma atmosfera metafísica deixada por uma temporalidade depositada no olhar da mulher, a nós dirigido.

A criação artística se dá quando “o ser se vê vidente, toca-se tateante, confunde-se com as coisas do mundo e, tomado no meio delas, é captado na sua contextura” (Merleau-Ponty, 2003, p.16).

Aqui cogitamos que o artista, mesmo manifestante político, um estudante filósofo de seu tempo, com essa obra, metaforiza sua origem, o lugar de afago e proteção. A figura que protege é constante em outras obras de Benetazzo. Diante da vida do artista, talvez esse fosse o único espaço em que pudesse-se sentir seguro.

Figura 93 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Na Figura 93, a temática dirige-se a uma metáfora na qual o artista depositou intenções de uma fábula criadora. No desenho aparece um animal denominado burro⁹² em meio aos livros; ele os aprecia e usa óculos para enxergar melhor. A imagem nos traz à memória provérbios como: “Um burro carregado de livros é um doutor” ou “às vezes, não se respeita o burro, mas a argola que usa” (Provérbios..., 2006-2024). Paródias desenhadas sobre o que ocorria na época, ou melhor, o uso da força para calar opiniões divergentes da cultura instaurada pelo AI 5. Com Edmund Husserl, passamos a compreender que a *consciência é intencional*⁹³, ou seja, está sempre dirigida ao mundo da vida, apreendendo ali seus sentidos, e é isso que se passa com o desenho de Benetazzo. Desse modo, não há *saber absoluto* aqui, apenas completamos a ideia como acontecia nos anos 1960 e 1970.

⁹² “Por volta de 600 a.C., o burro já era tratado em histórias como teimoso, bobo e ignorante. [...] Palavras associando o burro à estupidez e à ignorância começaram a aparecer no século II: a expressão *asinina cogitatio* (‘raciocínio de burro’, em latim) fazia parte da obra de Lucius Apuleius, autor de *O Asno de Ouro*, sobre um homem que vira um asno. ‘Na língua portuguesa, o termo ‘burrinho’ surgiu no século 12’, explica Mário Eduardo Viaro, também da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP” (Vercesi, 2012).

⁹³ *Corpo reflexivo* deriva do conceito filosófico husserliano de intencionalidade. Podemos dizer que Merleau-Ponty “derrama” a intencionalidade da consciência no corpo e funda a noção de *corpo reflexivo*, ou *corpo operante*, que habitará a profundidade de mundo ao atribuir sentidos à sua existência, sentidos esses “azeitados” pela *percepção fenomenológica como o ato da consciência que se tece nessa noção de corpo*.

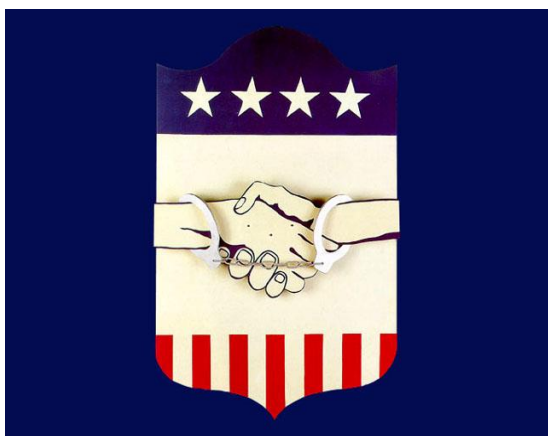
São conjecturas que podemos levantar a partir da Figura 93. O artista foi tirado de cena por esse regime político. Ficaram as mensagens subliminares depositadas nas obras, e aqui lançamos mão de algumas hipóteses para compreendê-las.

Assim como Benetazzo se utiliza do animal “burro” para tecer uma crítica sobre o sistema vigente, outros artistas também o fizeram, como Chico Buarque com a música “Cálice”, ou Rubens Gerchman com a obra *É proibido dobrar a esquerda*.

Segundo o filósofo Merleau-Ponty (2011, p. 6), “o real é um tecido sólido, não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações verossímeis”. Esse real, que é o tecido sólido, deixa exposto, nas marcas depositadas nas obras de arte, vestígios intencionados pela história de vida de uma época.

Apoiando-se em premissas fenomenológicas, podemos dizer que Benetazzo, consciente da realidade vivida, situou, em suas obras, interpretações de fatos reais com elementos irrealis ou surrealistas, como o “burro lendo”. Ele e outros artistas usaram o imaginário, com silêncios plenos de indícios de pensamentos sobre o real da época; criaram uma arte política com elementos que o parodiam, às vezes, ironicamente, como em *Aliança para o progresso*, de Marcello Nietzsche, de 1965 (Figura 94 A), ou mais gravemente na obra de Sérgio Ferro *São Sebastião (Marighella)*, de 1969/1970 (Figura 94 B), ou na de João Câmara, com *Uma confissão*, de 1971 (Figura 94 C).

Figura 94a – *Aliança para o progresso*, Marcello Nietzsche, 1965



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 94 B – *São Sebastião (Marighella)*, Sérgio Ferro, 1969/1970



Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 94 C – *Uma Confissão*, João Câmara, 1971



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Os desenhos das Figuras 95 e 96 são feitos com caneta esferográfica e grafite. Abarcam o significado da linguagem em si; vemos que, dentro da organização do conhecimento artístico, o desenho desempenha um papel estruturador desse saber. Uma vez que o desenho se apresenta, de acordo com Joseph Beyus (*apud* Aranha, 2008, p. 65-66), como a primeira visualidade do pensamento que o transforma de forças invisíveis para coisas visíveis, há na linguagem esboçada indícios de um equilíbrio dessas tensões, ou seja, entre a subjetividade alojada como possibilidade de linguagem e a expressão materializada.

Desenho é uma forma de pensar o mundo e de materializá-lo através das malhas das correlações entre os elementos que o formam como expressão artística. Estrutura o conhecimento visual e diagrama determinadas percepções do ser com sua especificidade própria: desenhar é registrar, é anotar, graficamente, formas da observação, da memória, da

razão, da emoção, da intuição e das próprias sensações. Essas formas são representadas no suporte plano, por exemplo, a folha de papel. Assim, as linhas dessa linguagem artística engendram formas que, por sua vez, engendram espaços, planos, volumes e profundidades. Essas mesmas linhas entrecruzam-se, constroem tramas e massas. Os materiais e técnicas modificam suas aparências. Todas essas correlações formam o desenho. Mas, mesmo sendo a sua principal condição de existência, na realidade, o olhar deve apreendê-la como abstração, pois somente tem presença entre as coisas do mundo como se fosse uma tensão disposta entre espaços. Assim, a linha tem uma condição de ausência, por não ser o invólucro das coisas, e uma condição de presença, por situar o surgimento do invisível. Assim, aspectos estruturais dessa linguagem expressiva podem ser visualizados em sistemas de correlações entre seus elementos formais. (Aranha, 2008, p. 66-67)

Figura 95 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Figura 96 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Na Figura 95, Benetazzo grava: “Sobrevivente de Hiroshima”. Remete-se à província de Hiroshima, Japão, que, em agosto de 1945, foi atingida pela bomba atômica de urânio “Little Boy”, lançada pelos Estados Unidos. O ataque matou mais de 100 mil pessoas e deixou muitas outras gravemente feridas (Narloch, 2019).

O desenho da Figura 96 apresenta uma linha que se emaranha nela mesma e ressalta um corpo híbrido, deformado, sem distinção clara. Reconhecemos membros, sexo, face, olhos, parte de um Sol nascente. Em *Guernica*, de Picasso, de 1937, se ressaltam os corpos dilacerados, o sofrimento, a dor e a aflição dos espanhóis que sofreram com o bombardeio ocorrido no mesmo ano de 1937, durante a Guerra Civil

Espanhola. Benetazzo simboliza apenas um corpo, complexo, adverso, crítico, desolado, talvez um o corpo na guerra.

Figura 97 – *Guernica*, Pablo Picasso, 1937



Fonte: Biblioteca Escolar ESJP

Além das referências citadas, Alípio Freire⁹⁴ corrobora com a discussão dizendo que o amigo Benetazzo trouxe em suas composições alusões aos artistas Hiroshige⁹⁵ e Utamaro⁹⁶. Freire conta que Benetazzo trazia no bojo do conhecimento referências de artistas que estudava e, em suas produções, fazia alusões a eles. Entre o material de Benetazzo, foram encontrados desenhos, pinturas e cópias de artistas como Michelangelo e Rubens, de barrocos flamengos, alemães e italianos (Freire *in* Cardenuto, 2016, p. 39-43).

Na Figura 96, ressaltamos a delicadeza dos movimentos da linha, das tramas que constroem o nu feminino, com sombras advindas do entrecruzamento de traços. Clareza, proporção, ordem, conceitos da construção da harmonia renascentista na busca da deflagração do plano tridimensional no plano bidimensional. Por fim, o desenho sugere um caminho que corta seu campo diagonalmente, abrindo-se no

⁹⁴ Alípio Raimundo Viana Freire nasceu em Salvador no dia quatro de novembro de 1945. No ano de 1961, mudou-se para a capital paulista e, dois anos mais tarde, ingressou como estudante de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Após a consolidação do golpe de 1964, inserido no Movimento Estudantil, aproximou-se de integrantes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), onde iniciou sua militância política. Em 1967, acompanhou o racha político que formou a Ala Vermelha (ALA) – organização dissidente do PCdoB – à qual se engajou. Devido à participação na luta armada, foi preso em 31 de agosto de 1969, aos 23 anos de idade, pela Operação Bandeirantes (OBAN), juntamente com outras dezenas de companheiros da ALA. O jornalista faleceu em 2021 (Alípio..., [202-]).

⁹⁵ Utagawa Hiroshige, 1797-1858, Japão, artista que criou, entre tantas obras, as *Cinquenta e três estações de Tōkaidō*. Ficou conhecido por gravuras de paisagens (Lane, 2024).

⁹⁶ Kitagawa Utamaro, 1753-1806, Japão, artista que ficou conhecido por suas pinturas Ukiyo-e, que são retratos do mundo flutuante. Foi um gênio da xilogravura (Kitagawa..., 2007-2024).

primeiro plano e se esvaindo pelo plano de fundo. A figura feminina de costas parece inclinar sua cabeça na direção de seu início. Uma demonstração da visualidade de proporções, volume e espaço realizada por Benetazzo.

Como menciona o filósofo fundador da tese, tomamos o destino em nossas mãos quando nos tornamos responsáveis por nossas reflexões, empenhamos a vida em tratados, que por vezes violentam nossas condições enquanto seres humanos (Merleau-Ponty, 2011, p. 19). Pensando sobre isso, é possível compreender que Benetazzo fez escolhas; enquanto ser movido pelo olhar e corpo, habitou as coisas do mundo vivido. Suas produções celebram a visão de um sujeito presente no mundo, que se faz com ele.

A experiência enquanto ser político, artista e outros campos de atuação, o afetou, e, por meio de suas percepções, ele encontrou o motivo para suas criações. Nas diversas composições, há alusões aos artistas que, segundo amigos⁹⁷, eram referências para Benetazzo, como Wassily Kandinsky, Amedeo Modigliani, Michelangelo Buonarroti, Henri Toulouse-Lautrec, Kazimir Malevich e outros. O artista, com conhecimento sobre a história da arte, utilizava seu saber para criar e trazer para suas obras as suas influências.

As páginas rascunhadas por Benetazzo demonstram o estudo sobre as cores. Nelas ele cita o pintor Kazimir Malevich, que, em 1918, na mostra *O Alvo*, em Moscou, expôs o *Quadrado Preto sobre um Fundo Branco*, defendendo a supremacia da sensibilidade sobre o objeto. Essa ideia, a partir de 1968, será abarcada pelos artistas críticos.

Benetazzo, como estudioso, direciona seu conhecimento e sua experiência como ser sensível para dar origem às suas obras.

Para dar unidade às suas produções, o artista utilizou diversos materiais, que não eram os melhores, porque o custo, na época, estava fora de suas possibilidades, bem como de outros artistas. Ainda assim, vemos em suas obras experimentações de materiais e de técnicas para conseguir a unidade imperiosa.

Segundo Merleau-Ponty, Cézanne, antes de realizar suas obras, meditava por longo tempo. Benetazzo talvez não o fizesse, porque seu tempo era o agora, não havia tempo para a espera, para a reflexão, haja visto sua última obra, que ficou

⁹⁷ Referências que estão situadas pelos amigos em entrevista para Reinaldo Cardenuto que compõem o livro *Antonio Benetazzo, permanências do sensível*, 2016.

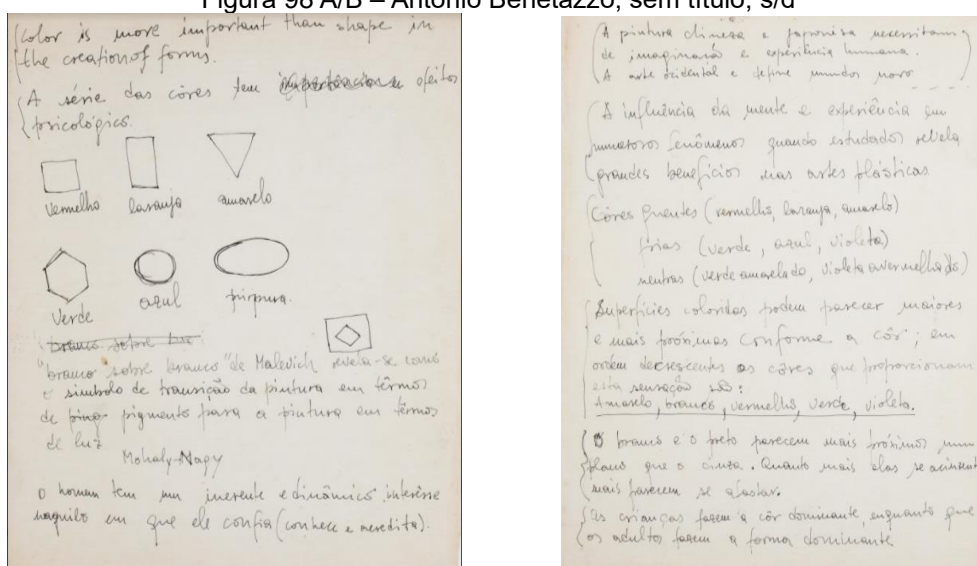
inacabada na casa de sua amiga Zuleika. Naquele momento, a brevidade era a norma, sabia que para ele o tempo não dispunha de futuro, apenas de passado e presente. Em suas obras, nos aproximamos do desenho e de forças invisíveis ali contidas, forças que se tornam visíveis, como a impressão de tempo, sentimentos habitados, desejos e outros vieses. Tentamos, aqui, situar como o artista se percebia, percebia o outro e o mundo.

Perceber não é experimentar um sem-número de impressões que trariam consigo recordações capazes de completá-las, é ver jorrar de uma constelação de dados um sentido imanente sem o qual nenhum apelo às recordações seria possível. Recordar-se não é trazer ao olhar da consciência um quadro do passado subsistente em si, é enveredar no horizonte do passado e pouco a pouco desenvolver suas perspectivas encaixadas, até que as experiências que ele resume sejam como que vividas novamente em seu lugar temporal. (Merleau-Ponty, 2011, p. 47-48)

Em Benetazzo, “perceber” é trazer à tona todo o sombrio momento que a sociedade presenciou, fatos que modificaram a vida de muitas famílias, que estão gravados em diversas linguagens – música, peça teatral, artes plásticas, poesias e muitas outras.

Para compreender o percurso criativo de Benetazzo, nos aproximamos agora dos ensaios em desenho das figuras 98a e 98b, conquistas da historicidade.

Figura 98 A/B – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

[...] É a historicidade da morte. E há uma historicidade da vida, da qual ele oferece apenas a imagem diminuída: aquela que habita o pintor no trabalho, quando ata num único gesto a tradição que ele retoma e a tradição que ele funda, aquela que o reúne de uma só vez a tudo o que um dia foi pintado no

mundo sem que ele tenha de deixar seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, e que reconcilia as pinturas na medida em que cada uma exprime a existência inteira, na medida em que todas elas são bem-sucedidas – em vez de reconciliá-las na medida em que estão todas terminadas e são como que outros tantos gestos vãos. (Merleau-Ponty, 2013, p. 92-93)

Todo o exercício realizado pelo artista nos aproxima das suas conquistas visuais e materiais, que vão sendo dispostas em criações, dão visibilidade aos fenômenos interrogados, denotam anseios de compreensão e interpretação estabelecidas por movimentos que se iniciaram no olhar e na fé perceptiva.

[...] “fé perceptiva” envolve tudo o que se oferece ao homem natural no original de uma experiência-matriz, com o vigor daquilo que é inaugural e presente pessoalmente, segundo uma visão que para ele é última e não poderia ser concebida como mais perfeita ou próxima, quer se trate das coisas percebidas no sentido ordinário da palavra ou de sua iniciação ao passado, no imaginário, na linguagem, na verdade predicativa da ciência, nas obras de arte, nos outros ou na história. (Merleau-Ponty, 2003, p. 155)

Figura 99 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d

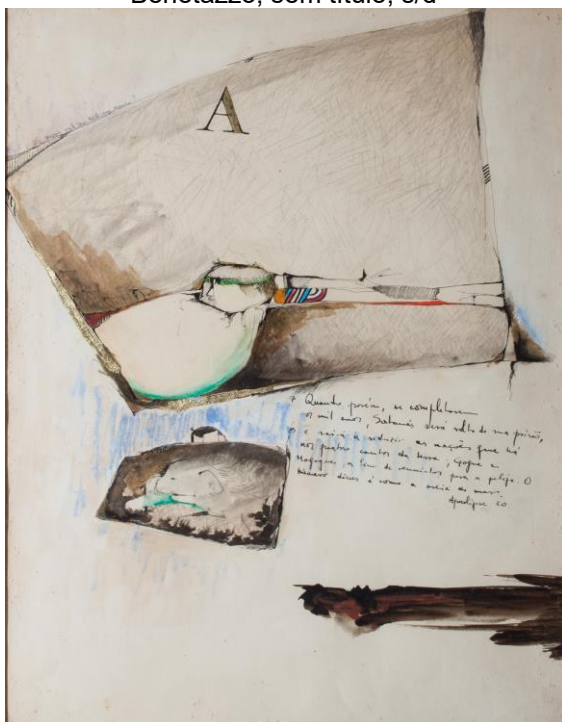


Figura 100 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 101 – Sem título,
Benetazzo, s/d

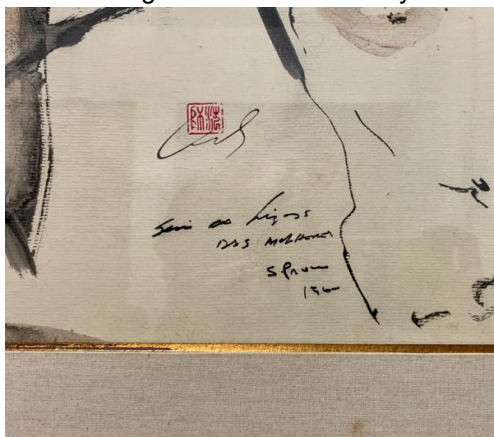


Figura 102 – Sem título,
Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 103 A/B – Wesley Duke Lee, sem título, s/d, técnica mista s/cartão



Fonte: Gávea Leilões

Não se pode falar da arte e do ambiente artístico de São Paulo nos anos [19]60 e nas décadas que se seguiram, sem mencionar o nome de Wesley Duke Lee. Um artista desse porte merece um estudo que situe sua obra no contexto de sua emergência e revele o vigor dessa produção. A compreensão lacunar do percurso de Wesley, e de sua importância para a história da arte brasileira, tem sido um entrave para a interpretação de outras manifestações artísticas importantes, que, de alguma forma, se alimentaram do rico universo do artista. (Claudia Valadão *apud* Aguilera; Mattos, 1997, p. 15)

Como menciona o discurso de Cláudia Valadão, excerto acima, o artista Wesley Duke Lee, na década de 1960 e subsequentes, tinha repertório artístico presente no circuito das artes. Ainda que a época fosse de intolerância, o artista produziu e usou sua arte como protesto, mas também foi um pioneiro no campo da criação. Com

carreira consolidada, foi referência para Benetazzo. Vemos, nas figuras 101 a 102, que Benetazzo passeia pelos movimentos artísticos de Wesley Duke Lee: são proposições que mostram a busca da linguagem própria que exercita a partir de outras propostas artísticas. No caso das figuras mencionadas, cogitamos que seja de Wesley Duke Lee, o que não significa que Benetazzo não tenha encontrado a linguagem de outros artistas. Nossa hipótese se vale do que amigos como Freire disseram a respeito de Benetazzo e de seu gosto pela produção de Duke Lee.

É preciso tentar voltar ao ponto de inversão de conversibilidade, ao motor dialético de todas as oposições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido, nem a ausência cínica de sentido. É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

As correntes neossurrealistas e neofigurativas⁹⁸ expressavam ao público o que lhes incomodava, acontecimentos que lhes afligiam, situações impostas pelo governo militar; produções que eram impregnadas de ideologias políticas e urbanas. As produções explicitavam qual era a finalidade da obra, se posicionavam a serviço da necessidade e urgência de mudança na política para restabelecer a dignidade à sociedade.

[...] Wesley Duke Lee está em parte na contracorrente, das vanguardas paulistas e carioca, neofigurativas e neorealistas, comprometidas mais diretamente ligadas ao contexto sociopolítico, e de resistência política ao regime militar. Fato que não impediu que ambos fossem presos e submetidos a interrogatórios em anos diferentes, nesse período nefasto para a livre expressão da arte, em múltiplas alternativas libertárias. (Peccinini *in* Gonçalves, 2007, p. 220)

Wesley Duke Lee se movimentou por diversas vertentes das artes plásticas, pois era desenhista, gravador e artista gráfico. Levantamos hipóteses de que também Benetazzo fez esse movimento, e usamos como argumento a diversidade de processos que ele usou em algumas produções: colagens, desenhos, lápis, caneta hidrográfica e outros materiais. Além da semelhança no uso dos materiais entre os dois artistas, é possível perceber aproximações em relação às mensagens deixadas na imagem, a escrita e outros detalhes peculiares às produções de Duke Lee que

⁹⁸ O Neofigurativismo, reconhecido também por Nova Figuração, foi um movimento desenvolvido a partir de 1960 em que o artista, por meio de complexas estruturas narrativas, dispunha seu imaginário.

também encontramos em Benetazzo. Importante salientar que estas aproximações entre Bené e Duke Lee não querem dizer que o primeiro copiava o segundo. Na verdade, são estudos que Benetazzo realizou sobre Wesley Duke Lee, que na época possuía uma carreira que era reconhecida pelos críticos da arte e encontradas no circuito das artes. Abaixo algumas obras de Lee em que podemos perceber similaridade com as obras de Benetazzo.

As denúncias ao regime militar foram motivações de muitos trabalhos artísticos da época. Experimentações, provocações por meio das quais o sujeito da experiência, *fascinado*, se expunha, atravessando espaços indeterminados e perigosos, colocando-se à prova, buscando modos de criar oportunidades e ocasiões de desconstruir esse tempo de sombras da sociedade brasileira (Larrosa, 2018, p. 26).

Figura 104 A – *A Zona*, Wesley Duke Lee, 1965



Fonte: *A Zona*, 2024

Figura 104 B – *Retrato de Luiza*, Wesley Duke Lee, 1970



Fonte: *Retrato...*, 2024

Figura 104 C – *Antipoluição*, Wesley Duke Lee, s/d



Fonte: *Antipoluição...*, 2024

Benetazzo, em suas criações, relaciona imagens a excertos de textos, cria uma relação dialética entre linguagem escrita e pictórica, que unidas dão visibilidade ao pensamento original, linguagens que, na obra, se complementam como se uma não se fizesse sem a outra.

Nas figuras 99 e 101, Benetazzo, como sujeito da experiência, além da experimentação com os materiais disponíveis, usa-os junto a fragmentos textuais, dando mais voz à imagem. Na Figura 101, o artista cita os versículos 7 e 8 do capítulo 20 do livro de Apocalipse, *Novo Testamento*; na Figura 102, o Hino a São João Batista (Murá, [2—]), como seguem:

Figura 99:

7- Quando porém, se completarem os mil anos, Satanás será solto de sua prisão,

8- E sairá a seduzir as nações que há nos quatro cantos da terra, (Gogue e Magogue), a fim de reuni-los para a peleja. O número desses é como a areia do mar.

(Versículos 7 e 8, Cap. 20, do Livro de Apocalipse – Novo Testamento)

Figura 101:

Ut queant taxis

Resonare fibris

Mira gestorum.

Famuli tuorum,

Solve polluti

Labiis reatum,

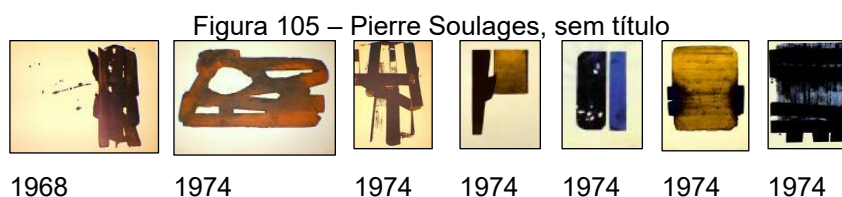
Sancte Joannes (Hino a São João Batista)⁹⁹

⁹⁹ Tradução do hino a São João Batista, de Paolo Diacono: Ó São João,/ limpa a culpa do lábio impuro, /para que os servos possam /ressoar a pleno pulmão /as maravilhas dos teus feitos.

Nesta obra e em outras, a eloquência filosófica é evocada pelo artista, que entrelaça a linguagem pictórica e a escrita como se quisesse sublinhar o que deve ser apreendido, como se não quisesse deixar dúvidas sobre sua intenção. Nas figuras citadas, podemos trazer debates sobre as condições em que as obras foram realizadas, considerando os materiais caros que dificultavam os acessos, artistas que o influenciaram, motivos e intenções que estavam em questão – a política, a história, a história da arte e as reflexões pessoais do artista. Entretanto, por mais claro que o olhar enseje e que traga aspectos dos horizontes de visualidade, assim mesmo, uma imagem autêntica encerra uma crítica.

[...] uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para constituí-lo. (Didi-Huberman, 2010, p. 171-172)

Artista do grupo Phases, Pierre Soulages (1919) é ainda um nome essencial para pensarmos nos rumos tomados pela arte do século XX, principalmente, no momento do processo criador no qual Benetazzo estava vivendo. Ao decompor os gestos de Soulages nas gravuras pertencentes ao MAC-USP, podemos nos aproximar daquilo que o artista, em questão, estava construindo como linguagem.



Gombrich (2013, p. 471) afirma que, após a modernidade, artistas se fascinaram pelas texturas, seja pela sensação de substância, suavidade ou aspereza, seja pela transparência ou densidade. Muitos passam a pintar utilizando outros meios, como serragem, areia, papéis, ecoline, plásticos lustrosos, metal, entre outros materiais que antes eram incomuns em pinturas. Tais experimentações citadas pelo historiador são encontradas nas obras de Benetazzo e de outros já situados na pesquisa. A intenção de construção artística nos mostra que não há limite para a sua conquista, tudo era possível, porque o que importava era dar voz ao pensamento e à percepção.

[...] sempre haverá artistas, homens e mulheres favorecidos pelo maravilhoso dom para equilibrar formas e cores até que fiquem “bem”; e, mais raro ainda, dotados daquela integridade de caráter que nunca se contenta com soluções pela metade, mas mostra-se pronta a trocar os efeitos fáceis e o sucesso superficial pelas dores e penas do trabalho sincero. (Gombrich, 2013, p. 473)

Esse fascínio pelos novos materiais e a insistência de não situar uma ideia pela metade são percebidos em muitas obras da pós-modernidade. O encantamento se dá pela diversidade, que oferece outros meios de produção.

Não temos intenção em explicar os motivos pelos quais os artistas se oferecem aos experimentos, apenas mostrar que, no quesito de experimentação, ousaram, se lançaram aos gestos, por vezes, rebeldes e não aceitos pelos críticos de arte e historiadores. Estes tinham a função de explicar e justificar os experimentos artísticos em face das críticas desfavoráveis (Gombrich, 2013, p. 475).

Nas figuras 106 e 107, temos, respectivamente, dois desenhos da série *Brasil 68* e *Gestão de Monstros*, feitos com nanquim e ecoline sobre papel. Nelas, as formas distorcidas, com expressões e gestos fantasmagóricos, vão ao encontro de uma ditadura que se colocava cada vez mais intensa, época que Benetazzo assumiu a clandestinidade devido às constantes perseguições.

Alípio Freire (*in* Cardenuto, 2016, p. 43) comentou que, na exposição *Pontos, Linhas e Planos – Antonio Benetazzo e seus Camaradas*, que ocorreu em 1990, um jornalista referiu-se à série de *Brasil 68* como sendo bizarra. Ainda concluiu que as obras de Benetazzo eram menos aterrorizantes se comparadas às obras de Goya y Lucientes (1781-1828). Freire explica que Benetazzo pousava os pensamentos em ideias de Bertold Brecht¹⁰⁰, estendendo-as às artes plásticas. Não queria levar ao público emoções de sentimentos reprimidos.

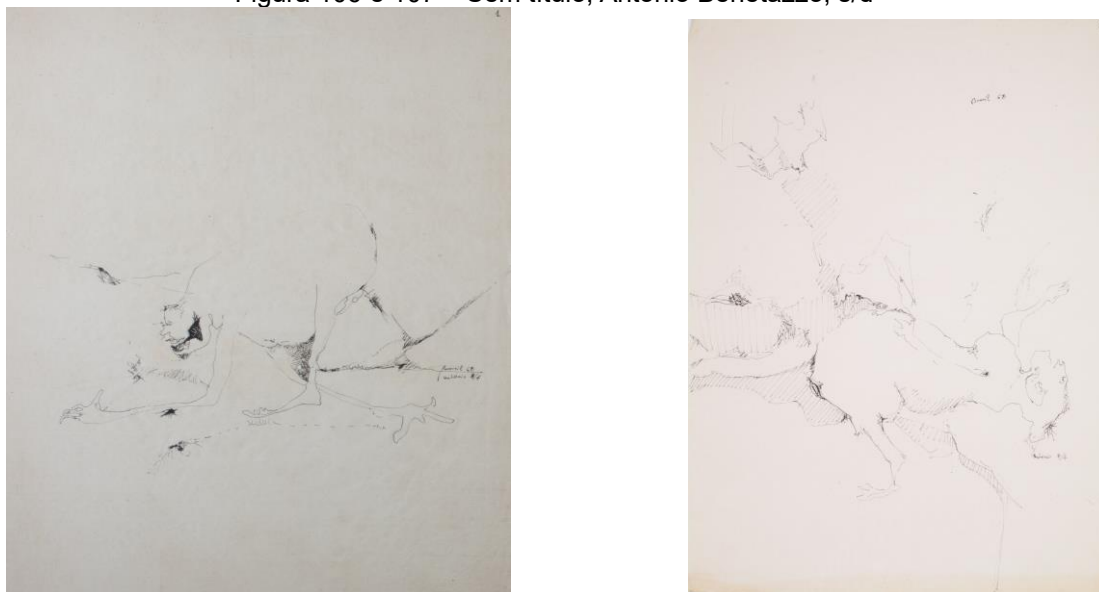
É possível correlacionar as figuras 103 e 104 ao neossurrealismo¹⁰¹, movimento trazido para o país por Walter Zanini em 1964. O movimento trazia em sua articulação o imaginário como ponto de partida, o inconsciente desvelado em imagem, sendo o desenho, a pintura e o objeto premissas da composição, que advinha de

¹⁰⁰ O artista, em 1963, colaborou com o Teatro Mogiano na peça *A Exceção e a Regra*, de Bertold Brecht.

¹⁰¹ Neo surrealismo, movimento internacional Phases que chega ao país por convite de Walter Zanini, à época diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, para a mostra itinerante em 1964. As propostas eram voltadas para a manifestação do imaginário, como desmembramento do inconsciente. Contudo, o desenho, a pintura e o objeto no movimento eram pontos principais, pois deles derivam os impulsos da expressão artística no espaço real e sensível em que habita o artista (Peccinini *in* Gonçalves, 2007, p. 221).

impulsos e manifestações internas do artista combinados ao vivido. O imaginário era carregado de sensações e emoções próprias do artista no contexto social e histórico. A composição da obra era uma revelação do imaginário por meio de narrativas marcadas pelos horrores dos tempos de guerras e contenções que se davam entre os países (Peccinini *in* Gonçalves, 2007, p. 221).

Figura 106 e 107 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d

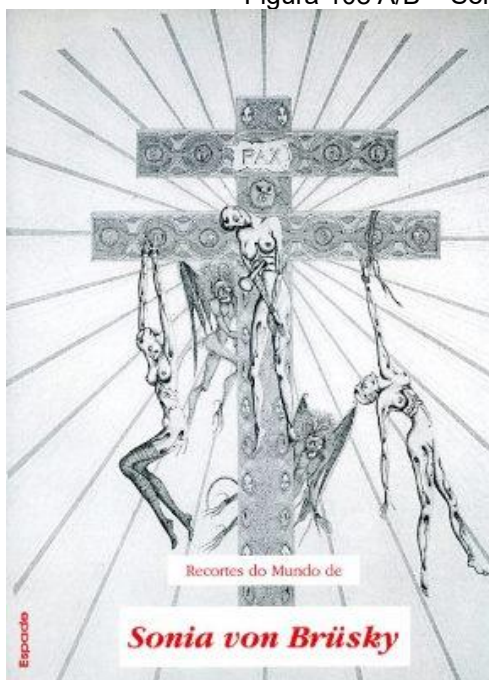


Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

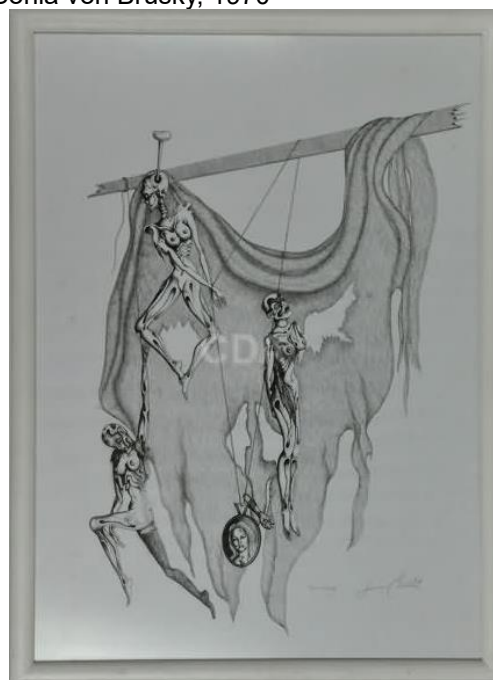
Entre os muitos destaques de artistas dessa época que usaram a arte para denúncias se encontra Sonia von Brusky, que se articulou com traços límpidos, mas carregados de narrativas críticas à sociedade, reverberou atrocidades cometidas as mulheres e suas crianças, mulheres que eram perseguidas, torturadas e violentadas, que, na sorte de sobreviverem, levavam as marcas no corpo, no psicológico e no social. A artista, no 19º Salão Nacional de Arte Moderna no MAM Rio de Janeiro, foi uma das que teve suas obras censuradas, tendo em seguida a interdição do museu.

[...] Consegue o equilíbrio difícil entre essa fatura leve e competente, e a surpreendente e chocante figuração dramática, a mulher das dores. Aborda com forte paixão e coragem a denúncia, a condição da mulher, vítima da repressão do regime militar: das dissecações de parte do corpo feminino, das feridas, as espoliações dos cabelos, das torturantes e torradas áreas sem pele, sem olhos. Marcas do martírio, ecos de uma narrativa de um tempo de horrores, dos anos de chumbo (pós-1968), da ditadura militar, de sequestros, torturas, mutilações e execuções dos opositores ao regime [...]. (Peccinini *in* Gonçalves, 2007, p. 221)

Figura 108 A/B – Sem título, Sonia von Brusky, 1970



Fonte: Biblioteca da Pinacoteca



Fonte: Catálogo das Artes

Assim como Von Brusky, outros artistas se comunicaram por meio das artes, usaram signos nos meios de comunicação para expressarem e darem mensagens que deveriam ser compreendidas.

A década de 1960 foi palco de muitas produções com experimentações diversas. A seguir vemos a Figura 109 A, criada por Benetazzo e Claudio Tozzi, como mencionado no capítulo anterior, uma xilogravura que foi propaganda do XXX Congresso Nacional da União dos Estudantes. A técnica utilizada pelos artistas favorecia a circulação da arte através de sua reprodução.

Figura 1059 A – Sem título, Benetazzo



Figura 10 B – Tozzi, pesquisadora e Benetazzo



Fonte: Acervo pessoal de Vera Lucia Silva Souza

A xilogravura de Benetazzo e Tozzi (Figura 109 A) traz uma frase de impacto: “O povo é contra a ditadura militar, por um Brasil livre”. Nessa obra, os artistas usaram a técnica de *repoussoir*¹⁰² para chamar a atenção a partir de um braço que ocupa todo o lado direito; o movimento do braço abre um pergaminho para revelar a mensagem do documento. Entretanto, como a xilogravura rebate a imagem quando a reproduz, esse mesmo braço nas tiragens ocupa o canto esquerdo, posicionamento político dos artistas e do movimento da UNE.

A técnica do *repoussoir* foi utilizada por artistas a partir do século XVI. Vemos na Figura 110, como Vermeer constituiu a técnica.

Na obra *Moça lendo carta com janela aberta* (1657), Vermeer cria esse recuo por meio do espaço dado pela cortina que se abre, ao lado direito do quadro, dirigindo o olhar do espectador para a moça que lê a carta ao fundo do ambiente.

Figura 110 – *Moça lendo carta com janela aberta*, Vermeer, 1657



Fonte: Masp

Aranha na análise da obra traz outros elementos da técnica que nos permite a compreensão,

O espaço está nas formas que conduzem a construção pelo desenrolar de sucessivos planos (da cortina, da tapeçaria, das paredes diagonal e frontal) e de luzes com poucas matizes (três tons de bege, dois vermelhos e um friso azulado). A duração do instante ou o fenômeno da temporalidade são visualizados em conceitos pintados: “a cortina que, uma vez aberta, desvela

¹⁰² *Repoussoir*, do francês empurrando para trás; usado quando há um enquadramento na obra realizado por algum elemento no lado direito ou esquerdo.

a sala”, “a fruteira que, uma vez caída, oferece uma noção de distanciamento, de afastamento, de estranheza”, “o tênue reflexo na janela que dilui a figura refletida” e, por fim, “o gesto que segura a posição da carta e a atitude do corpo no ato da leitura”. (Aranha, 2008, p. 52)

Segundo Alípio Freire (*in* Cardenuto, 2016, p. 42), Benetazzo era um apreciador de Utagawa Hiroshige, Kitagawa Utamaro e de Toulouse-Lautrec pelas perspectivas cromáticas e o uso da técnica de *repoussoir*, chegando a colecionar gravuras destes artistas. Em 1960, o Theatro Municipal de São Paulo recebeu mostra de cartazes europeus da *Belle Époque*, que, de acordo com o amigo, foi visitada, frequentemente, por Antonio Benetazzo.

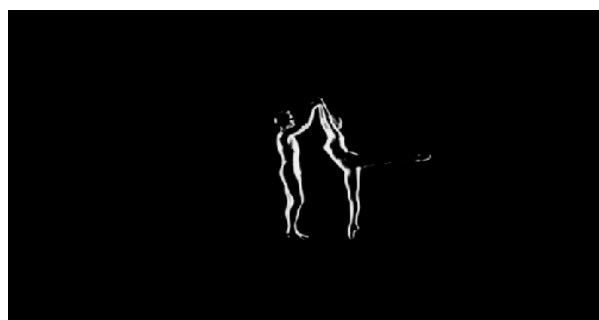
Nas figuras 111 a 116, Benetazzo cria formas com contrastes, em preto e branco. Na Figura 111, o desenho de uma mulher em agonia numa voluminosidade clara nos dá a impressão da imagem saindo do plano bidimensional. A intenção é sublinhada por um esboço de crânio no canto superior direito do campo da obra.

A técnica de contraste foi muito utilizada ao final do século XIX e início do século XX por artistas como Pablo Picasso em *Cabeça de menino* (1945), Emil Nolde em *O profeta* (1912), Käthe Kollwitz em *Necessidade* (1893-1901), Aubrey Beardsley em *Ilustração para Salomé de Oscar Wilde* (1894), entre outros. Vale destacar o uso que faz dela Norman McLaren em *Pas de Deux*¹⁰³ (1968) (Figura 112), que fotografa um *pas de deux* em alto contraste. No filme, a bailarina dança consigo mesma antes de seu encontro com um bailarino.

Figura 111 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d Figura 112 – *Pas de Deux*, Norman McLaren, 1968



Fonte: Acervo fotográfico Reinaldo Cardenuto



Fonte: Tavares; Gino, 2014

¹⁰³ *Pas de Deux* foi um curta-metragem dirigido por Norman McLaren em 1968. Lançado nos Estados Unidos como *Duo*, o curta foi produzido pela National Film Board of Canada. O filme recebeu dezessete prêmios, incluindo o Prêmio BAFTA de 1969 de Melhor Filme de Animação, uma indicação ao Oscar como *Duo* e o Prêmio Golden Sheaf de Melhor do Festival no Festival de Cinema de Yorkton de 1969 (Graça, 2008).

A técnica de alto contraste foi um dos exercícios de Benetazzo em algumas de suas produções, nas quais utilizou nanquim sobre papel. Obras que mostram a intensidade de exercícios que o artista realizava para aproximar-se dos movimentos históricos da arte.

Com a técnica do alto contraste, Benetazzo ensaia sua intenção, evidenciada ora pela cor branca, ora pela cor preta.

Na Figura 113, a técnica de alto contraste traz rostos amontoados, um olhar de súplica, outro que nos fita, outros perdidos, como se estivessem no extremo de suas vidas, um esgotamento construído na movimentação das figuras humanas.

As movimentações realizadas por Benetazzo mostram sua resistência e suas convicções de mundo, são “pensamentos que desmancham o tecido da razão” (Chauí, 2002, p. 4), argumentos que se instauram e vão de encontro a construção do olhar que se oferece ao observador da obra.

Há, pois, na origem do ato criador, um componente energético que não coincide com o olho e sua sinergia, mas que nasce e retorna ao “fundo original”, à “pré-história do visível” – o que não é propriamente um começo, mas gênese como movimento contínuo, “circularidade com o movimento por norma, eliminando a questão do começo”. Contaminados por este ciclone, “somos movidos e, por nosso turno, movemos” – movimento que se transmite ao quadro e é relançado ao espectador que se põe ele próprio em movimento. (Arantes, 1983, p. 89)

Figura 113 – Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

A hipótese de compreensão que a pesquisa levanta é que a produção artística de Benetazzo tem motivação criadora situada nos aspectos de vivência, que não são lineares ou ordenados, mas irregulares e desordenados; conquistas provenientes dos

movimentos que entrelaçam os fios que se engendram e dão organicidade ao pensamento criador. Merleau-Ponty (2003, p. 18) afirma que esse acidente cifrado na experiência de significados essenciais é um encontro com o “corpo-operante”.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo. [...] O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo ser. [...] O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. (Merleau-Ponty, 2013. p. 18-19)

Sob este fundamento dado pelo filósofo, compreendemos que o artista é “vidente” e “visível”, se aproxima das coisas pelo movimento: “meu corpo móvel conta com o mundo visível, faz parte dele”. O olhar habita o corpo que se move no mundo. Esse que habita, se comove com as coisas do mundo e, depois de comovido, nada é como antes.

Na Figura 114, uma religiosa em posição de oração, olhar distante e vazio marcado num tempo de espera por algo que roga. Ao seu lado, um observador a fita. Uma pequena frase sobre a veste da freira, *ranutin*, que, em finlandês, quer dizer “rotina”, ação que se pratica todos os dias. Um jogo de contrastes que pode oferecer mais que a intenção da obra.

Benetazzo¹⁰⁴ envolve-se com o corpo e as coisas, transfigura-se em motivos e técnicas, as movimentações buscam o motivo central ou a forma que situará a *permanência do sensível*¹⁰⁵. As obras não foram divulgadas na época, mas foram deixadas entre amigos e parentes, como se o artista quisesse mostrar-se a eles, como se oferecesse aos outros as motivações que o provocavam, como se soubesse da necessidade de guardá-las para um futuro conhecimento.

¹⁰⁴ “O verdadeiro pintor subverte sem o saber os dados de todos os outros. Mesmo quando parece ser parcial, sua investigação é sempre total. No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, ele percebe que abriu um outro campo em que tudo o que pode exprimir antes precisa ser dito de outro modo” (Merleau-Ponty, 2013, p. 55).

¹⁰⁵ Nome dado à exposição e ao livro organizado por Reinaldo Cardenuto.

Figura 114 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

[...] um lugar desvelado no ser onde as motivações vividas formam um solo sensível indicado neste estudo como o panorama da criatividade. O corpo-reflexivo é habitado por uma consciência que passeia pelos seus atos. (Martins; Bicudo, 1989, p. 21-22)

Figura 115 e 116 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

O panorama da criatividade nas décadas de 1960 e 1970 se instaura na repressão. As obras expressam as angústias causadas pela perda de direito democrático, artistas se colocam em risco na exposição de suas ideologias. As obras eram vetadas, mas eles continuavam criando, expressando-se – os algozes eram molas propulsoras.

Nas figuras 115 e 116, Benetazzo faz a contraposição da técnica ora sobressaltando o branco ora o preto, ora o fundo da imagem ora a figura da imagem, movimentos que buscam a clareza da imagem ou, talvez, sua opacidade. É possível

presenciar movimentações com várias proporções sobre a técnica claro e escuro, exercícios para dar-se o desenvolvimento da criação e da linguagem artística.

Nenhum artista consegue permanecer em sua “zona de segurança” todo o tempo, e nada é mais importante do que reconhecer o papel desempenhado mesmo pelos experimentos aparentemente mais extravagantes ou excêntricos no desenvolvimento de novos desenhos que hoje já nos parecem tão naturais. (Gombrich, 2013, p. 432)

As produções de Benetazzo mostram constante experimentação para a construção da linguagem. Exercícios sobre a arte, que se mesclam à sua própria existência. Expressões amparadas em diálogos com artistas que ele trazia como referência na sua historicidade e nas questões vividas com a política e outras projeções.

Não caminharei “de pensamento a pensamento”, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. O desconhecido nos aguarda, mas sinto eu esse desconhecido é uma totalização e será verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato. (Lispector, 2009, p. 172)

O artista aproximou-se de experiências e percepções de mundo carregadas de questões sociopolíticas e pessoais, articulou-se e se projetou por meio das inserções artísticas que circularam clandestinamente; obras que romperam os bloqueios da censura e foram oferecidas ao outro cautelosamente e veladamente. O futuro para Benetazzo era desconhecido, não sabia o que lhe aguardava, produziu sua arte e deixou para nós, seu legado histórico e artístico. A pesquisa de posse desse conhecimento oferece à sociedade, a história e arte do artista ítalo-brasileiro que viveu o regime militar em todos os papéis que desempenhava enquanto cidadão.

É possível dizer que a arte encontrou meios para chegar ao público. Os meios utilizados se deram de diferentes maneiras, pelas folhas de jornais, revistas, cartazes, entre outros. Essa ideia de circulação da proposta artísticas por meios de comunicação como jornais e revistas foi uma estratégia para burlar o cerceamento militar e, ao mesmo tempo, ter as obras em todos os lugares e de maneira precíval – duravam 24h, uma semana, no mais tardar um mês. Tempo suficiente para estar nas mãos das pessoas e depois virar embrulho, lixo ou até cartaz de parede.

Antônio Manuel, não satisfeito com a recusa de sua inscrição no salão Nacional de Artes no MAM, em 1970, da obra que era o seu próprio corpo, na abertura do salão e, diante de todo o público, se apresentou nu perante os visitantes. Fotografias foram tiradas e estampadas no jornal *O Dia*, originando o eixo *Corpobra* (1970). Além deste, *O Jornal* publicou os projetos de Antônio Manuel que foram vetados no MAM-Rio no ano de 1973. A veiculação das obras nos periódicos permanecia por 24h, tempo que a banca dispunha ao público a compra, os jornais eram diários (Freire *in* Gonçalves, 2007, p. 236-239).

Cildo Meireles também usou esse portal de informação, pelo “Classificados” do *Jornal do Brasil*, por ele provocou a sociedade e os militares colocando anúncios elaborados por ele: “Essas *Inserções em Jornais: Classificados* operam com o que será mais desenvolvido na série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, isto é, aponta para as variáveis de controle e distribuição de dados e informações em seus desvios e canais ideológicos” (Freire *in* Gonçalves, 2007, p. 238).

Benetazzo, no *Imprensa Popular*, jornal clandestino que servia para a inteligência do Molipo, era organizador e redator da maioria das notícias; utilizou-o para comunicar-se com a sociedade sobre os desmandos políticos dos militares, mas também para mostrar ao público quantas pessoas estavam sendo tiradas de circulação.

Figura 117 A – *Feira de Ilusões*, Antonio Benetazzo, 1969



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 117 B – *Savedire Que Ce de La... Não*, Wesley Duke Lee, 1964



Fonte: Savedire..., 2024

Essas publicações eram carregadas de elementos simbólicos e contestação, pois sua finalidade era alcançar o maior número de pessoas, mas, acima de tudo, para burlar os vetos dos censores e ser compreendido pelo leitor. Tratava-se de um veículo de comunicação rápido e perecível, assim, os militares não teriam tempo de impedir a veiculação.

Em obra intitulada *Feira de Ilusões* (Figura 114a), verificam-se situações que à época mantinha, ilusões da sociedade frente às possibilidades de compra fácil, mostravam a vantagem sobre o outro e o enquadramento em uma classe social, atitudes que omitiam e distraíam as pessoas sobre as violações cometidas pelos militares.

Nessa obra, o artista utilizou anúncios de revista e jornal para criar a crítica aos alienados. *Feira de ilusões* permite compreensões sobre a importância que a sociedade colocava sobre os bens materiais: tê-los era sinônimo de poder aquisitivo, que endividava o comprador por longos meses; a compra o mantinha de olhos fechados para o lado obscuro que vivenciava a sociedade. Assim, em *Feira de Ilusões* o artista dispões de anúncios de jornais para mostrar ao espectador o quão ilusório era essa oportunidade de compra, que enriquecia alguns e tirava o capital de outros, os fazendo perder a noção de economia e de necessidade.

A arte que circulou nas décadas de 1960 e 1970, objeto desta pesquisa, foi produzida pelo olhar sensível do artista, as motivações criadoras foram provenientes de tensões vivenciadas e partilhadas pelo artista ou pelo seu próximo, o motivo das produções. Mensagens sutis ou explícitas traziam manifestações sociais, políticas e artísticas, eram criadas para anunciar o que o artista pensava sobre temas diversos, política, arte, vida, amores, Benetazzo usou a arte como meio de expressão, por ela existia.

Para a dimensão criativa, artistas mergulharam nas questões advindas do período, vivenciaram a desconstrução na desordem interna, motivos que puxaram, separaram e uniram para dar sentido e configuração às ideias.

Merleau-Ponty fala em *motivo* central de uma filosofia e não em conceito central. Como numa tapeçaria, uma renda, num quadro ou numa fuga, nos quais o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza os fios, traços e sons, configura um desenho ou tema a cuja volta se distribuem os outros fios, traços ou sons, e orienta o trabalho do artesão e do artista, assim também o motivo central de uma filosofia e constelação de palavras e de ideias numa configuração de sentido. (Chauí, 2002, p. 22)

Benetazzo também fez uso da fotografia, utilizou a técnica para registrar alguns cenários. A usou como denúncia dos antagônicos, do belo ou do feio, da riqueza e da pobreza, do tangível e intangível, opostos registrados pelo artista, cenas que os olhos permitiram ver.

Figura 118 – Antonio Benetazzo



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

As obras advindas de fotografias são imagens captadas pelo olhar atento de Benetazzo. Imagens que após fotografadas, eram reveladas e algumas recebiam tratamento com outros materiais, como se o artista quisesse dizer mais do que a foto revelava.

As fotografias variam de lugares a pessoas, não há um único motivo, seu olhar pousou em cenas indistintamente, como se tudo lhe interessasse e fosse motivo de pesquisa.

Figura 119 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

[...] é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essa transubstanciação, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, que é um trançado de visão e de movimento. (Merleau-Ponty, 2013, p.18)

Benetazzo, em suas experimentações artísticas, se movimenta em todas as direções. Não nos parece que há algo que não deseje possuir, tudo que estava ao alcance do olhar parecer ser um motivador. Parece-nos que o ser que habitava se atraía pelo todo, tudo lhe era importante.

Esse passeio que o artista faz pelas linguagens visuais mostra a pesquisa do artista no campo das artes como um conhecimento. Ele transitou como se quisesse dominá-las, perpassou por pintura, desenho, xilogravura e fotografia. Também foi cinegrafista e ator em filmes de Francisco Ramalho Junior, como mencionado no Capítulo II.

No olhar expandido, o artista promulgou o que viu, por variadas linguagens. Temos a impressão de que sua intenção era que todos compreendessem sua mensagem; a linguagem se desvelava em multiplicidade para que todos compreendessem de alguma forma a sua proposta.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor. (Didi-Huberman, 2010, p. 77)

Figura 120 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Ver é sempre um movimento subjetivo, não se dá entre todos e da mesma maneira. Mas se quero que o outro veja, preciso oferecer mais do que foi visto. Benetazzo deixou fragmentos das impossibilidades e das incertezas, um estado em que *Ser* não era possível no sistema vigente, apenas *Estar*. Porém o artista não se deteve perante os fatos e, por meio da luta, persiste para que todos voltassem a *Ser* em um Estado de direito.

Os elementos trazidos em fotografia pelo artista evidenciam o descaso com as pessoas que viviam à margem daquelas que detinham o poder e não consideravam o direito comum a todos. Como argumentado no Capítulo I, a ditadura militar somente se manteve no poder porque a sociedade estava dividida entre ricos e pobres, classes média/alta e classe pobre, pessoas que tinham direitos na política do país e as pessoas que não tinham. As pessoas que não eram consideradas no sistema eram as mesmas que mantinham o país com a força do trabalho e com a mão de obra.

As provocações registradas nas produções artísticas de Benetazzo e de artistas da época se colocam como resistência à sociedade e à cegueira conformista que se estampava nas condutas de algumas pessoas.

[...] período da arte contracultural, marginal, experimental, alternativa, *underground*, *udigrudi*, independente, subterrânea, de curtição ou, nos termos da época, do desbunde, que indiciavam que “muitas ilusões revolucionárias alimentadas pelos projetos estéticos dos anos 1960” já esboroava. Diante da modernização imposta pela direita por meio da ditadura militar, a única saída possível, na perspectiva dos artistas de vanguarda, era a criação de espaços alternativos de produção e circulação de arte como forma de resistência ao endurecimento do regime. É interessante reconhecer, no âmbito das estratégias marginais da arte de guerrilha, a convergência de duas vertentes que, na época, foram consideradas antagônicas, mas que no curso do tempo revelaram possuir fortes afinidades: a luta armada e a contracultura, os guerrilheiros e os hippies, o *engagement* e o *drop out*. (Fabrini *in* Freitas, 2013, p. 15)

O artista estava entre os espaços de luta e clandestinidade, assim como estava em sua arte, e vice-versa, como se o corpo contasse entre as coisas, como se não houvesse um sem o outro; estava preso no tecido do mundo, como coeso entre visível e vidente.

Ver as produções do artista e conhecer sua história nos leva a considerar que não olhava o seu entorno como se fosse apenas mais uma coisa, deixava seu olhar vagar nos halos do ser, via segundo ele mesmo e colocava na tela mais do que via (Merleau-Ponty, 2013, p. 20-21).

[...] Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer... (Merleau-Ponty, 2013, p. 21)

Ainda que o sistema tenha tirado Benetazzo de circulação, seu olhar lançado ao mundo ainda está em suas obras. Levantamos hipóteses sobre o pensamento que foi depositado, enigmas deixados nas telas para que sobrevoemos suas ideias e visões de mundo. Possivelmente olhares que se sensibilizaram pelo impacto do mundo e foram trazidos pelos traços da mão.

A pintura entre conflitos e violências celebra a visibilidade. Nada mudaria se não pintasse a partir do motivo. Pintou porque viu, porque o mundo gravou nele as cifras do visível (Merleau-Ponty, 2013, p. 27).

A produção do artista permite criar reflexões sobre como a experiência se inicia, como as significações criadas no pensamento irrompem o gesto, porque o olhar comovido pelo vivido produz a imagem do experienciado.

As obras situadas no regime militar revelam um tempo sofrido, que pessoas que viveram querem esquecer, mas nós precisamos lembrar para não serem esquecidas.

O artista se somou ao mundo por meio das coisas e processos que se interligaram por causalidade, se redescobriu no todo como dimensão e se situou como se fosse apenas um, ele e o mundo (Merleau-Ponty, 2011, p. 15-19).

O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a “obra” perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte. (Morais, 1970b, p. 50-51)

[...] “a tentativa de interiorização da ação política na prática artística”, de 1969 a 1973, “combinou o interesse fenomenológico do legado neoconcreto” e da Tropicália com a “imediatez ideológica dos novos tempos”, pois “testava-se”, nesse momento, segundo Frederico Moraes, a “elasticidade máxima do pensamento neoconcreto e derivados, tensionando seus pressupostos morais e radicalizando seus predicados ideológicos”. (Fabrini *in* Freitas, 2013, p. 17)

Arte polêmica e comprometida com os ideais políticos e sociais se destacou com suportes, técnicas e veículos de comunicação diferenciados para chegar ao intuito proposto como arte operacional.

A arte pós-moderna era a ideia e a atitude que estava por trás do artista, era decisiva para chegar ao público e para tirar as pessoas que estavam vivendo no conformismo e no isolamento (Peccinini, *in* Gonçalves, 2007, p. 212).

É possível dizer que esse momento da arte revolucionou o campo dos suportes e das movimentações alargadas pelos artistas. A arte foi levada à função social e cultural, recebendo apoio de instituições aliadas ao governo estadual e municipal, mas também de particulares e estudantis.

3.6 Antonio Benetazzo – derradeiro ano de produção artística

Na sequência, estão alguns dos últimos trabalhos de Benetazzo, sobre os quais teceremos algumas propostas de visualidade e de compreensão perceptiva por meio das tensões e inquietações que codificam-se em linhas, formas, cores-luzes, materiais e técnicas (Aranha, 2008, p. 26).

Os autorretratos de Benetazzo mostram um homem comum, amigo, família e companheiro, que deixou mais do que simplesmente o ato de ser, deixou o ato de ver para um tempo que não o tem.

A possibilidade da construção da expressão visual-plástica atual reflete-se em muitos diálogos, um deles, nas linguagens artísticas em suas mais diversas formas e nos mais variados conteúdos da História da Arte. Ou seja,

- A visão e o corpo operante movimentam-se com as origens da linguagem artística, caracterizando seus elementos espelhados em transformações da História da Arte.
- A codificação do ver se dá com a aproximação dos elementos da linguagem por meio do fazer artístico, como uma possibilidade de construção de expressão.
- A codificação torna-se olhar com exercícios da movimentação de sínteses das tensões e inquietações visuais.
- A origem do olhar criador na expressão criadora atual se oferece na correlação entre as tensões da razão construtiva, razão conceitual e expressividade perceptiva. (Aranha, 2008, p. 27)

Tecemos diálogos entre as obras de Benetazzo, suas referências visuais alimentadas pela História da Arte e a sua vivência como estudante de Filosofia e Arquitetura. Nas produções do artista, procuraremos observar suas aproximações e

correlações aos fenômenos visuais que são motivadores das criações de cultura apreendidas no mundo real.

Em alguns autorretratos, o artista trouxe aspectos estéticos modernos que ironicamente parecem delinear reflexões a respeito de uma autoconsciência crítica. Correlações estéticas e movimentos que ora se colocam para uma arte modernista e ora se situam nas questões da arte pós-moderna, mudanças sensíveis que se evidenciam no material, na técnica utilizada, na mensagem ou na estética deixada pelo artista (Huysen, 1992, p. 18-19).

Segundo Huysen (1992, p. 20), na arte pós-moderna, percebem-se os dilemas da época, são criações que trazem para a obra as pressões e perversões da pós-modernidade.

Para fortalecer a compreensão das produções artísticas de Antonio Benetazzo, nos favorecemos dos aspectos fenomenológicos de Merleau-Ponty, mas também criamos visualidades e pensamentos com outros teóricos como Didi-Huberman e outros que os pesquisam e colaboram para o entendimento.

As obras a seguir são datadas do ano de 1971, ano em que Benetazzo regressou ao Brasil depois de passar uma temporada em Cuba, fazendo treinamento de técnicas de guerrilha.

O que de imediato chama atenção nessas obras é que o artista coloca as cores da bandeira brasileira, mas também as cores de bandeiras de países que, assim como o Brasil, passaram por militarização do Estado, em que as Forças Armadas assumiram o poder, tornando-se os dirigentes políticos e os aplicadores da repressão, permanecendo no poder por meio da violência sobre a população e as instituições democráticas.

Essas obras, além de trazerem a referência aos países que, assim como o Brasil, viviam o processo ditatorial, trazem as causas que o processo de regime provocou nas pessoas, como a perda de liberdade, a morte de indivíduos e o falso progresso econômico e social.

O artista, em meio as metáforas, provoca reflexões de como era o histórico da época, pessoas que saíam de suas casas e não regressavam, eram sequestradas, levadas a interrogatório, desapareciam, viravam suicidas e eram enterradas como indigentes.

As obras mostram o pertencimento, transmitido por meio dos gestos que as mãos constituíram em imagens; são mensagens arrevesadas, subliminares, que fazem com que o receptor se integre às ideias e proposições deixadas pelo artista.

Para atingir o que se pretende basta olhar, o mundo que vejo e o visível são partes integrantes do ser que constituo. O vidente não está no que vê, mas na aproximação pelo olhar que se abre para o entrelaçamento entre vidente e visível, olho tudo e olho a mim mesmo e me reconheço no que vejo este é o enigma do olhar. Porque se vê vidente, se toca tocante e é visível e sensível para si mesmo. (Merleau-Ponty, 2013, p. 19)

No ano de 1971, se percebe que as produções do artista reverberam o seu histórico de vida como militante, que se vê entre um lugar e outro; reflexões se prolongam de um espaço a outro; o artista coexistia nos lugares, a mente criadora habitava os *entremundos* da própria vida.

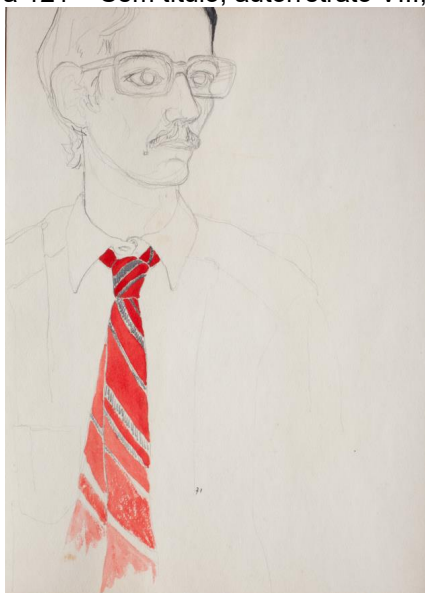
As obras dispostas a seguir fazem parte das últimas obras do artista e trazem alguns marcos, como a mudança de estilo, o tempo em que ficou escondido e a sua luta, que se tornou mais intensa.

A invisibilidade deixada na Figura 121, traz o aspecto vivido pelo artista: um tempo em que não assume uma identidade, em que vive em lugares afastados e nas sombras, em que se relacionou com a companheira Cida Horta – mas com quem não teve encontros contínuos, apenas casuais e em lugares diferentes, que chamavam de ponto –, tempos em que não pôde ter um nome e assumiu codinomes para não ser identificado.

O afastamento do artista é mantido com todos os familiares, amigos e companheira. Nenhuma dessas pessoas sabia a identidade assumida e nem a localização de moradia de Benetazzo. Os autorretratos marcam a sua existência, a invisibilidade. Assim, a Figura 121, traz a invisibilidade como proteção de si e dos outros.

A imagem retrata apenas o busto em perfil, um olhar firme que se esvai para o horizonte, não há os membros superiores, apenas o esboço de uma camisa marcada por linhas suaves, que se projeta pela gravata vermelha evidenciando seu posicionamento político, frente ao tempo que esteve, em treinamento em Cuba ou as mortes dos amigos que ocorreram durante o tempo em que estava fora. Metáforas deixadas na obra trazem à tona reflexões, sobre todo o percurso do artista, mas também a questão histórica do Brasil.

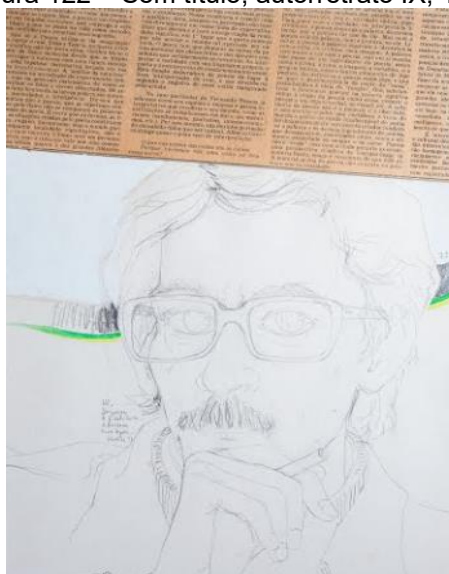
Figura 121 – Sem título, autorretrato VIII, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

No autorretrato da Figura 121, os óculos deixam transparecer o olhar distante e atento, que muito além do olhar, vê para além da tela, como se esse olhar estivesse vendo o que está diante dele: e o que está diante somos nós que observamos, nós o espectador, que em ato poderia ser os militares. Então, eu vejo por que sei que você me vê, sou transparência, mas sou aquilo que vejo, tudo que vejo me vê igualmente e na mesma proporção. (Didi-Huberman, 2010, p. 30-38).

Figura 122 – Sem título, autorretrato IX, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Na Figura 122, está outro autorretrato do artista. A construção de sua figura apenas por contornos traz novamente a invisibilidade, um fato que permeia, naquele momento, sua existência: estava presente, mas não podia ser presente. Novamente a condição dos verbos ser e estar ficam evidentes nas condições de vida do artista.

Nessa obra, o artista é retratado em posição reflexiva, nos remete a frase “Cogito, ergo sum” (penso, logo, existo), de René Descartes. Essa ideia se fortalece pelo recorte de jornal que faz referência a Fernando Pessoa, escritor que, segundo amigos, era bem-querido por Benetazzo,

Mas nem a poesia está nas palavras, nem a pintura na cor. Limitar a poesia à palavra equivale a identificá-la com a rima, ou o ritmo, ou a imagem. A palavra tem muito a ver com a poesia mas em si mesma não passa de um ingrediente da poesia, assim como o ritmo, a rima, a imagem, a metáfora, e a própria beleza, outros tantos elementos do jogo poético. Ao definir-se a poesia como jogo, o que se quer é desidentificá-la da noção de “coisa”, assimilando a ideia de “função”. Ora, substantivar o fenômeno poético na palavra significa voltar a noção da poesia como coisa, reduzir o poema a um objeto verbal, ou visual, etc.

A substância da poesia não é a palavra, é a liberdade, o movimento criador que reelabora a visão de mundo a partir do fundo insubornável do poeta.

No dinamismo deste movimento criador fundem-se a palavra e os demais ingredientes do poema, que desaparecem, assimilados neste, como o alimento assimilado no sangue e na carne.

Poesia não é “coisa”, mas uma atitude perante as coisas, uma perspectiva criadora de transparência na matéria bruta, opaca e resistente do que está. A matéria prima da poesia não consiste na palavra e sim na realidade... (Citação no recorte de jornal que está acima da cabeça do autorretrato)

Este trecho jornalístico que é parte da obra e que se enquadra no centro do autorretrato de Benetazzo se coloca como seu pensamento frente a sua própria existência como artista e a seu posicionamento político.

Para encerrar o pensamento da obra, o artista traz em cores verde e amarela uma limitação do horizonte e, abaixo da limitação do lado esquerdo, cita a frase “*Vê, despreza a fidelidade. A tristeza virá depois...*” (Goethe??). ”

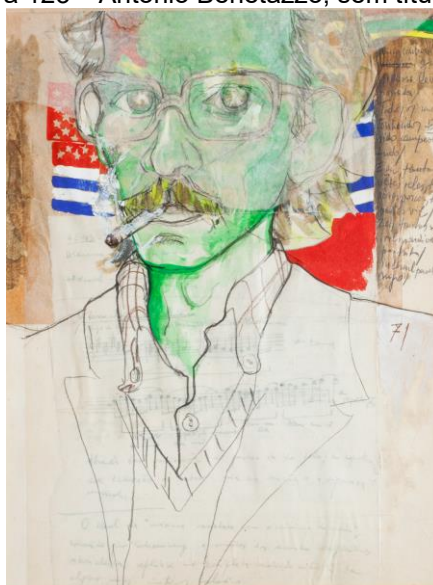
Uma obra emblemática, com metáforas que são compostas pela imagem, pelo texto jornalístico que reverbera sobre a poesia de Fernando Pessoa e um excerto em que Benetazzo deixa a dúvida se realmente é de Goethe. O artista dispõe a invisibilidade da figura, como se o importante não fosse a imagem mas o que está contido nela.

A seguir, outro autorretrato de Antonio Benetazzo (Figura 123). Nessa outra obra, o artista desenha e pinta, usa linhas que estruturam e massas de cores aguadas. O personagem, o próprio Benetazzo, nos fita, o olhar se dirige firme ao espectador,

nos olha e é olhado, simboliza, ao fundo, a crítica política: a bandeira norte-americana, de um lado e do outro, ela escorrendo uma forma em vermelho. Cria um *enigma* para o olhar que vê e é visto¹⁰⁶.

A figura principal (o artista) se posiciona como em movimento de chegada, de um adentrar de espaço, como se tivesse deixado para trás um outro lugar ou lugares que passou. O rosto tensionado tem os olhos que indagam ao passo que o olhar provoca quem olha; um olhar duro e permanente, marcando sua presença, que se fortalece com os lábios cerrados. O corte da testa do lado esquerdo demonstra marcas que favorecem o posicionamento sério da figura. Mesmo assim, o garboso artista é retratado com blazer e pulôver, marca da elegância descrita pelos amigos¹⁰⁷.

Figura 123 – Antonio Benetazzo, sem título, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

A imagem da Figura 123, ainda, dialoga com a linguagem trazida nas primeiras estrofes do “Poema em linha reta”, de Fernando Pessoa, escrito no início do século XX. Benetazzo encontrou aí o diálogo entre a linguagem plástica e a escrita e os sentidos apreendidos com a experiência vivida depositados no autorretrato.

Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
 Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.
 E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
 Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
 Indesculpavelmente sujo,

¹⁰⁶ “O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o ‘outro lado’ de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (Merleau-Ponty, 2013, p. 19).

¹⁰⁷ Em entrevista fornecida à pesquisa que constará no anexo, Zé Dirceu disse: “um *gentleman* até para chamar a atenção o fazia com classe.

Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,
 Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das
 etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.
 Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
 Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
 Nunca foi senão príncipe – todos eles príncipes – na vida...
 Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
 Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
 Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
 Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
 Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
 Ó príncipes, meus irmãos,
 Arre, estou farto de semideuses!
 Onde é que há gente no mundo?
 Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?
 Poderão as mulheres não os terem amado,
 Podem ter sido traídos – mas ridículos nunca!
 E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
 Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
 Eu, que venho sido vil, literalmente vil,
 Vil no sentido mesquinho e infame da vileza. (Pessoa, 1993, p. 312)¹⁰⁸

Nesse poema, escrito entre os anos 1914 e 1935, Fernando Pessoa expõe satiricamente as mazelas, as falhas de conduta e as irreais felicidades que se escondiam dentro da sociedade burguesa e patriarcal do início do século XX. Benetazzo se liga a Fernando Pessoa. A figura se entrelaça com o excerto do poema; referem-se a épocas diferentes, mas ambas as artes situam fenômenos daquele que seria o “perdedor” numa sociedade na qual, por comodismo político e social, os “ganhadores” fecham os olhos para as ocorrências que tiram de cena parte da sociedade.

O excerto deixado na obra contribui para referendar o que o artista situa: uma época em que, por mais que ele tenha feito, era pouco para tudo que ocorria, como se os atos não fossem suficientes para acabar com as imposições. Talvez o excerto do poema apresente a visão do artista frente às impossibilidades de ele e os amigos lutarem contra o regime, em que muitos se foram antes dele.

¹⁰⁸ Citação do poema “Em linha reta”, de Fernando Pessoa, 1914 a 1935, este excerto está no canto direito da obra.

Figura 124 – A copa do mundo é nossa, com o brasileiro não há quem possa, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Quando se analisa a obra *A copa do mundo é nossa...* (Figura 124), percebe-se a referência à Copa Roca de 1971, em que a seleção brasileira e a seleção argentina disputaram o último jogo no Estádio Monumental de Núñez, Buenos Aires. Nesse jogo, os dois países empataram e ambos dividiram o título.

Benetazzo representou a bandeira da Argentina e, em cima dela, a do Brasil, ambas estão jogadas em cima de um cubo vermelho em que pessoas marcadas pela invisibilidade dos traços do artista parecem jogar ao mesmo tempo que lutam. A referência aos países que disputavam o campeonato e que eram regidos pelo regime militar sugere o entretenimento como uma articulação para esconder a tensão da sociedade, com prisões e violações nos bastidores da comemoração, manobra que vemos atualmente.

A metáfora delineada na obra nos remete aos revezes da sociedade que estava entre a tortura e a comemoração. O artista registra no canto direito a frase “A copa do mundo é nossa, com o brasileiro não há quem possa”, uma frase que nos propicia interpretações que podem ir além da referência à disputa da copa, mas ao entendimento de quão forte poderia ser o povo em unidade na luta por seus direitos.

As entrelinhas deixadas por Benetazzo em imagem e palavras fazem circular ideias e pensamentos quanto aos acontecimentos dados no Brasil e nos países da América Latina. O continente esteve com quase todos os países sob regime militar na

década de 1970, uns iniciando o processo na década de 1970 e outros desde os anos 1950, como é o caso do Paraguai, que ficou em regime militar de 1954 até 1989.

Na Figura 125, Benetazzo faz menções aos países regidos pelo regime militar, cujas cores das bandeiras estão no alto de uma torre e, no canto direito, a palavra “Queda”. A obra é marcada por pinceladas com cores escuras e densas na parte inferior da torre; no lado inferior direito, a cor azul se diferencia entre as outras cores.

Para contextualizar 1971, foi marcado por muitos acontecimentos como a cassação de Rubens Paiva e seu sequestro, assim como o de Stuart Angel, filho da estilista Zuzu Angel. Além destas duas pessoas, outras pessoas se somaram como desaparecidas, sendo apenas uma pequena parte delas reconhecidas anos depois.

A ditadura civil militar foi ofensiva e os ataques violentos às pessoas que eram intituladas subversivas, ocorriam em todos os campos das artes, como foi o caso dos integrantes da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, 1968, em que o teatro foi invadido durante a encenação, os atores foram espancados e o cenário destruído. Além de todo o vandalismo, ainda obrigaram os atores Marília Pêra e Rodrigo Santiago a passarem por uma espécie de corredor polonês na rua, nus (Coelho, 2012).

Figura 125 – *Queda*, Antonio Benetazzo, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Figura 126 – Cartaz da peça teatral, 1968



Fonte: Golçalves, 2017

Um tempo em que, diante de tantos afrontamentos, pessoas começaram a mostrar sua indignação sobre as ações severas dos militares, que agrediam sem justificativa, e pessoas desapareciam sem esclarecimentos. Pais, familiares e amigos, reivindicavam as pessoas que, sem aviso, não voltavam para suas casas, escolas ou trabalhos. Esclarecimentos são requeridos, como foi o caso do filho da estilista Angel.

Dessa maneira, denúncias foram feitas pela OAB, pelo MDB e pessoas da Igreja, tendo como destaque o arcebispo de São Paulo Dom Evaristo Arns, que posteriormente escreveu o livro *Ditadura Nunca Mais*, no qual relata os tempos em que o país viveu nas sombras da ditadura.

Além das denúncias provenientes das pessoas ou grupos, a Comissão de Direitos Humanos da ONU também se pronunciou a respeito dos desmandos que ocorriam com os brasileiros.

Esse é o panorama político e social que o artista, por meio de signos visíveis, deixou em suas obras, como vestígio dos acontecimentos que se deram na época. Como mencionado, devido às retaliações sofridas pelos artistas, se pronunciavam por meio de metáforas que traziam suas reflexões e indignações com o governo vigente.

As obras tratadas a partir de 1971 mostram elementos que nos levam a seguir por estas considerações, como a Figura 126, *Tomara que caia*.

Figura 127 – *Tomara que caia*, Antonio Benetazzo, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

A Figura 127 oferece à nossa compreensão elementos que vão ao encontro dos desmandos intensos da época, que passaram a despertar na população desafetos e reivindicações. Ela traz uma peça de roupa feminina, que pode evidenciar o desejo da derrocada do regime. A alusão é feita pela representação de uma mulher vestida com uma blusa “tomara que caia”, que na composição têxtil tem os elementos e as cores dos países latinos.

O uso do “Tomara que caia” vai de encontro ao desejo dos militantes que lutavam e ansiavam pela queda do governo militar, de modo a desnudar os feitos arranjados pelos militares, clarificando os desaparecimentos e as violações de direito cometidas.

Uma obra que revela o desejo do artista, devido ao cerceamento do direito de finalizar suas faculdades, de lecionar, de ter amigos e família, um estado que sacrificava o povo brasileiro

O estudo das obras do artista exige um olhar que não se aproxima apenas para discernir, reconhecer e nomear o percebido, é necessário mais, é necessário alçar voo à história, para que se consiga criar compreensões (Didi-Huberman, 2020, p. 23).

A seguir, temos as figuras 128 e 129, que, assim como outras, são produzidas com materiais diversos como guache, ecoline, nanquim e colagem em papel.

Figura 128 – *BR 71*, Antonio Benetazzo, 1971

Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Prisões e visão de delinquência não apenas aos que estiveram em treinamento, mas a todos que de alguma maneira não eram favoráveis ao regime instaurado.

Esses atuantes contra o regime, seus familiares e amigos eram vigiados e tolhidos dentro de suas vidas, e muitas vezes ficavam escondidos ou eram exilados em outras localidades.

Figura 129 – *O futuro já chegou*, Antonio Benetazzo, 1971

Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Toda essa situação vivida pelos brasileiros era tema de debates no meio artístico, que, por meio de canções, peças teatrais, obras de arte e outras

manifestações artísticas expressavam o descontentamento com o regime e as mudanças provocadas na vida de todos.

Figura 130 – *O futuro já chegou*, Alípio Freire, s/d



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

Na Figura 130, Freire, amigo de Benetazzo, em uma de suas obras exibiu um corpo estirado e, em suas costas, estacas cravadas. Em meio ao sangue que se esvai, no lado esquerdo inferior, a frase “Adeus irmãozinho, um dia também chego lá. Adeus irmãozinho”. O corpo está em cima de uma carta de baralho, cinco de copas.

A obra é um lamento sobre a partida de alguém que Alípio Freire chamou de “irmãozinho”; ao mesmo tempo, o artista colocou uma frase que indica que também partirá, diante da repressão intensificada todos que atuavam contra se sentiam diante do fim, pois sabiam que o fim de todos os considerados subversivos pelos militares era sempre o mesmo.

A figura ao chão sobre a carta cinco de copas revela outros entendimentos se tomarmos o significado desta carta no Tarot. Na tarologia, ela significa que algo desagradável aconteceu ou está para acontecer, como o fim de um amor ou batalha, a perda de alguém ou uma situação desgostosa. “O Cinco de Copas no Tarot é conhecido como o Senhor da Perda do Prazer, indica uma situação em que houve uma perda, mas que seus efeitos são sentidos no lado emocional.”¹⁰⁹

[...] o Cinco de Copas, mostra que você pode estar sofrendo desapontamento. As pessoas podem tê-lo decepcionado, ou você pode estar se sentindo traído. Pode estar se lembrando de ações anteriores com certo

¹⁰⁹ Fatos históricos levantados até agora levam à Itália do século XIV, e, embora o Tarô possa ter existido de alguma forma séculos antes disso, há conjecturas consideráveis (mas com evidências inconclusivas) a apoiar essas teorias atualmente... e talvez permaneçam dessa forma (Ellershaw, 2013, p. 26).

arrependimento quanto a seus desdobramentos, seja devido às suas próprias ações, seja por causa das pessoas à sua volta. [...]

Na carta, três taças estão caídas, mas duas ainda permanecem de pé, indicando que ainda há fatores positivos em ação e que você não os viu ainda, pois seu foco atual está sobre aquilo que acha que perdeu. (Ellershaw, 2013, p. 81)

Na obra *Sem título* (Figura 131), o elemento central é um crânio que tem no seu interior e na parte superior alguns elementos que nos levam a algumas reflexões. A obra pode referir-se ao estado de confronto que fez muitos serem tirados de cena, a um tempo sem regresso que fez com que militantes agissem com as mesmas armas dos militares, com sequestros, armas de fogo, incêndios e mortes de ambos os lados.

A última obra a ser analisada (Figura 131) foi capa do terceiro volume do livro *Mortos e desaparecidos*, que relata as mortes e os desaparecimentos de alunos, professores e funcionários da Universidade de São Paulo (USP, 2018). Nela, no canto esquerdo inferior, a frase “Basta de Manias! É tempo de voltar ao bom senso. Tudo isto, todos os países estrangeiros de vocês, toda a sua famosa Europa, não passa de fantasia, e nós todos, no estrangeiro, não somos senão fantasia... lembrem-se do que lhes digo, ouçam por si mesmos. (Final do *Idiota*, Dostoievski)”.

Figura 131 – Sem título, Antonio Benetazzo, 1971



Fonte: Acervo fotográfico de Reinaldo Cardenuto

A obra também traz as cores das bandeiras dos países latino-americanos, e a figura central é um crânio humano, que está em cima de um papel e tem o que se assemelha à vista de um prédio no centro.

Nessa época, foi inaugurado o Elevado Presidente Costa e Silva, conhecido como Minhocão, que hoje é denominado João Goulart. A construção foi inaugurada em 1971 e causou o desagrado de muitos, principalmente das pessoas que moravam no entorno, pois tiveram sua tranquilidade modificada. Um projeto que beneficiou apenas as pessoas que tinham automóvel, das classes média e alta.

Uma construção que não teve estudos de impacto pelo então prefeito Paulo Maluf, que se referia à construção como sendo um grande projeto para os paulistanos, que teriam seu tempo minimizado pelo maior elevado do Brasil (Nascimento, 2014).

Figura 132 A – Cartaz de convite de inauguração do Elevado



Fonte: Nascimento, 2014

Bastante criticado pela obra, o Prefeito Paulo Maluf ignorou todas as opiniões contrárias ao elevado. Durante todo o ano de 1970, especialistas se revezaram em artigos dos principais jornais paulistanos para mostrar o quanto aquela obra era equivocada e trazia uma solução viária bastante ultrapassada, que já estava sendo abandonada em vários países que a adotaram antes de nós, como os Estados Unidos. (Nascimento, 2014)

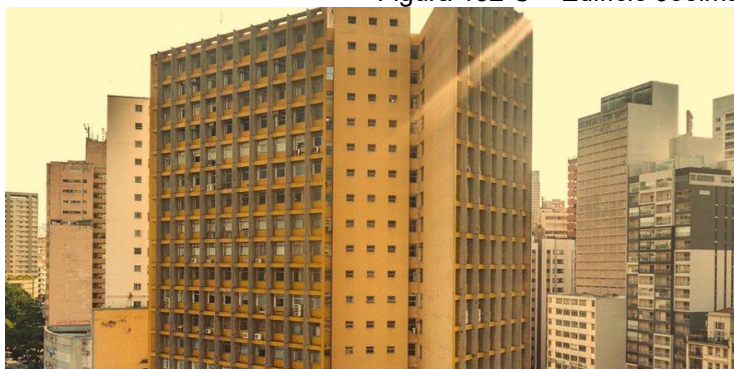
Não somente essa obra trouxe críticas na cidade de São Paulo, como também o edifício Joelma, um grande empreendimento que foi construído no centro da capital. Em 1971, a construção se destacou porque tinha em sua arquitetura traços modernos e altura maior que outros edifícios, um empreendimento que continha 25 andares.

Figura 132 B – O espaço com a construção do Elevado



Fonte: Nascimento, 2014

Figura 132 C – Edifício Joelma



Fonte: Barreiros, 2020

Figura 132d – Edifício Joelma em chamas



Fonte: Barreiros, 2020

Empreendimento este que, em 1974, foi palco de incêndio que causou a morte de muitas pessoas, um desastre que marcou a história do local.

A imagem deixada por Benetazzo em “Basta de Manias” pode referir-se a muitos acontecimentos da época, como construções de empreendimentos e avenidas

que não consideravam os impactos aos habitantes do local, imitações que se davam de países europeus e norte-americano, construções que esbanjavam em tamanho e valores, que serviam para esconder os verdadeiros motivos e os custos dos empreendimentos.

Todas estas observações levantadas sobre as obras de Antonio Benetazzo não estão visíveis no sentido de um objeto delimitado, mas podem ser levantadas frente aos elementos depositados (Didi-Huberman, 2020, p. 27-28).

As produções de Benetazzo sugerem que o sentido da experiência lhe tocou, mesmo que a percepção dos sentidos não tenha sido reconhecida ou percebida pelo artista.

Interrogações se deram e reverberaram como um posicionamento sobre o todo. Esse devir de coisas que se dão no mundo se constitui como um prolongamento do próprio ser quando o pensamento se manifesta sobre.

Movimentações e deslocamentos acompanham as transposições que clarificam a visão que está presente no todo que o circunda. São visíveis porque o vidente se abre ao mundo. Como corpo reflexivo, a consciência e a subjetividade se expandem para relacionar-se com ele e com o outro.

Segundo Chauí (2002, p. 164), a experiência da visão é o “ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados, graças ao invisível que misteriosamente os sustenta [...]”. O olhar atento do artista não se encontra apenas naquilo com que luta, mas no todo que se apresenta a ele.

O encontro do olhar com o fenômeno que se deu na experiência, modifica o Ser por meio do que foi visto. Essa consciência perceptiva se vincula à dimensão ontológica¹¹⁰, pois evoca o sensível quando há o contato com o visto. Atos da consciência reconhecem a presença do que despertou a visão do visível, assim compreende-se que o “visível está além e aquém do homem, ao mesmo tempo que se efetua no e através de” (Chauí, 2002, p. 55).

Na filosofia pontyana, a consciência perceptiva se organiza pelos atos que se realizam na profundidade vivida pelo corpo reflexivo, pelos olhos e pelo movimento em si. O entrelaçamento das movimentações desvela o tecido comum aos seres, a condição da existência humana, os seus sentidos e as inter-relações que se dão no

¹¹⁰ Para a fenomenologia a dimensão ontológica é o ser enquanto ser, não é distendido do mundo ou do corpo, mas a consciência de que o mundo é o próprio corpo e o corpo é o próprio mundo, um é o prolongamento do outro, se habitam para coexistir.

mundo. O que nos faz compreender a complexidade do artista, que ainda que estivesse na clandestinidade se encontrava presente em todos os lugares em que se percebia como necessário, um militante artista que não se vincula apenas a algo, mas a tudo que sua consciência lhe permitiu.

Toda a filosofia do olhar se funda na percepção de que o sujeito se compreendia como um todo, esteve presente nas impressões que seu olhar teceu, na modificação de significações que realizou e nas alianças que se fez com ele, com o outro e com o mundo habitado.

[...] quando contemplo um objeto com a única preocupação de vê-lo existir e desdobrar diante de mim as suas riquezas, então ele deixa de ser uma alusão a um tipo geral, e eu me apercebo de que cada percepção, e não apenas aquela dos espetáculos que descubro pela primeira vez, recomeça por sua própria conta o nascimento da inteligência e tem algo de uma invenção genial: para que eu reconheça a árvore como uma árvore, é preciso que, abaixo desta significação adquirida, o arranjo momentâneo do espetáculo sensível recomece, como no primeiro dia do mundo vegetal, a desenhar a ideia individual desta árvore. (Merleau-Ponty, 2011, p. 75)

Benetazzo não é apenas um artista, mas um corpo refletido numa consciência que passeou pelos seus atos, que teve olhos para o mundo, uma noção que o fez parte do lugar como existência; uniu-se ao mundo e, dessa maneira, seu corpo deixou de estar no mundo, porque era ele próprio.

Não há distensão ao objeto, o artista é o próprio objeto, o corpo é seu prolongamento, é a constituição uma entre objeto e sujeito.

A pesquisa não traz verdades, porque a verdade na historicidade dos sentidos não é absoluta, ela vai nascendo, se fazendo e se colocando no decorrer, não há esgotamento da verdade sobre um momento histórico ou linguagem artística.

Se objetivou levantar hipóteses sobre as produções de Benetazzo de modo que se pudesse compreender o motivo central que o levou a criar. Por mais que se faça conjecturas, o artista não se faz entre, para tecer suas considerações e impressões. Portanto, a pesquisa não se esgota e nem se encerra, deixa a outras pesquisas a continuidade de reflexões sobre as obras e a vida de Antonio Benetazzo.

A fundamentação em Merleau-Ponty se fez presente para articular pensamentos sobre as produções do artista, pois pensar nos inicia perante as significações que se desenvolvem pela ideia de outro (Merleau-Ponty *apud* Chauí, 2002, p. 40).

Aqui traçamos a importância do homem como ser ativo e pertencente ao mundo que não se encontrou nas conquistas materiais, mas na participação como agente da vida em comunidade e sociedade.

O artista no encontro com o mundo, expressou-se pela arte. Essa associação se deu entre o visível e o sensível, tocado e tocante, conquista dada pela percepção do olhar que originou o olhar criador: “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (Archer, 2001, p.236).

O que se pode entender é que o poder criador foi despertado com a existência da historicidade primordial e não aconteceu de modo claro, absoluto e evidente. Foi surgindo ao longo da vida e das experiências promovidas, assim como não se deu com todos os artistas igualmente, cada um teve sua ligação com o mundo diferentemente, e o despertar da consciência perceptiva em momentos e maneiras distintas.

As últimas obras de Benetazzo perpassam por temáticas que dizem respeito ao seu regresso e a sua postura como sujeito treinado para guerrilhar. Não era mais o estudante, o professor, mas o militante que estava por uma causa e que sabia que não havia mais retorno à vida comum.

Eu não quero perder a minha humanidade! Ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa. Mas agora era tarde demais. Eu teria que ser maior que meu medo e teria que ver de que fora feita a minha humanização anterior. Ah, tenho que acreditar com tanta fé na semente verdadeira e oculta de minha humanidade, que não devo ter medo de ver a humanização por dentro. (Lispector, 2009, p. 145)

A relação do excerto de Lispector nos leva ao artista, como um sujeito que abandonou a vida em sociedade por um motivo maior, se tornou um ser oculto que estava no mas não era o mundo, uma escolha sem volta, que o artista tinha consciência. Suas obras retratam o seu olhar atento e a sua impressão dos fatos que se davam na sociedade, uma visão crítica que é construída por meio de metáforas, linguagens poéticas e, muitas vezes, por colocações irônicas.

Minha relação com as ideias é, portanto, idêntica à minha relação com o mundo percebido. A relação de horizonte não é o índice de uma possessão total. Só posso esclarecer o horizonte ao deslocar a mim mesmo, o que, aliás,

me é incompreensível. Tal é, também, minha relação com as ideias: seu emprego, para vê-las melhor, procedimentos cujo segredo eu mesmo não detenho. (Merleau-Ponty, 2016, p. 23)

São essas relações com as ideias, com o outro, com o mundo e com ele mesmo que são motivadoras das produções de Antonio Benetazzo. Nelas é possível perceber diálogos que se instauraram e que foram o fomento das criações.

O artista se projetou por meio de suas obras, por meio delas depositou seus julgamentos e intenções sobre o que pensava e acreditava.

O que julga um homem não é a intenção e não é o fato, é ele ter ou não ter feito passar valores para os fatos. Quando isso ocorre, o sentido da ação não se esgota na situação que a causou, nem em algum vago juízo de valor, ela permanece exemplar e sobreviverá em outras situações, sob outra aparência. (Merleau-Ponty, 2013, p. 106)

As análises realizadas sobre as obras de modo algum pretendem encerrar o exposto pelo artista, apenas pretendem criar alusões sobre elas, para que outras análises possam vir a surgir.

A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto como o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver nunca se pode chegar antes. (Lispector, 2009, p. 176)

A pesquisa não deseja que a curiosidade dos detalhes representacionais diminua, cause mal-estar ou decepção que mascare a clareza do olhar (Didi-Huberman, 2020, p. 21), apenas sugere um olhar atento que possa se fazer com as mensagens deixadas.

CAPÍTULO IV – PROJETO CURATORIAL (VIRTUAL) – “ANTONIO BENETAZZO, O DESENHO DO TEMPO”

4.1 Finalidade do projeto

O projeto de curadoria (virtual) colabora com a devolução à sociedade, à história, à educação, à arte e à cultura, apresenta a figura do artista Antonio Benetazzo, que perpassou vários âmbitos e, em todos, deixou marcas de um ser humano íntegro, intelectual, amigo, sociável, defensor das causas igualitárias, sociais e políticas¹¹¹.

Concretizar o projeto curatorial será colaborar com os professores diante do currículo municipal do município de Mogi das Cruzes, esse material pode ensejar planos de aula interdisciplinares que envolvam a história e história da arte, e mais do que isso, pode contribuir com o desenvolvimento do conhecimento a partir do lugar que vivem os estudantes.

A curadoria virtual pretende oferecer aos professores e estudantes de Mogi das Cruzes, e região, a história de um sujeito que ousou acreditar na redemocratização do país, foi aniquilado, mas ainda assim, deixou uma coleção de obras que reconstroem a história e a história da arte.

Na pesquisa foi possível observar que quando se trata do regime militar e dos movimentos artísticos entre os anos de 1964 e 1972, não há reconhecimento sobre a figura de Antonio Benetazzo. Na questão histórica, quando se menciona os líderes dos movimentos estudantis, dos aspectos social e político, das lutas travadas com o regime militar, não há menções sobre Benetazzo que o coloquem como sujeito ativo que esteve à frente de ações importantes, como mencionado em relatos de amigos e superficialmente em alguns livros. Nessa percepção questionamos, o porquê dessa omissão. Diante do desenvolvimento da pesquisa, acredita-se que o período militar agiu com tanta profundidade, que mesmo depois de tantos anos, ainda consegue velar e manter o esquecimento da trajetória de pessoas que enfrentaram o sistema e contribuíram para a redemocratização do país.

¹¹¹ Estas citações são provenientes dos relatos que foram obtidos das entrevistas e dos relatos constantes em documentos oficiais como Comissão de Mortos e Desaparecidos e Comissão Nacional de Verdade.

O projeto curatorial, fruto da pesquisa, contribui colocando a história e a arte de Benetazzo nos espaços que destinados - centros culturais, pesquisas universitárias, livros, revistas - dentre outros lugares que tratam e que devem chegar o conhecimento sobre o artista. Intenciona-se rasgar as bolhas e preencher as fendas com a importância do artista no aspecto cultural e histórico.

A pesquisa acredita que falar sobre cultura e política sem trazer à tona a participação de Benetazzo, é deixar lacunas na história e na história da arte, é colaborar com o propósito militar, o esquecimento.

Assim, a tese nesse momento, formaliza a construção de uma exposição virtual, que será oferecida aos professores e alunos de Mogi das Cruzes, para que conheçam a história de Benetazzo e sua contribuição na política e arte do país, entre os anos de 1963 e 1972.

As obras que farão parte da curadoria virtual fazem parte do acervo fotográfico pessoal do prof. dr. Reinaldo Cardenuto, que gentilmente cedeu para a pesquisa. Nessa curadoria usaremos os aspectos fenomenológicos de Merleau-Ponty, como situado no capítulo anterior, de modo, a oferecer movimentação do olhar entre obra e espectador, espectador e obra. Esta curadoria virtual será divulgada em todo Alto Tietê, para que outras pessoas tenham acesso ao conhecimento.

4.2 Objetivos do projeto

- Apresentar à cidade de Mogi das Cruzes e região, quem foi Benetazzo no município de Mogi das Cruzes e no estado de São Paulo;
- Levar para o campo artístico um nome que foi esquecido pelo tempo;
- Levar à sociedade o conhecimento sobre as obras e a história do artista;
- Promover junto ao ensino do município de Mogi das Cruzes, o fator artístico e histórico do artista Antonio Benetazzo;
- Disponibilizar a pesquisa de doutorado para a sociedade;
- Tornar a história e a arte de Antonio Benetazzo reconhecidas dentro do panorama artístico-cultural do município, do estado, quiçá do país.

4.3 Público-alvo do projeto

Não há restrição de público, porque a história do município e seus aspectos sociais, artísticos e políticos fazem parte do currículo educacional desde a primeira infância.

4.4 Especificações técnicas para proposta de publicação do projeto

O projeto curatorial, inicialmente, será disponibilizado em plataforma digital. Após, será realizado presencialmente por meio do fomento cultural ProaC – Programa de Ação Cultural de São Paulo, incentivo financeiro regulado pela Lei n. 12.268, de 20 de fevereiro de 2006, que instituiu o Programa de Ação Cultural (PAC) e pelo Decreto n. 54.275, de 27 de abril de 2009.

O projeto presencial aceito em 2023 pelo programa ProaC, contará com: exposição *Antonio Benetazzo, o desenho do tempo*; distribuição de folders sobre a história e a arte do artista; publicação da tese em formato de livro, que será distribuído em todas as escolas e bibliotecas de Mogi das Cruzes e região do Alto Tietê; mesa-redonda que irá explanar a história e a arte de Antonio Benetazzo; entrega de obras impressas em tamanho A3 emolduradas e a pintura do retrato do artista à Pinacoteca de Mogi das Cruzes.

4.5 Texto curatorial da exposição *Antonio Benetazzo, o desenho do tempo*

O início da década de 1960 foi marcado pela tomada de poder pelo regime militar, que permaneceu até o ano de 1985.

Por duas décadas as pessoas vivenciaram a perda da democracia e as violações de direito perpetradas pela ditadura civil militar.

Antonio Benetazzo, estudante da Universidade de São Paulo, nos cursos de Arquitetura e Filosofia, foi militante a favor do fim do militarismo. Devido ao seu posicionamento político, foi preso, torturado e assassinado em 1972.

Além da militância, Benetazzo desempenhou papéis diversos dentro das artes visuais. Assim, como outros artistas, contribuiu com o combate aos desmandos e às violências militares. Produziu arte e alertou a sociedade para as ações militares, a

“arte de guerrilha” ou de contestação, desvelou o cerceamento orquestrado pela ditadura civil militar.

Para devolver o artista ao cenário cultural, oferecemos a exposição *Antonio Benetazzo, o desenho do tempo*, que inicialmente será on-line. A exposição apresenta a história do militante e artista, que, entre 1963 e 1972, produziu aproximadamente 200 obras de arte e, ainda assim, não é conhecido e nem mencionado nas pesquisas que versam sobre a cultura do país e do estado de São Paulo, o mesmo ocorre com sua trajetória como militante e líder importante nas ações do Molipo.

A exposição revelará o nome de Antonio Benetazzo, com a devida importância na história e na história da arte, com produções artísticas provenientes do seu estudo, sua pesquisa e sua construção da linguagem artística em vida e militância.

Acredita-se que seu nome fora da visibilidade e do conhecimento da história e da história da arte esteja contribuindo com os desmandos que ainda hoje ocorrem no Estado. Justiça será dar a ele e família o reconhecimento como produtor de arte e militante que lutou pelo fim dos abusos e desmandos da ditadura civil militar.

Espera-se que, a partir dessa pesquisa, outros estudos abordem os assuntos tratados e situem Antonio Benetazzo nos papéis que desempenhou dentro da sociedade. Assim, se conseguirá devolver o que foi velado na Vala de Perus, sob marcação “T” e indigentemente.

4.6 Exposição Antonio Benetazzo, o desenho do tempo

Figura 133 – Cartaz da exposição (virtual)



As obras se encontram em casa de amigos e familiares, por isso, neste momento inicial de exposição virtual será usado as imagens constantes nesta tese,

que foram cedidas pelo prof. Reinaldo Cardenuto. Para a exposição física, a pesquisadora tentará recursos para que junto aos proprietários das obras, se possa haver o cessão de uso para uma exposição híbrida entre obras em matéria e também fotografias.

O espaço para a exposição será em plataforma oportuna para o projeto, a exposição física será levada para a cidade de Mogi das Cruzes, lugar onde Benetazzo estudou o final do colegial (atualmente ensino médio) e por outros espaços que foram possíveis como a Cidade Universitária, lugar onde o artista esteve presente de 1964 a 1968, nos cursos de Filosofia e Arquitetura.

É importante destacar que no primeiro semestre de 2024, a Universidade reconheceu e diplomou todos os estudantes que foram ceifados pela ditadura civil militar. A ação honrosa procurou reparar o ato cometido pelo Estado aos mortos e seus familiares;

Abaixo as obras para a exposição virtual:

Figura 134 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudo da arte

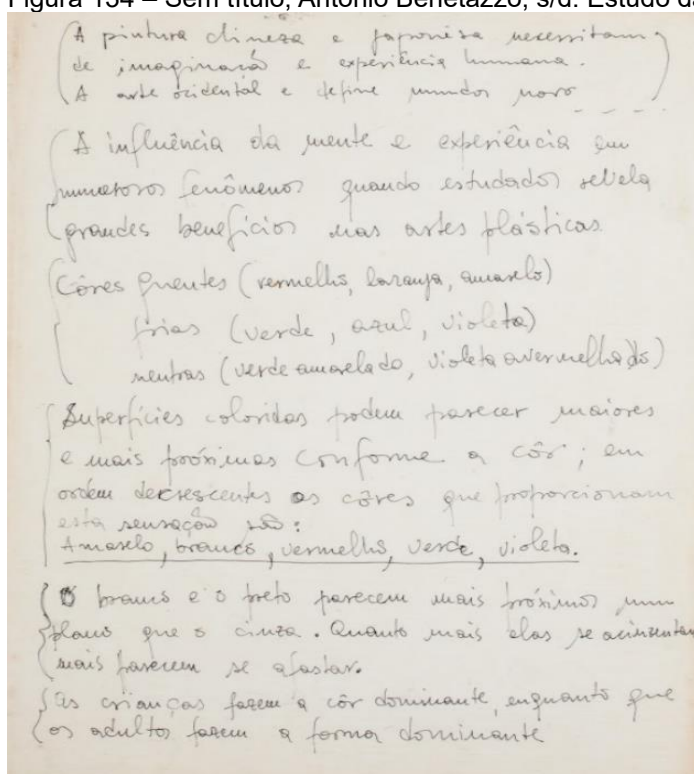


Figura 135 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica

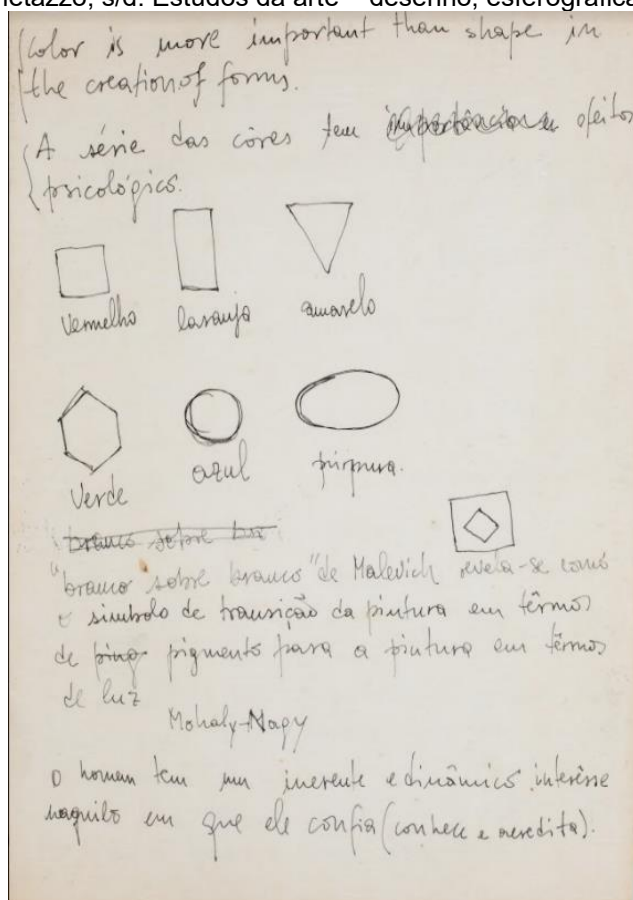


Figura 136 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica sobre papel

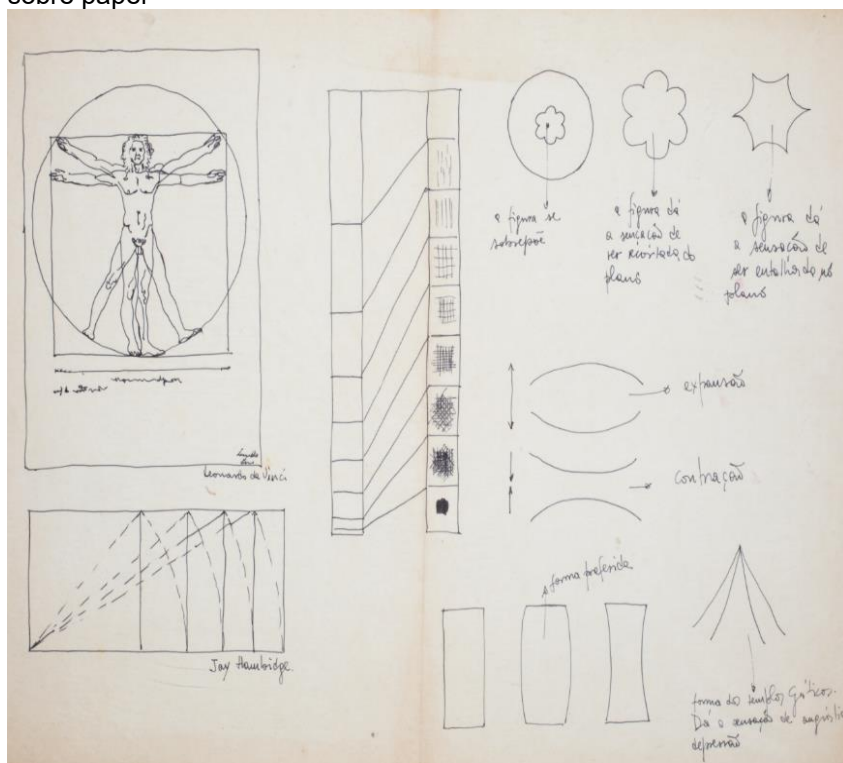


Figura 137 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica sobre papel

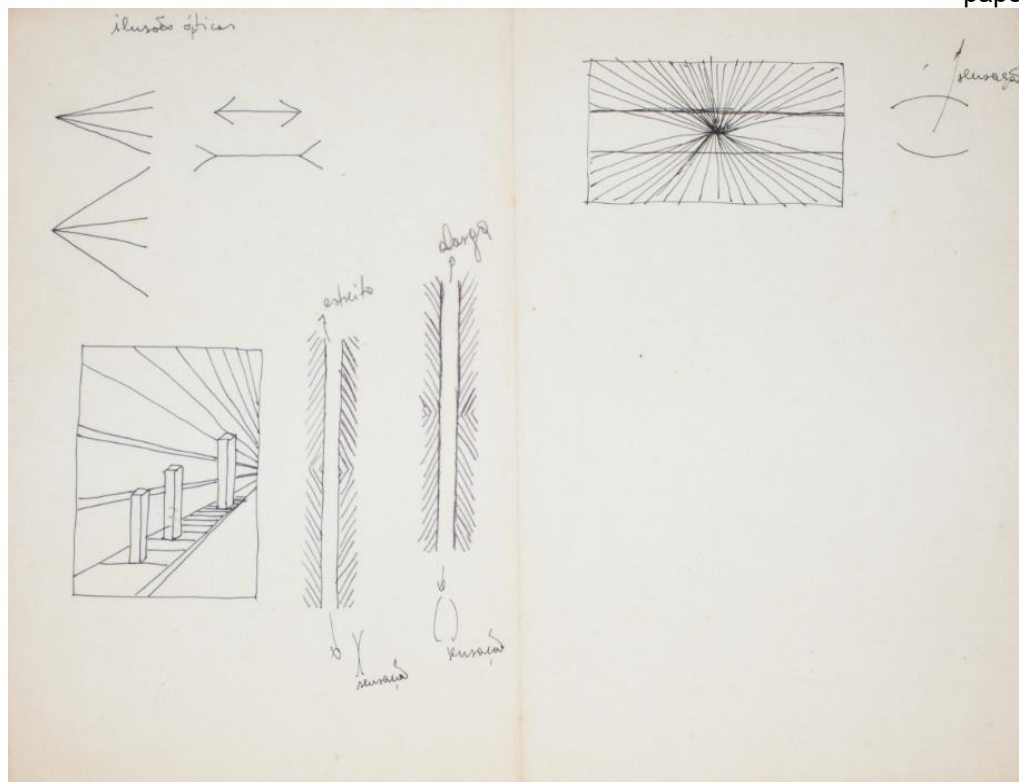


Figura 138 – *Brasil 68 (Monstros)*, Antonio Benetazzo, 1968. 31,5 x 22 cm – desenho, nanquim sobre papel

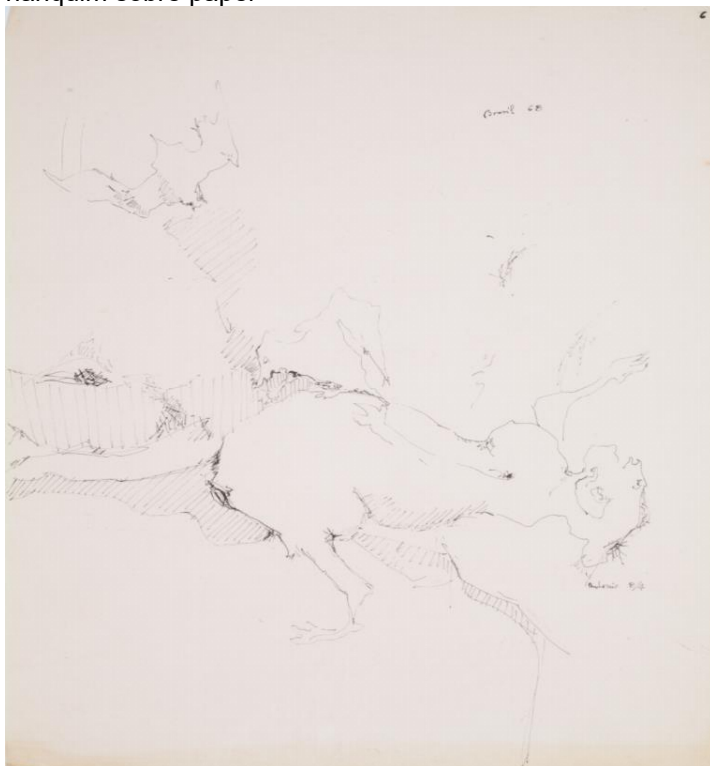


Figura 139 – *Brasil 68 (Monstros)*, Antonio Benetazzo, 1968. 31,5 x 22 cm – desenho, nanquim sobre papel



Figura 140 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, lápis sobre papel



Figura 141 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica sobre papel



Figura 142 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, lápis sobre papel



Figura 143 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho lápis sobre papel



Figura 144 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica sobre papel



Figura 145 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Estudos da arte – desenho, esferográfica, lápis sobre papel



Figura 146 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Lápis de cor, giz e guache sobre papel



Figura 147 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Alto contraste sobre papel vegetal



Figura 148 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Alto contraste sobre papel vegetal

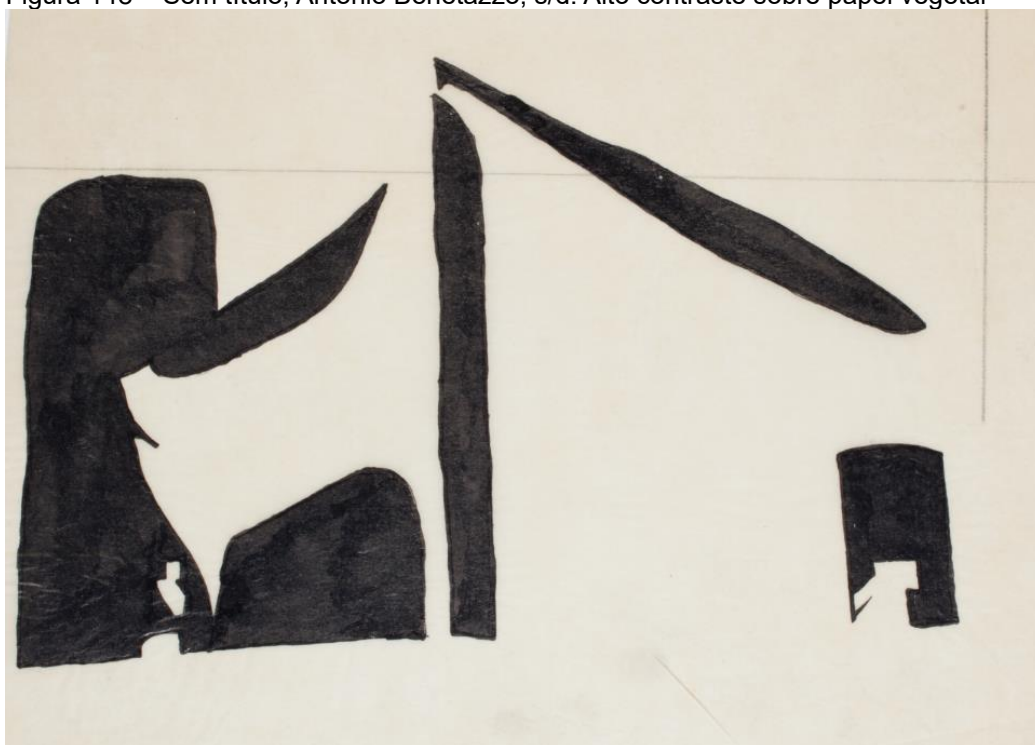


Figura 149 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Alto contraste sobre papel vegetal



Figura 150 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Alto contraste sobre papel vegetal



Figura 151 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. Alto contraste sobre papel vegetal



Figura 152 – *Zu, quanto vale (em NCr\$) esse desenho?*, Antonio Benetazzo, s/d. 50 x 31 cm, colagem, ecoline, giz, guache e nanquim sobre papel

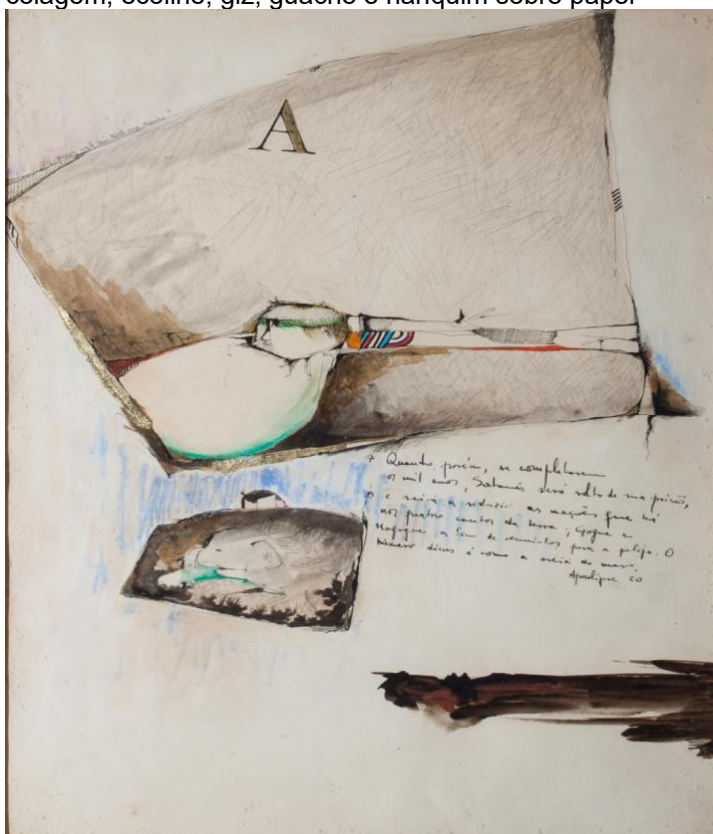


Figura 153 – *Toccata/Fuga/Poesia – (Haicai IV)*, Antonio Benetazzo, s/d. 10 x 10 cm, guache e nanquim sobre cartão



Figura 154 – *Brasil*, Antonio Benetazzo, 1971. 32 x 23 cm, colagem, ecoline, guache, letreset e nanquim sobre papel



Figura 155 – *Feira de ilusões*, Antonio Benetazzo, 7 jun. de 1969. 40 x 50 cm, colagem, grafite, guache e nanquim sobre papel

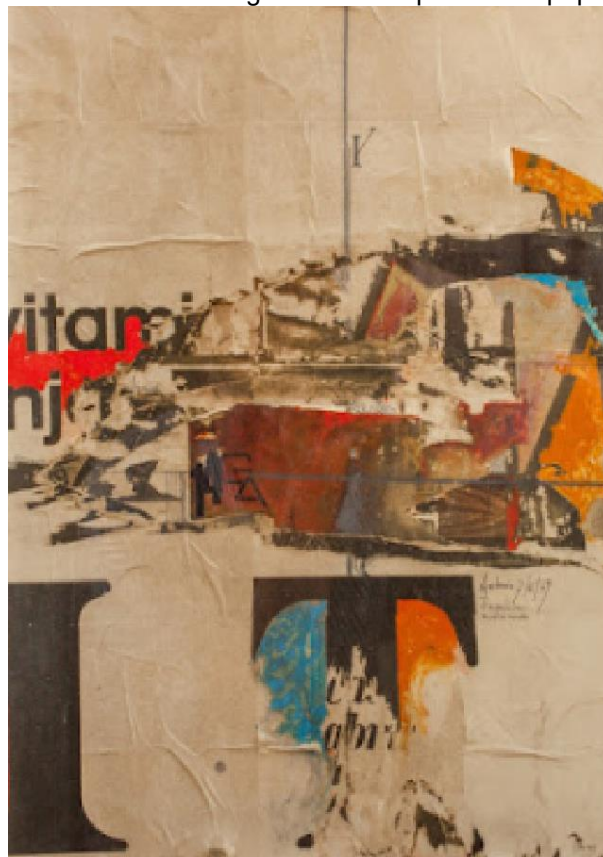


Figura 156 – *O povo é contra a ditadura militar. Por um Brasil livre*, Antonio Benetazzo e Claudio Tozzi. Prov. 1968, 22 x 15 cm, impressão de matriz xilográfica sobre papel



Figura 157 – *Perspectivas: Parati, Parati*, Antonio Benetazzo, 7 jun. de 1969. 40 x 30 cm, grafite, guache e nanquim sobre fotografia

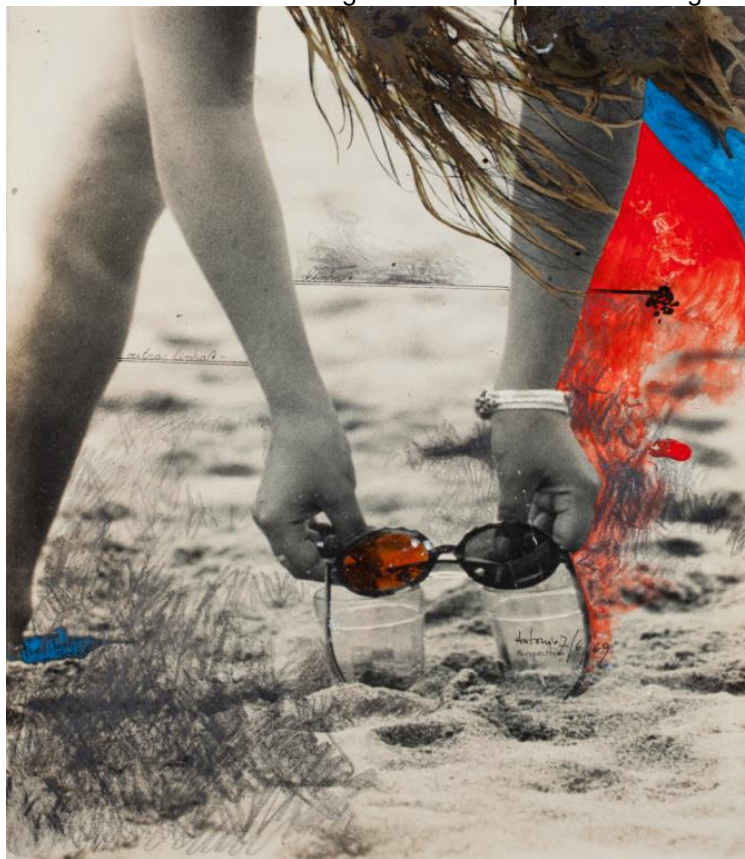


Figura 158 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. 40 x 30 cm, fotografia



Figura 159 – Sem título, Antonio Benetazzo, s/d. 40 x 30 cm, fotografia



Figura 160 – Sem título (Autorretrato VIII), Antonio Benetazzo, 1971. 33 x 24 cm, ecoline e grafite sobre papel

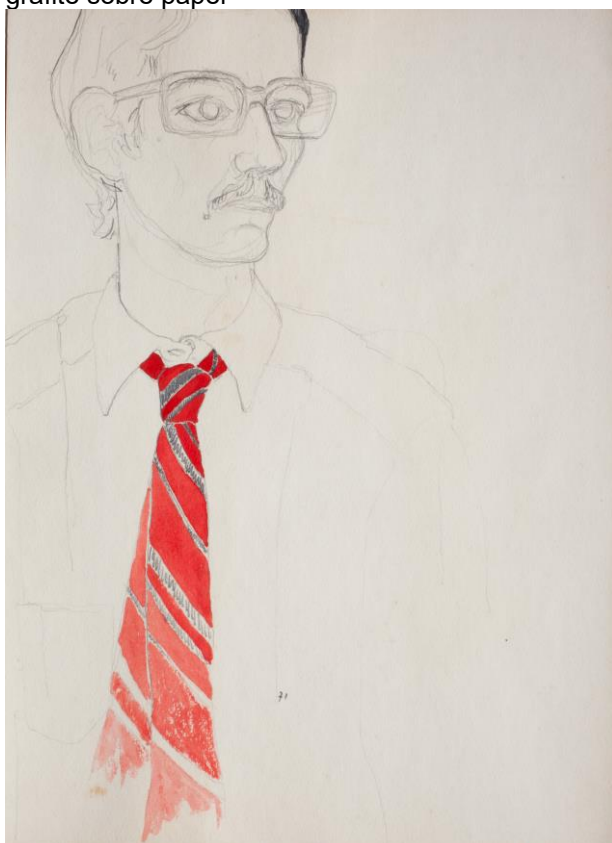


Figura 161 – Sem título (Autorretrato IX), Antonio Benetazzo, 1971. 32 x 23 cm, colagem, ecoline, grafite e guache sobre papel

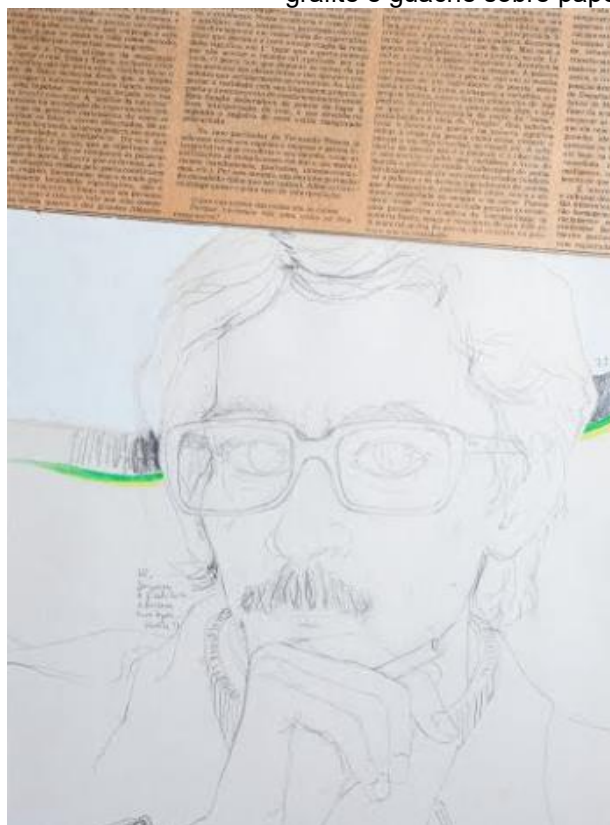


Figura 162 – Sem título (Autorretrato X), Antonio Benetazzo, 1971. 31 x 22,5 cm, ecoline, grafite, guache e nanquim sobre papel

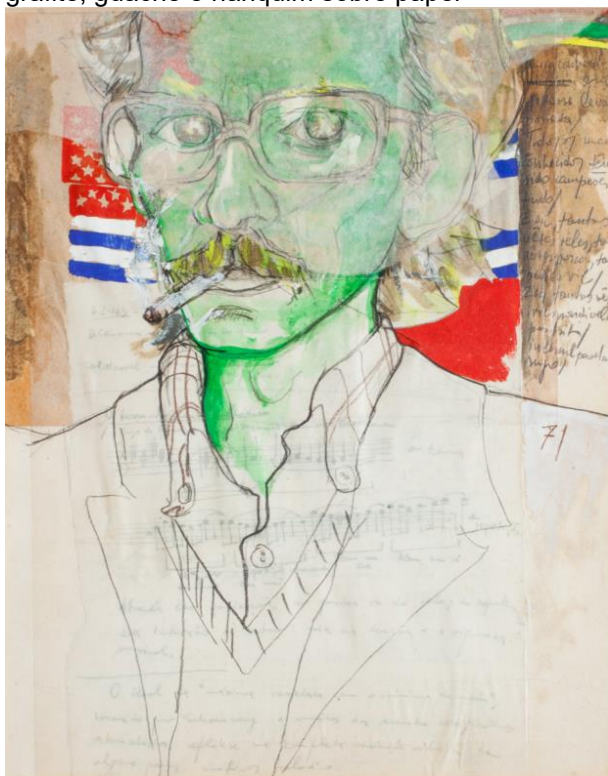


Figura 163 – *A copa do mundo é nossa, com o brasileiro não há quem possa*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, colagem, ecoline, grafite, guache e nanquim sobre papel



Figura 164 – *Queda*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, colagem, ecoline, grafite, guache, letraset e nanquim sobre papel



Figura 165 – *Tomara que caia*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, colagem, ecoline, grafite, guache e nanquim sobre papel



Figura 166 – *BR 71*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, colagem, ecoline, grafite, guache e nanquim sobre papel



Figura 167 – *O futuro já chegou*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, ecoline, grafite, guache, letraset e nanquim sobre papel



Figura 168 – *Sem título (Basta de manias...)*, Antonio Benetazzo, 1971. 31,5 x 22,5 cm, colagem, ecoline, grafite, guache e nanquim sobre papel



As obras que fazem parte da curadoria (virtual) foram refletidas no capítulo três, foram compreendidas a partir dos aspectos teóricos do filósofo Merleau-Ponty. Obviamente que a pesquisadora deverá fazer algumas alterações para que o público de crianças e adolescentes também possam usufruir desse passeio pelas artes de Antonio Benetazzo. A ideia de iniciar com a exposição virtual é dar aos professores tempo para que possam abordar a temática em sala de aula e na visita presencial possam reconhecer o objeto de estudo e compreendê-lo a partir das mediações realizadas em sala de aula.

Assim, acreditamos que a pesquisa terá alcançado o seu propósito: compreender a trajetória artística e histórica de Antonio Benetazzo, promover o seu reconhecimento no município que viveu, e fomentar a ideia de que, história da arte e história sem a devida citação do artista, corrobora com o regime que durante 21 anos escondeu e maquiou as verdades que aconteceram e ainda são presentes na atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com Benetazzo, sua militância e produção artística, desde o início foram subjetivamente muito significativos, havia uma dialética entre mim e ele. O artista morreu em 1972, ano do meu nascimento, o que despertou alguns pensamentos, como: enquanto tudo acontecia no país, a figura do artista morria enquanto eu nascia, que graças ao artista e outros, usufruímos da liberdade de expressão, da democracia, que por vezes, é falha, mas ainda assim, democracia. O artista foi estudante na cidade de Mogi das Cruzes, lugar que fui professora, diretora e atualmente supervisora de ensino, que com outros docentes, construiu-se o currículo municipal, documento que coloca como relevante a compreensão do território, história e cultura do lugar que se vive, conhecimento que propicia a formação de cidadãos pensantes e atuantes no meio em que vive. Além dos pontos situados havia mais um, a Universidade de São Paulo, instituição que o artista foi estudante e que é realizada a pesquisa. Esses aspectos foram inicialmente os motivadores para o envolvimento entre mim e o artista, a partir deles, se desdobrou a pesquisa bibliográfica, oral e documental sobre vida e obra de Antonio Benetazzo.

A tese de doutoramento teve como objetivo retomar a trajetória e a produção artística de Antonio Benetazzo, iniciativa que vimos como importante e necessária

para resgatar a memória e o legado de indivíduo que esteve ativo nas décadas de 1960 e 1970, especialmente na Universidade de São Paulo e na cidade de São Paulo.

Percebemos que, lamentavelmente, a vida e a obra de Benetazzo não são reconhecidas e incluídas nas bibliografias que tratam dos movimentos artísticos e políticos da época, especialmente se considerarmos sua participação e seu engajamento nos movimentos estudantis, políticos e artísticos.

Percebemos o velamento da imagem do artista na questão histórica e cultural, entendemos que tenha sido o propósito do governo da época quando o tirou de circulação. A vida de Benetazzo, foi extirpada pelos agentes do Estado e a ação colaborou para o esquecimento do líder político e do artista.

A investigação intencionou colaborar com o preenchimento da lacuna histórica, artística e acadêmica, garantir que vida e obra de Antonio Benetazzo fossem reconhecidas e incorporadas nas discussões sobre os movimentos culturais, estudantis e políticos do período militar, e colocar no circuito acadêmico o artista e estudante, devido a sua relevância na universidade.

Ao trazer à tona a história de Benetazzo e destacar sua contribuição como artista e militante político, esta pesquisa não apenas honra a sua memória, mas também enriquece o conhecimento sobre os eventos e as figuras importantes que moldaram a cena cultural e política do Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Espera-se que, a partir disso, vida e obra de Antonio Benetazzo sejam devidamente abordadas nas discussões acadêmicas e na bibliografia que resgata o período histórico.

A pesquisa contribui para a compreensão e reconhecimento da diversidade de vozes, experiências e contribuições que marcaram esse momento da história do Brasil, incluindo a figura de Antonio Benetazzo, cuja história merece ser contada e lembrada.

Reconhecer a contribuição de Antonio Benetazzo como artista atuante, que deixou um acervo de obras e que desempenhou importante papel no combate ao regime militar é fazer jus a vida que foi dada a democracia gozada por nós.

A abordagem fenomenológica do filósofo Merleau-Ponty sobre a relação entre percepção, corpo e mundo, colaborou para a compreensão da experiência artística de Benetazzo. Por meio dos aspectos fenomenológicos compreendemos que a percepção não é um processo passivo que recebe informações sensoriais, mas interação ativa entre sujeito e objeto percebido, em que o corpo operante, central do processo, relaciona-se com o mundo e experimenta a realidade unicamente e

subjetivamente, movimento que nos fez entender que Antonio Benetazzo, por meio de suas experiências com o mundo, com o outro e com ele mesmo, reverberou compreensões subjetivas, que foram deflagradas em obras de arte.

Provavelmente, a percepção do olhar tenha sido o estofa da produção artística de Antonio Benetazzo, que entre “visível vidente”, criou e expressou suas experiências e visão de mundo por meio da arte.

Assim, analisando a produção artística de Antonio Benetazzo à luz dos fundamentos filosóficos de Merleau-Ponty, exploramos a relação entre corpo operante, percepção e mundo habitado e consideramos os conceitos:

1. “Corpo operante” – não pode ser compreendido somente como um objeto físico, mas na sua “natura primordial” de estar e ser no mundo e de sua relação com ele. O corpo não está dissociado da mente, por ele que nos engajamos com o mundo ativamente e significativamente. Na produção artística de Benetazzo, seu corpo operante pode ser visto/entendido como a expressão de suas emoções, experiências e sua relação com a realidade que o cercava. Através de sua arte, moveu-se como meio de expressão e de interação com o mundo exterior (Merleau-Ponty, 2011, p. 320-348).
2. “Percepção” – um processo ativo e contínuo da interação entre sujeito-mundo. A percepção não é dada apenas pelos sentidos visual ou sensorial, mas pelo envolvimento contínuo com o mundo que nos cerca. Perceber é habitar um objeto, e, a partir dessa visão, nada é como anteriormente. Essa representação visual ocorre de um só golpe, sobre aquilo que até então era invisível. Na produção artística de Benetazzo, a percepção do olhar retratou o mundo ao seu redor, capturou não apenas a realidade visível, mas também as emoções, memórias e significados subjacentes (Merleau-Ponty, 2011, p. 31-77).
3. “Mundo habitado” – não é um objeto externo que está separado de nós, é habitado e significativo por nossa percepção e experiência corporal. O mundo se determina pelas interações que fazemos com ele, com cada indivíduo e com as coisas. Cada pessoa habita um mundo único e subjetivo, independente das coligações que faz com outros; é individual e apenas o sujeito da experiência, o habita. Na produção artística de Benetazzo, o mundo habitado pode ter sido marcado pelas injustiças, violências e resistências que ele testemunhou e viveu; isso se projeta em sua arte como visão crítica e engajada da realidade, movimentos que fez com o mundo, o outro e ele mesmo, entrelaçamentos de

alguém que era ativo e que não apenas estava no mundo, era o próprio mundo (Merleau-Ponty, 2011, p. 6-19).

Ao considerar esses fundamentos teóricos de Merleau-Ponty, pudemos ampliar a compreensão sobre a produção artística de Antonio Benetazzo e explorar como sua arte reflete não apenas sua visão pessoal de mundo, mas também as complexas interações realizadas entre corpo, percepção e realidade vivenciada em contexto de repressão e resistência.

Ainda que, se considere a vida intersubjetiva dada pela experiência advinda do eu e do outro, em que as fronteiras não podem mais ser constituídas, é possível reconhecer, nas percepções do artista, a sujeitidade proveniente dos encontros e relações entre ele e ele mesmo, próprias dele e de mais ninguém; características da fala, da arte, das percepções e dos pensamentos; situações emblemáticas que foram depositadas em obra. Jamais se saberá como e por que se instalaram na percepção e no mundo vivido do artista (Chauí, 2002, p. 194).

Toda a compreensão a respeito das obras de Antonio Benetazzo, foram mediadas por aspectos da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, para que, de algum modo, pudéssemos analisar e compreender as obras do artista. Para isso, nos apoiamos em *O olho e o espírito, Fenomenologia da percepção, O visível e invisível, Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty* (Chauí, 2002), *Exercícios do olhar* e *A curadoria (virtual): a apreensão do fenômeno estético na obra de arte* (Aranha, 2008; 2023) bibliografias que nos permitiu levantar hipóteses de compreensão sobre o olhar lançado às formas artísticas, movimentos que produziram passeios estéticos que situaram os fenômenos interrogados (Aranha, 2023, p. 67).

Para finalizar, citamos o atual presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, que em entrevista ao jornalista Kennedy Alencar, no *É Notícia*, do dia 22 de fevereiro de 2024, ao ser perguntado se haveria alguma ação para lembrar o golpe de 1964, o presidente respondeu que seu governo não pretendia pautar o tema dos 60 anos do golpe, porque deseja olhar para o futuro, e não “remoer o passado”. A pesquisa deixa claro, que não remoeu o passado, mas o analisou, para levantar novas hipóteses sobre pessoas e histórias que ainda estão veladas ou em meias verdades sobre o tempo regido pelo regime militar.

Assim, acreditamos que relembrar é “bater tambores”, “descascar cebolas” para que o passado não nos atormente no presente e nem no futuro.

Aqui, encerramos a discussão, esperando que continue em outros lugares e vieses.

REFERÊNCIAS

1964-2004: 40 anos do golpe. **Almanaque Folha Online**, [2004]. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ditadura_cronologia.htm. Acesso em: 29 fev. 2024.

A CNV. **Comissão Nacional da Verdade**, Institucional, [201-]. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>. Acesso em: 7 mar. 2024.

A EXCEÇÃO e a Regra: 4º Festival do Teatro Amador do Estado (1966). **TEM 50 anos**, 26 jan. 2014. Disponível em: <https://tem50anos.wordpress.com/2014/01/26/4o-festival-do-teatro-amador-do-estado-1966/>. Acesso em: 5 mar. 2024.

A EXCEÇÃO e a Regra: Eu, “Tiradentes em Tempo de Inconfidência” e o DOPS. **TEM 50 anos**, 3 maio 2014. Disponível em: <https://tem50anos.wordpress.com/2014/05/03/eu-tiradentes-em-tempo-da-inconfidencia-e-o-dops/>. Acesso em: 5 mar. 2024.

A MAIS machucada e vitoriosa montagem do teatro brasileiro. **Portal RCIA**, 12 mar. 2018. Disponível em: <https://rciararaquara.com.br/cultura-e-lazer/a-mais-machucada-e-vitoriosa-montagem-do-teatro-brasileiro/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

A ZONA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3922/a-zona>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ABRÃO, P.; TORELLY, M. D. Justiça de transição no Brasil: a dimensão da reparação. *In*: SANTOS, B. S.; ABRÃO, P.; SANTOS, C. M.; TORELLY, M. D. (org.). **Repressão e memória política no contexto ibero-brasileiro: estudos sobre Brasil, Guatemala, Moçambique, Peru, Portugal**. Brasília, DF/ Coimbra: Ministério da Justiça/Comissão de Anistia/ Universidade de Coimbra/ Centro de Estudos Sociais, 2010. p. 26-59.

ACERVO – Mortos e desaparecidos políticos: Antônio Benetazzo. **Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**, [201-]. Disponível em: <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/98>. Acesso em: 7 mar. 2024.

AGUILERA, Y; MATTOS, C. V de. **Entre quadros e esculturas**: Wesley e os fundadores da escola Brasil. São Paulo: Discurso editorial, 1997.

ALÍPIO Raimundo Viana Freire. **Memorial da Resistência de São Paulo**, [202-]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/alipio-raimundo-viana-freire/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Banco Francês/Banco Brasileiro, 1989.

AMAURY Krueel. **Memorial da Resistência**, [20-?]. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/amaury-krueel/>. Acesso em: 28 nov. 2022.

ANTIPOLUIÇÃO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44453/antipoluicao>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ANTONIO Benetazzo, permanências do sensível. Exposição. Instituto Valdimir Herzog. Disponível em: <https://vladimirherzog.org/exposicao-antonio-benetazzo/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ANTONIO Benetazzo. **Comissão da Verdade do Estado de São Paulo – Rubens Paiva, Mortos e Desaparecidos**, [201-]. Disponível em: <http://comissaoдавerdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/antonio-benetazzo>. Acesso em: 8 mar. 2024.

ANTONIO Benetazzo. Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/antonio-benetazzo/g121hrb1>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ANTÔNIO Benetazzo. **Memorial da Resistência**, [20-]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/pessoas/antonio-benetazzo/>. Acesso em: 7 mar. 2024.

APOCALIPSE 20. In: **BÍBLIA on-line**. Disponível em: <https://salvaimerinha.org.br/noticias/apocalipse-20/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães; FONSECA, A. O corpo atual: ensaio com a fenomenologia de Merleau-Ponty. In: MELLO, Paulo Cesar Barbosa (org.). v.1. **Arte: Um Corpo Político**. São Paulo: Pomello Digital, 2021.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. A curadoria (virtual): a apreensão do fenômeno estético na obra de arte. **Arte & Crítica**, Ano XXI, n. 67, set. 2023.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. **Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Unesp; Funarte, 2008.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. **Memorial do desenho: Imagem quase-presença**. IV Simpósio Internacional Espaços da Mediação. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2021.

ARANTES, Otília. Depois da Vanguarda. **Arte em Revista**, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Contemporânea, n. 7, ago. 1983, p. 14.

ARANTES, Otília. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

ARENDT, Hannah. **A Dignidade da Política: ensaios e conferências**. Trad. Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

ARENDT, Hannah. **A Vida do Espírito**. v.II: **Querer**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999a.

ARENDT, Hannah. **Crises da República**. Trad. José Volkmann. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004b.

ARENDT, Hannah. **Da Revolução**. Trad. Fernando Dídimo Vieira. São Paulo: Editora. Ática, 1988.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ARENDT, Hannah. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo: anti-semitismo, imperialismo e totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e Julgamento**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

ARENDT, Hannah; OLIVEIRA, Alecsandra. Metodologias, métodos e formas interdisciplinares na pesquisa em arte. VIII Congresso internacional de Estética e História da Arte. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica da Arte**. Portugal: Editora Estampa, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. Trad. Jacqueline Valpassos. São Paulo: Ática, 2008.

ARNS, Paulo Evaristo, Dom. "Continuaremos nossa missão de falar às consciências" [Entrevista]. **Opinião**, 18 abr. 1975. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=123307&pesq=arcebispo%20dom%20paulo%20evaristo&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=2891>. Acesso em: 9 mar. 2024.

AS CONFISSÕES do DOI-Codi. **Associação Brasileira de Anistiados Políticos**, 8 dez. 2014. Disponível em: <https://anistiapolitica.org.br/abap3/2014/12/08/as-confissoes-do-doi-codi/>. Acesso em: 5 mar. 2024.

ASSIS, E. R.; CARNEIRO, K. T.; BRONZATTO, M. CAMARGO, R. L. Lawrence Kohlberg e os anos de chumbo: demandas por justiça e a procura pela moralidade pós-convencional. **ETD-Educação Temática Digital**, Campinas, v. 20, n. 1, jan./mar. 2018.

BALLET STAGIUM. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://balletstagium.com.br/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **O governo João Goulart – As lutas sociais no Brasil, 1961 – 1964**. 7. ed. Rio de Janeiro; Brasília: Revan; Ed. UnB, 2001.

BARRAZA, Ximena. Notas sobre a vida cotidiana numa ordem autoritária. In: MAIRA, L.; SOUZA, H. J.; ANDRADE, R.C. *et al.* **América Latina: novas estratégias de dominação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980. p. 135-167.

BARREIROS, Isabela. Edifício Joelma: o incêndio, treze almas e inúmeras lendas. **Aventuras na História**, 1 fev. 2020. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-edificio-joelma-terrivel-incendio-treze-almas-e-acontecimentos-sobrenaturais.phtml>. Acesso em: 13 mar. 2024.

BARRIO, Artur. Manifesto contra as Categorias de Arte. 1969 . In: BARRIO, Artur. **Artur Barrio: a metáfora dos fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes, 2000. p. 100.

BIBLIOTECA DA PINACOTECA. Disponível em: <http://www.biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/index.php>. Acesso em: 14 mar. 2023.

BICUDO, M. A. V. Prefácio. In: MARTINS, J.; BICUDO, M. A. V. (org.). **Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação**. São Paulo: Moraes, 1983.

BK Consultoria e Serviços Ltda. 72ª Audiência Pública da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo Rubens Paiva. Presidente Deputado Adriano Diogo, PT. 12 de agosto de 2013.

BORSZCZ, Iraci (org. e dig.); SALES, Fernanda de (coord.). **Acervo Ditadura em Santa Catarina**. Pasta: Documentos Paulo Stuart Wright. PSW: Recortes de Jornais – 4. Imprensa Nacional. Florianópolis: UDESC – FAED – IDCH, 2017. Disponível em: https://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/2654/pswrecortes4.pdf. Acesso em: 9 mar. 2024.

BRANCHE, Raphaëlle. **La torture e l'armée pendant la guerre d'Algérie, 1954-1962**. Paris: Gallimard, 2016. (Col. Folio Histoire.)

BRASIL. Defensoria Pública da União – DPU. **Apontamentos para uma justiça de transição a partir das eleições de 2022**: uma análise normativa e de políticas públicas. Defensoria Pública da União. Brasília/DF: nov. 2022.

BRASIL. Ministério Público Federal. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**. v.3. Brasília: CNV, 2014b.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório da Comissão Nacional da Verdade – Recurso eletrônico**. v.1. Brasília: CNV, 2014a.

BRASIL. Ministério Público Federal. Câmara de Coordenação e Revisão, 2. **Justiça de transição, direito à memória e à verdade**: boas práticas. Brasília: MPF, 2018.

BRASIL. Presidência da República. Lei n. 12.528, de 18 de novembro de 2011. Cria a Comissão Nacional da Verdade no âmbito da Casa Civil da Presidência da República. **Diário Oficial da União**, 18 nov. 2011, edição extra. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12528.htm. Acesso em: 9 mar. 2024.

BRASIL. Presidência da República. Lei n. 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Diário Oficial da União**, 27 dez. 1961, Seção 1, p. 11429. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-4024-20-dezembro-1961-353722-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 29 fev. 2024.

BRASIL. Presidência da República. Lei n. 9.140, de 4 de dezembro de 1995. Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, 5 dez. 1995. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9140.htm. Acesso em: 9 mar. 2024.

BREDA, Tadeu. Familiares repudiam negativa do Estado em investigar morte de Vladimir Herzog. **Rede Brasil Atual**, 21 jun. 2012. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/familiares-repudiam-negativa-do-estado-brasileiro-em-investigar-morte-de-vladimir-herzog/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

CALDEROLLI, André. EUA tinham políticas para atrair artistas brasileiros na ditadura. **Jornal da USP**, 11 jan. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/eua-tinham-politicas-para-atrair-artistas-brasileiros-na-ditadura/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

CALICCHIO, Vera. Atos institucionais, o verniz legalista da ditadura militar. conheça os principais. **Documentos Revelados**, 2 ago. 2019. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/atos-institucionais-o-verniz-legalista-da-ditadura-militar-conheca-os-principais/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade**. A arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

CAMNITZER, Luis. The Museo Latinoamericano and MICLA (1992). In: WEISS, Rachel (ed.). **On art, artists, latin america and other utopias**. Austin, TX, USA: University of Texas Press, 2009.

CANTON, Katia. **Retrato da arte moderna: uma história no Brasil e no mundo ocidental (1860-1960)**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CARBONARI, Paulo César. PNDH 3: Por que mudar? **Carta Maior**, 15 jan. 2010.

CARBONARI, Paulo César. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARDENUTO, Reinaldo. **Antonio Benetazzo, permanências do sensível**. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2016.

CARMAN, Taylor; HANSEN, B. N. (ed.). **The Cambridge companion to Merleau-Ponty**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CARNEIRO, Júlia Dias. 50 anos do AI-5: artistas censurados contam como a repressão influenciou suas obras. **BBC Brasil**, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46546686>. Acesso em: 2 mar. 2024.

CARONE, Edgard. **O movimento operário no Brasil (1964-1984)**. São Paulo: DIFEL, 1984.

CATÁLOGOS DAS ARTES. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/inicio/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**. Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COELHO, Maria José H.; ROTTA, Vera (org.). **Caravanas da anistia: o Brasil pede perdão**. Brasília, DF; Florianópolis: Ministério da Justiça: Comunicação, Estudos e Consultoria, 2012. Disponível em: https://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/bibli_boletim/bibli_boi_2006/LIVRO_caravanas_anistia.pdf. Acesso em: 17 mar. 2024.

COLETÂNEA com atos institucionais e complementares 9 abr. 64 a 15 mar. 67. **Documentos Revelados**, 13 fev. 2015. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/coletanea-com-atos-institucionais-e-complementares-9abr64-a-15marc67/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

COMÍCIO da Central: 300 mil apoiam reformas. **Memorial da Democracia**, [2015-2017]. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/comicio-da-central-300-mil-apoiam-reformas>. Acesso em: 28 fev. 2023.

COMÍCIO das Reformas de João Goulart é realizado no dia 13 de março de 1964. **Brasil de Fato**, 13 mar. 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/03/13/comicio-das-reformas-de-joao-goulart-e-realizado-no-dia-13-de-marco-de-1964/>. Acesso em: 29 fev. 2024.

COMISSÃO da Verdade da Universidade de São Paulo. Fapesp, 2018. Presidente: Profa Dra Janice Theodoro Da Silva. Departamento de História – FFLCH Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/16czgUGWUa7QUxM8oTovd54GGPJfw_jbS Acesso em: 10/02/2024.

COMISSÃO da Verdade do Estado de São Paulo – Rubens Paiva. **Alesp**, [201-]. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/comissoes/comissao-da-verdade/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

COMISSÃO Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP). Disponível em: <https://www.gov.br/participamaisbrasil/cemdp>. Acesso em: 9 mar. 2024.

COMISSÃO Nacional da Verdade – Memórias Reveladas. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 9 mar. 2024

COMISSÕES da Verdade. **Memórias Reveladas**, Arquivo Nacional, [20-]. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade>. Acesso em: 9 mar. 2024.

COUTO, Giancarlo Backes. O horror das Trouxas Ensanguentadas, de Artur Barrio. **Art Sensorium**, v. 7, n. 2, p. 1-14, jul.-dez. 2020.

CRUSP68 – Memórias, Sonhos e Reflexões – Coletânea Documental de ex-cruspianos. [S. l.]: EBooksBrasil, 2008.Huberman

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. **Serrote**, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DILMA se emociona ao receber relatório da Comissão da Verdade. **Portal do Partido dos Trabalhadores – PT**, 10 dez. 2014 [atualizado em 6 jul. 2016]. Disponível em: <https://www.pt.org.br/dilma-se-emociona-ao-receber-relatorio-sobre-a-ditadura-o-brasil-merece-a-verdade/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

DISCURSO de Carlos Marighella na rádio libertadora, anunciando o programa da revolução. **Documentos Revelados**, 30 ago. 2020. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/discurso-de-carlos-marighella-na-radio-libertadora-anunciando-o-programa-da-revolucao/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

DITADURA Militar brasileira. Wikiwand. Disponível em: https://www.wikiwand.com/pt/Ditadura_militar_brasileira#/Atos_Institucionais. Acesso em: 17 mar. 2024.

DOI-CODI comanda a chacina da lapa. **Memorial da Democracia**, 2015-2017. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/doi-codi-comanda-a-chacina-da-lapa>. Acesso em: 4 mar. 2024.

DOI-CODI/SP. **Memorial da Resistência**, [20–]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/destacamento-de-operacoes-internas-do-centro-de-operacoes-para-a-defesa-interna-doi-codi-sp/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

ELLERSHAW, Josephine. **Tarô claro e simples**: aprenda a ler as cartas de maneira rápida e prática. Trad. Marcello Borges. São Paulo: Pensamento, 2013.

ENTRE imagens – intervalos. São Paulo: Olhar Periférico Filmes, 2016. 1 vídeo (22min). Publicado pelo canal do Instituto Vladimir Herzog em 31 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XMkO0jlc3V4>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ESTEVEZ, Alejandra. **Lembrar é Agir**: memória, verdade e direitos humanos. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

ESTUDO revela 60 anos de transformações sociais no país. **Agência IBGE Notícias**, 25 maio 2007. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/13300-asi-estudo-revela-60-anos-de-transformacoes-sociais-no-pais>. Acesso em: 29 fev. 2024.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Arte e vida**: do moderno ao contemporâneo. Tese de Livre-docência. FFLCH USP. Área de Estética. São Paulo. Junho/2019.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Fronteiras entre arte e vida. **Artefilosofia**, n. 17, p. 259-266, 2014. Disponível em: http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_17/41_60Ricardo.pdf. Acesso em: 17 mar. 2024.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FARIA, Adriano; FONTENELLE, André. Especial: Senado 74 – A eleição que abalou a ditadura. **Agência Senado**, 14 nov. 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/11/14/especial-senado-74-2013-a-eleicao-que-abalou-a-ditadura>. Acesso em: 14 mar. 2024.

FAZENDA 31 de Março. **Memorial da Resistência**, [20–]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/fazenda-31-de-marco/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

FENELON, Déa Ribeiro. **Cultura e História Social**: historiografia e pesquisa. São Paulo: Proj. História, 1993.

FERNANDES, Cláudio. Ação Libertadora Nacional (ALN). **PrePara Enem**, [202-b]. Disponível em: <https://www.preparaenem.com/historia-do-brasil/acao-libertadora-nacional-aln.htm>. Acesso em: 6 mar. 2024.

FERNANDES, Cláudio. ALN – Ação Libertadora Nacional. **Brasil Escola**, [202-a]. <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/aln-acao-libertadora-nacional.htm>. Acesso em: 6 mar. 2024.

FERNANDES, Florestan. Análise e crítica do Projeto de lei sobre Diretrizes e Bases da Educação Nacional. In: BARROS, Roque Spencer Maciel (org.). **Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1960. p. 217-306.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília A. Neves (orgs.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIESP pagou US\$ 1 milhão para ajudar Golpe de 64, diz coronel. **Câmara Municipal de São Paulo**, Notícias, 18 fev. 2014. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/fiesp-pagou-us-1-milhao-para-ajudar-golpe-de-64-diz-coronel/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

FONSECA, Andrea Matos da. **Corporeidade na arte atual brasileira**: sensibilidades desveladas. 2012. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, PGEHA USP, São Paulo, 2012.

FOUCAULT, Michel. Las meninas. *In*: **As palavras e as coisas**. Uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRANZON, Sadi. Os acordos MEC-USAID e a reforma universitária de 1968: as garras da águia na legislação de ensino brasileira. *In*: EDUCERE, XII Congresso Nacional de Educação, 2015, Paraná. *Anais*. Curitiba, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/3A5qhoU>. Acesso em: 8 ago. 2022.

FREDERICO Moraes. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, atualizado em 31 jan. 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa400/frederico-moraes>. Acesso em: 2 mar. 2024.

FREI Tito de Alencar Lima. **Memórias da Ditadura**, Biografias da Resistência, [20-]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/frei-tito-de-alencar-lima/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos do imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume; Sesc, 1997.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Conceitualismo do Sul / Sur**. São Paulo: Annablume; MAC, 2010.

FREIRE, Cristina. O Latente Manifesto: Arte Brasileira nos Anos 1970. *In*: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. 26. ed. RJ: Paz e Terra, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. 31. ed. RJ: Paz e Terra, 2000.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

FURTADO, Rosa Freire D'Aguiar. **O plano trienal e o ministério do planejamento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

GANDRA, Marcos Aurélio. Violação de direitos humanos, terrorismo de Estado e ditadura tardia em Volta Redonda e região: o trabalho da Comissão Municipal da Veredade “Dom Wlady Calheiros” e a luta pelo direito à Memória, à Verdade, e à Justiça *In*: ESTEVEZ, Alejandra. **Lembrar é Agir**: memória, verdade e direitos humanos. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GENERAL presidente recebe 400 votos. **Memorial da Democracia**, 2015-2017. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/general-presidente-recebe-400-votos>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GENIVAL, Pedro. No XXX Congresso da UNE queda não empanou vitórias. **Voz Operária**, nov. 1968. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/xxx-congresso-da-une-todos-presos/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. trad. Rosa G. d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GODOY, Marcelo. **A casa da vovó**: uma Biografia do DOI-Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar. São Paulo: Alameda, 2014.

GODOY, Marcelo. As confissões do DOI-Codi. **Infográficos Estadão**, [20-]. Disponível em: <https://infograficos.estadao.com.br/especiais/confissoes-do-doi-codi/>. Acesso em: 8 mar. 2024.

GOLPE militar depõe governo. **Memorial da Democracia**, 2015-2017. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/golpe-militar-depoe-governo-constitucional>. Acesso em: 28 nov. 2022.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Trad. Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

GONÇALVES, Paula. O Teatro como forma de resistência à ditadura. **Esquerda Diário**, 22 out. 2017. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/O-Teatro-como-forma-de-resistencia-a-ditadura>. Acesso em: 13 mar. 2024.

GOENDER, Jacob. **Combate nas Trevas**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Expressão Popular, 2014.

GRAÇA, Marina Estela. *Pas de Deux* (1968) e *Canon* (1964), de Norman McLaren. In: GOULET, Pierre Marie; GARCIA, Teresa (eds.). **O cinema à volta de cinco artes, cinco artes à volta do cinema cinematografia-coreografia**. v.3. Lisboa: Festival Temps d'Images; Cinemateca Portuguesa, 2008. p.11-15. Disponível em: https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1097/1/PasDeDeux_MarinaEGraca.pdf. Acesso em: 13 mar. 2024.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**. v.2. Trad. Carlos Nelson Coutinho. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

GRASS, Günther. **O tambor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GRECO, Heloisa Bizoca. A dimensão trágica da luta pela anistia. **Cad. Esc. Legisl.**, v. 8, n. 13, 2005.

GUEVARA, Vivo ou Morto. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5078/guevara-vivo-ou-morto>. Acesso em: 2 mar. 2024.

GUIMARÃES, Juca. Conheça a história sombria do coronel Ustra, torturador e ídolo de Bolsonaro. **Brasil de Fato**, 18 out. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/10/17/conheca-a-historia-sombria-do-coronel-ustra-torturador-e-idolo-de-bolsonaro>. Acesso em: 14 mar. 2024.

GULLART, Ferreira. Arte e Mercadoria. **Módulo – Arquitetura, Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, n.48, abr-maio 1978.

GULLART, Ferreira. Depois do Vendaval. **Módulo – Arquitetura, Arte e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 4, jun.-jul. 1978.

GULLART, Ferreira. Porque Parou a Arte Brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, jan-fev., 1970.

HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. *In*: **De camino al habla**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1987.

HELAL FILHO, William. Golpe de 1964: Entenda como a ditadura militar criou atos institucionais para suprimir a liberdade no Brasil. **Blog do Acervo – O Globo**, 31 mar. 2019. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/golpe-de-1964-entenda-como-ditadura-militar-usou-os-atos-institucionais-para-suprimir-democracia-no-brasil.html>. Acesso em: 2 mar. 2024.

HELAL FILHO, William. Mais de 700 estudantes são presos em congresso da UNE durante a ditadura militar, há 50 anos. **Blog do Acervo – O Globo**, 11 out. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/mais-de-700-estudantes-sao-presos-em-congresso-da-une-durante-ditadura-ha-50-anos.html>. Acesso em: 6 mar. 2024.

HEMEROTECA Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 9 mar. 2024

HOBBSAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HUSSERL, Edmund. **A Filosofia como Ciência de Rigor**. Coimbra: Atlântida, 1965.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

IARA Iavelberg. **Memórias da Ditadura**, Biografias de Resistência, Memorial de Mortos e Desaparecidos, [20--]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/iara-iavelberg/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

IBIÚNA guarda marcas do 30º congresso clandestino da UNE contra a ditadura. **UNE**, 10 fev. 2018. Disponível em: <https://www.une.org.br/noticias/ibiuna-guarda-marcas-do-30o-congresso-clandestino-da-une-contra-a-ditadura/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Suprematismo. **História das Artes**, 2024. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/abstracionismo-geometrico/suprematismo/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

INSERTIONS into Ideological Circuits 2: Banknote Project. **Tate**, aug. 2020. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12522>. Acesso em: 2 mar. 2024.

JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. **ARS**, São Paulo, v.14, n. 28, jul-dez. 2016.

JAREMTCHUK, Dária. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. **MODOS. Revista de História da Arte**, Campinas, v. 1, n. 2, p. 47-57, maio 2017.

JOSÉ Dirceu. **Memórias da Ditadura**, Biografias da Resistência, [20–]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/jose-dirceu/>. Acesso em: 1 mar. 2023.

KAHN, Leo. **Julgamento em Nuremberg**: epílogo da tragédia. Rio de Janeiro: Renes, 1973.

KITAGAWA Utamaro. **Catálogo das Artes**, 2007-2024. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Kitagawa%20Utamaro/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

KOLKER, Tania. Reparação: a que(m) será que se destina? *In*: ESTEVEZ, Alejandra. **Lembrar é Agir**: memória, verdade e direitos humanos. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

KYOMURA, Leila. Quem é o ser humano Vladimir Herzog? **Jornal da USP**, 29 ago. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/quem-e-o-ser-humano-vladimir-herzog/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

LANE, Richard. Hiroshige: Japanese artist. **Encyclopedia Britannica**, 1 jan. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Hiroshige>. Acesso em: 12 mar. 2024.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEINER, Sheila. A arte, o golpe de 1964 e a ditadura. **Arte, Aqui e Agora**, 2 abr. 2019. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/2019/04/02/a-arte-o-golpe-de-1964-e-a-ditadura/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

LIMA, Luiz Octavio de. **Anos de chumbo**: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

LINCOLN Volpini Spolaor. **Comissão da Verdade em Minas Gerais**, [20–]. Disponível em: <http://www.comissaodaverdade.mg.gov.br/handle/123456789/477>. Acesso em: 4 mar. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LUTE, de Carlos Zilio (1967). **Enciclopédia Itaú Cultural**, 1 dez. 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra43373/lute>. Acesso em: 14 mar. 2024.

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty e a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MAC-USP – Biblioteca JAC. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp>. Acesso em: 7 mar. 2024.

MAGALHÃES, Mario. Tudo é história: há 50 anos, Setembrada estudantil desafiava a ditadura. **Blog do Mário Magalhães**, 19 set. 2016. Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2016/09/16/tudo-e-historia-ha-50-anos-setembrada-estudantil-desafiava-a-ditadura/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MARIO Prata – Site Oficial, [20–]. Disponível em: <https://marioprata.net/literatura-2/livros-adultos/o-morto-que-morreu-de-rir/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

MARTINS, J.; BICUDO, M. A. V. **Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação**. São Paulo: Moraes, 1983.

MARTINS, Joel; BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **A pesquisa qualitativa em psicologia: fundamentos e recursos básicos**. São Paulo: Editora Moraes; Educ, 1989.

MARTINS, José de Souza. 1968, nas entrelinhas do silêncio. **Jornal da USP**, 11 out. 2018 [atualizado em 28 nov. 2018]. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/1968-nas-entrelinhas-do-silencio/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

MDB impõe derrota à ditadura nas urnas. **Memorial da Democracia**, 2015-2017. Disponível em: <https://memorialdademocracia.com.br/card/mdb-impoe-derrota-a-ditadura-nas-urnas>. Acesso em: 9 mar. 2024.

MELONI, Catarina. **O tempo das escolhas**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

MEMÓRIA BN – Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A união da alma e do corpo em Malebranche, Biran e Bergson**. Trad. Silvio Rosa Filho, Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Editora WMF, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **La Structure du Comportement**. Paris: PUF, 1967.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA. **Atos da Revolução de 1964**. v. I: De 9 de abril de 1964 a 15 de março de 1967. [S. l]: Ministério da Aeronáutica, [196-?]. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/306318598/98913894-Atos-Da-Revolucao-de-1964-Ditadurapdf0001>. Acesso em: 2 mar. 2024.

MNEMOCINE. <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/jba1.htm>. Acesso em: 15 out. 2023.

MORAES, Mario Sergio. **Nova história de Mogi das Cruzes**. São Paulo: Editora Moginews, 2010.

MORAES, Mario Sergio. **O ocaso da ditadura: caso Herzog**. São Paulo. Editora Barcarolla. 2006.

MORAIS, Frederico. Revisão/69 – 2: A Nova Cartilha. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, jan.1970a.

MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluente: O corpo é o Motor da “Obra”. **Revista de Cultura**, Rio de Janeiro, n. 1, jan-fev. 1970b.

MORAIS, Frederico. Sangue e Lixo no Museu. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1969.

MORAIS, Frederico. Um Ditador “Tropicalista em Londres”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 mar. 1969.

MOREIRA, Terezinha Maria Losada. **A interpretação da imagem**: subsídios para o ensino de arte. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2011.

MOTTA, Rodrigo Pato Sá. **As universidades e o regime militar**: cultura política brasileira e modernização autoritária. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

MOULIN, T. **Chile actual**: anatomía de un mito. Santiago: LOM, 2002.

MOVESTUDANTIL. Faculdade de Filosofia pede fim das perseguições. **IEB**, 6 jun. 2018a. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/faculdades-pedem/>. Acesso em: 2 mar. 2024.

MOVESTUDANTIL. XXX Congresso da UNE: todos presos. **IEB**, 6 jun. 2018b. Disponível em: <https://www.ieb.usp.br/xxx-congresso-da-une-todos-presos/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MOVIMENTO Brasileiro de Alfabetização. **Wikipédia**, [atualizado em 18 de outubro de 2023]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Brasileiro_de_Alfabetiza%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 8 mar. 2024.

MURÁ, Aroldo. Hino católico a São João Batista. **Portal de Aroldo Murá**, [2—]. Disponível em: <http://www.aroldomura.com.br/curiosidade-a-origem-dos-nomes-das-notas-musicais-um-hino-catolico-a-sao-joao-batista/#:~:text=Este%20hino%20foi%20composto%20no,que%20ainda%20n%C3%A3o%20era%20unificada>. Hino à São João Batista. Acesso em: 16 fev. 2023.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão historiográfica. **Historia y problemas del siglo XX**, Año 2, v. 2, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n.15, 2015.

NARLOCH, Leandro. A cara do horror: relatos de vítimas de Hiroshima. **Aventuras na História**, 6 ago. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/relatos-vitimas-de-hiroshima.phtml>. Acesso em: 12 mar. 2024.

NASCIMENTO, Douglas. Seja bem-vindo Minhocão! **São Paulo Antiga**, 14 ago. 2014. Disponível em: <https://saopauloantiga.com.br/propagandas-do-minhocao/> Acesso em: 13 mar. 2024.

NASCIMENTO, Edmilson Ferreira. Aspectos relevantes do direito de greve. *Jus*, ago. 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3zJb5wt>. Acesso em: 8 ago. 2022.

NASCIMENTO, Juliana Marques do. “Universidade em Crise”: considerações sobre o movimento estudantil paulistano no pós-golpe civil-militar (1964-1967). **Revista de História**, São Paulo, n. 182, p. a02922, 2023. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2023.195249.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/195249>. Acesso em: 5 mar. 2024.

NASCIMENTO, Juliana Marques do. Guerrilheiras e biografias: a imagem da mulher militante nos ciclos de memória sobre a ditadura civil-militar brasileira. **ANPUH Brasil**, 2019. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1564759174_ARQUIVO_ANPUH.pdf. Acesso em: 12 mar. 2024.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Corporeidade**: inspirações merleau-pontianas. Natal: IFRN, 2016.

OBRAS do artista Antonio Benetazzo chegam ao acervo do Instituto Vladimir Herzog. Entrevista de Marilu Cabañas com Rogério Sottili, diretor-executivo do Instituto Vladimir Herzog, debate a o novo projeto. Radio Brasil Atual, 14 mar. 2018. *Podcast*. Disponível em: <https://soundcloud.com/redebrasilatual/obras-do-artista-antonio-benetazzo-chegam-ao-acervo-do-instituto-vladimir-herzog>. Acesso em: 17 mar. 2024.

OLIVEIRA, Marcelo Andrade Cattoni de; MEYER, Emilio Peluso Neder (coord.). **Justiça de Transição**: Resistir Sempre, Ditadura Nunca Mais, 50 Anos do Golpe de 64. Belo Horizonte: Diretoria de Comunicação Institucional da ALMG, 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Secretário Geral do Conselho de Segurança. **The rule of law and transitional justice in conflict and post-conflict societies**: report of the Secretary-General. S/2004/16. [New York]: ONU, 23 ago. 2004. Disponível em: <https://digitallibrary.un.org/record/527647>. Acesso em: 14 mar. 2024.

PADRÓS, Enrique Serra. História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos. **Tempo e Argumento**, v. 1, 2009.

PAIVA, Odair da Cruz. Refugiados de Guerra e a Imigração para O Brasil nos anos 1940 e 1950. **Revista Travessia**, Ano XIII, n. 37 maio-ago 2000.

PALADINO, Luísa M. Museu da Solidariedade: a contribuição de Mário Pedrosa no exílio Chileno. **ARS**, v. 40, 2018

PALMEIRA, Vladimir. A queda de Ibiúna. **Vladimir Palmeira**, [20–]. Disponível em: http://www.vladimirpalmeira.com.br/ano1968_6.html. Acesso em: 6 mar. 2024.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 54.

PAULA, Estefania Oliveira de. Teatro: a luta contra a repressão. **Fragmentos do Teatro Brasileiro**, nov. 2009. Disponível em: <https://fragmentostb.blogspot.com/2009/11/repressao-o-teatro-lutando-contra.html>. Acesso em: 2 mar. 2024.

PAULO, Paula Paiva. Quase 30 anos depois de a vala de Perus ser aberta, laboratório da Bósnia analisará DNA de ossadas. **G1**, São Paulo, 5 set. 2017 [atualizado em set. 2023]. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/quase-30-anos-depois-da-vala-de-perus-ser-aberta-laboratorio-da-bosnia-analisara-dna-de-ossadas.ghtml>. Acesso em: 9 mar. 2024.

PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. Trad. Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

PECCININI, Daisy. **Objeto na Arte**: Brasil anos 60. São Paulo: Fundação Álvares Penteado, 1978.

PECCININI, Daisy. Os Anos 1960: Figuração e as Politecnomorfias da Arte. *In*: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA; MAC USP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PEDRETTI, Lucas. Entre políticas de memória e camadas de esquecimento. *In*: ESTEVEZ, Alejandra. **Lembrar é Agir**: memória, verdade e direitos humanos. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

PENNA, Antonio Gomes. Consciência real e consciência possível. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, v. 37, n. 4, 1985.

PEREIRA, Beatriz Patriota. **Subjetividade, poder e estruturação**: Elias, Foucault e Bourdieu. São Paulo: UFSCAR.

PÉROTIN-DUMON, Anne. Verdad y memória. “Escribir la historia de nuestro tiempo”. *In*: PÉROTIN-DUMON, Anne (dir.). **Historizar el pasado vivo en América Latina**. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2007. p.8-10.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993.

PETERS, Gabriel. Admirável senso comum? Agência e estrutura na sociologia fenomenológica. **Ciências Sociais Unisinos**, 2011.

PETRÓLEO: da crise aos carros flex. **Ipea – Desafios do Desenvolvimento**, História: Petróleo, ano 7, ed. 59, 29 mar. 2010. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&id=2321:catid=28. Acesso em: 8 mar. 2024.

PINHEIRO, Márcio. Um ajuste de contas com a história. **Fundação FHC**, [202-]. Disponível em: <https://fundacaofhc.org.br/acervo-fhc-e-ruth/fhc-acao-politica/um-ajuste-de-contas-com-a-historia>. Acesso em: 14 mar. 2023.

PINHEIRO, Pedro Henrique. 7 músicas que foram censuradas pela ditadura militar. **TMDQA**, 3 abr. 2019. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2019/04/03/musicas-censuradas-ditadura-militar/>. Acesso em: 4 mar. 2024

PROVÉRBIOS de burro. **Portal da Literatura**, 2006-2024. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/proverbios.php?tema=87&page=2>. Acesso em: 12 mar. 2024.

RETRATO de Luiza. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3925/retrato-de-luiza>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SABADIN, Celso. **Francisco Ramalho**: éramos apenas paulistas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso.)

SANTOS, Boaventura de Souza. **Direitos humanos, democracia e desenvolvimento**. São Paulo: Cortez, 2013.

SAVEDIRE Que Ce de La ... Não. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7715/savedire-que-ce-de-la-nao>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SAVIANI, D. **Política e Educação no Brasil**: o papel do Congresso Nacional na Legislação do Ensino. Campinas: Autores Associados, 2002.

SCHMIDT, Benito Bisso. Cicatriz aberta ou página virada? Lembrar ou esquecer o golpe de 1964, quarenta anos de país. **Anos 90**, v. 14, n. 26, 2007.

SEJA Marginal, Seja Herói. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento385848/seja-marginal-seja-heroi>. Acesso em: 2 mar. 2024.

SHOW opinião – 1964. **Augusto Boal**, [20–]. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/show-opiniao/>. Acesso em: 3 mar. 2024.

SILVA, Janice Theodoro da. A metáfora e o fato. “Cálice”. **Jornal da USP**, 31 jul. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/a-metaphora-e-o-fato-calice/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

SILVIA, Ana Amélia; CHAIA, Miguel (org.). **Sociedade Cultura e Política Ensaios e Crítica**. São Paulo: Educ, 2004.

SÍTIO de Ibiúna. **Memorial da Resistência**, [20–]. Disponível em: <https://memorialdaresistencia.org.br/lugares/sitio-de-ibiuna/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

SORANO, Vitor; POLATO, Amanda; FAJARDO, Vanessa *et al.* 89 morreram ou desapareceram após reunião relatada pela CIA em que Geisel autoriza mortes; veja lista. **G1**, Política, 11 maio 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/mais-de-80-morreram-ou-desapareceram-na-ditadura-apos-geisel-autorizar-a-execucao-de-subversivos-perigosos-veja-lista.ghtml>. Acesso em: 87 mar. 2024.

SPINIELI, André Luiz Pereira. A Justiça de transição no Brasil: aspectos conceituais e a participação do Ministério Público na consecução dos fins. *In*: BRASIL. Ministério Público Federal. 2ª Câmara de Coordenação e Revisão. **Justiça de transição, direito à memória e à verdade**: boas práticas. Brasília: MPF, 2018. Disponível em: <https://memorial.mpf.mp.br/nacional/vitrine-virtual/publicacoes/justica-de-transicao-coletanea-de-artigos>. Acesso em: 14 mar. 2024.

STAMPA, Inez. Memórias Reveladas e os arquivos do período da ditadura militar. **ComCiência**, Campinas, n. 127, abr. 2011. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000300012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 9 mar. 2024.

STOTZ, Eduardo Navarro *et al.* **Vinte Anos de Resistência** – Alternativas da Cultura no Regime Militar. São Paulo: Espaço e Tempo, 1986.

TAVARES, Danilo; GINO, Maurício. A forma do pecado. **AVANCA Cinema**, n. 5, p. 969, 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Figura-4-fotografia-em-alto-contraste-em-Pas-de-Deux-1968-O-uso-do-preto-e-branco-na_fig5_318792256. Acesso em: 14 mar. 2024.

TOLEDO, Caio N. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

TOLEDO, Caio Navarro de (org.). **1964, Visões Críticas do Golpe**. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

TORELLY, Marcelo D. **Justiça de Transição e Estado Constitucional de Direito: perspectivas teórico comparativas e análise do caso brasileiro**. Belo Horizonte: Fórum, 2012.

TRAVERSO, Enzo. **Memória y conflito**. Les violencias del siglo XX. Barcelona: Centro de Cultura Contemporània, [2---?].

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo: mortos e desaparecidos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

UNIVERSIDADE em Crise. Direção: Renato Tapajós. [São Paulo]: Grêmio da Faculdade de Filosofia da USP; Centro Acadêmico da Cásper Líbero, 1965. 1 vídeo (19min09). Publicado pelo canal USPLivre, 9 mar. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WHtPhy_6Vw. Acesso em: 5 mar. 2024.

VALA de Perus: o ossário clandestino da ditadura militar. **Aventuras na História**, 29 out. 2020 [atualizado em 30 mar. 2023]. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/vala-de-perus-o-ossario-clandestino-da-ditadura-militar.phtml>. Acesso em: 9 mar. 2024.

VANNUCCHI, Camilo. A Vala de Perus, uma biografia. **Memórias da Ditadura**, Projetos, [20–]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/vala-de-perus-uma-biografia/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

VANNUCCHI, Camilo. **A Vala de Perus, uma biografia**: como um ossário clandestino foi utilizado para esconder os corpos de mais de mil vítimas da ditadura. São Paulo: Alameda, 2020.

VANNUCCHI, Camilo. Há 50 anos, a USP perdia Alexandre Vannucchi Leme, estudante torturado até a morte pela ditadura. **Jornal da USP**, 24 fev. 2023 [atualizado em 9 maio 2023]. Disponível em: <https://jornal.usp.br/universidade/ha-50-anos-a-usp-perdia-alexandre-vannucchi-leme-estudante-torturado-ate-a-morte-pela-ditadura/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

VEIGA, José Eli da. Colunista relembra setembrada de 1966. **Jornal da USP**, 29 set. 2016 [atualizado em 4 abr. 2017]. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/colunista-relembra-setembrada-de-1966/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

VELOSO, F., FERREIRA, F., GIAMBIAGI, F., PESSOA, S. (org.). **Desenvolvimento Econômico: Uma Perspectiva Brasileira**. [S. l.]: Elsevier-Campus, 2012.

VERCESI, Ana Alice. Por que o burro virou símbolo da ignorância? **Superinteressante**, 21 maio 2012 [atualizado em 22 fev. 2024]. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-o-burro-virou-simbolo-da-ignorancia/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

VIANA, da Natalia; CHASTINET, Tony; MALAVOLTA, Luiz. O sítio da tortura. **Intersindical**, 15 set. 2011. Disponível em: <https://radialistasp.org.br/o-sitio-da-tortura/>. Acesso em: 14 mar. 2024.

VLADMIR Herzog. **Memórias da Ditadura**, Biografias, Memorial de Mortos e Desaparecidos, [20–]. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/personagens/vladimir-herzog/>. Acesso em: 9 mar. 2024.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2013.

WESLEY Duke Lee – A zona: a vida e a morte. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2019. (Catálogo de exposição.). Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/wp>

content/uploads/2021/09/catalogo_wesley-duke-lee-a-zona-a-vida-e-a-morte.pdf. Acesso em: 4 mar. 2024.

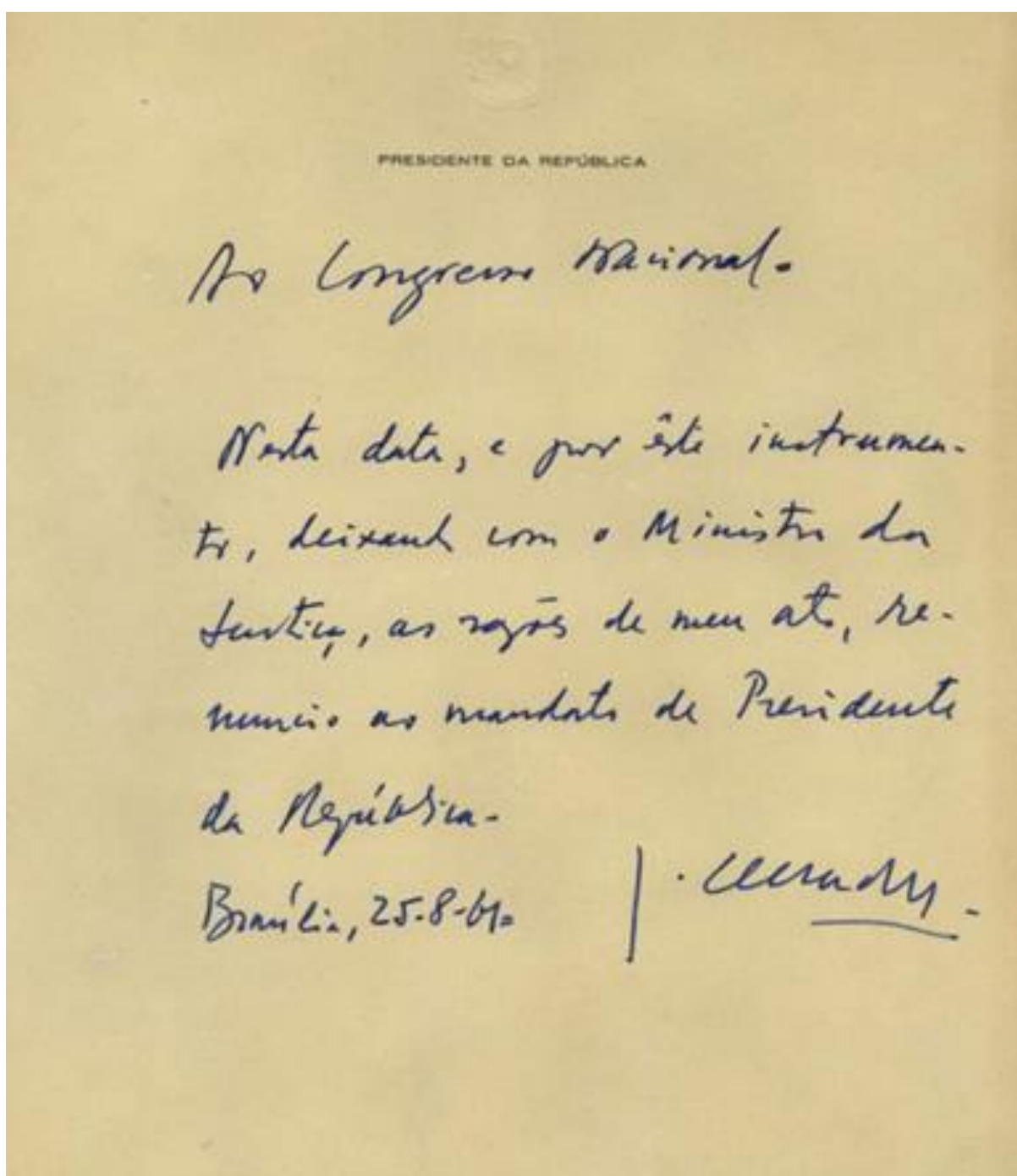
WESTIN, Ricardo. Em 1961, Congresso aceitou renúncia e abortou golpe de Jânio Quadros. **Arquivo S**, n. 81, 6 ago. 2021. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-60-anos-congresso-aceitou-renuncia-e-abortou-golpe-de-janio-quadros>. Acesso em: 29 fev. 2024.

WESTIN, Ricardo. Há 40 anos, Lei da Anistia preparou caminho para fim da ditadura. **Arquivo S**, n. 59, 5 ago. 2019. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-40-anos-lei-de-anistia-preparou-caminho-para-fim-da-ditadura>. Acesso em: 9 mar. 2019.

ZYLBERKAN, Mariana. Os artistas que ergueram os pincéis contra a ditadura e revolucionaram a produção nacional. **Veja**, 26 ago. 2012. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/os-artistas-que-ergueram-os-pinceis-contra-a-ditadura-e-revolucionaram-a-producao-nacional/>. Acesso em: 17 mar. 2024.

ANEXOS

1. Figura 7 – Bilhete de renúncia de Jânio ao Congresso



2. Figura 8 – Folha de São Paulo, 26 de agosto de 1961

Repercute intensamente em todo o mundo a renúncia de Janio Quadros

2ª FOLHA DE S. PAULO
Um jornal a serviço do Brasil

ANO 26 - SÃO PAULO - SEXTA-FEIRA, 26 DE AGOSTO DE 1961 - Nº 11.368

Primeiro pedido a Mazzilli: despejado para ser prefeito de Brasília

... (small text) ...

A Vila Maria não quer a renúncia de JQ

... (small text) ...

V. BRASÍLIA, URGENTE, 25 (FT) - A Secretaria de Imprensa da Presidência da República informou que o Presidente Janio Quadros enviou ao Congresso Nacional seu pedido de renúncia. O chefe do governo, logo após deixar o documento com seus assistentes para ser entregue ao Congresso, partiu para S. Paulo. Hoje pela manhã, o chefe do governo esteve reunido com o chefe de seu gabinete militar, ministros militares e o senador Quintanilha Ribeiro, chefe do caso civil da Presidência, nos quais discutiram a situação política e as medidas a serem tomadas para evitar o rompimento da unidade que atenuou os riscos de um novo golpe, manifestando as esperanças de tempo em defesa de renunciar as funções de Presidente da República. O chefe do governo viajou para São Paulo, acompanhado de toda a sua família. O ministro Pedroso Malhada quer a renúncia

RENUNCIOU O PRESIDENTE JANIO QUADROS



3. Figura 13 – Folder do Comício das Reformas



Devo agradecer em primeiro lugar às organizações promotoras deste comício, ao povo em geral e ao bravo povo carioca em particular, a realização, em praça pública, de tão entusiasta e calorosa manifestação. Agradeço aos sindicatos que mobilizaram os seus associados, dirigindo minha saudação a todos os brasileiros que, neste instante, mobilizados nos mais longínquos recantos deste país, me ouvem pela televisão e pelo rádio.

Dirijo-me a todos os brasileiros, não apenas aos que conseguiram adquirir instrução nas escolas, mas também aos milhões de irmãos nossos que dão ao Brasil mais do que recebem, que pagam em sofrimento, em miséria, em privações, o direito de ser brasileiro e de trabalhar sol a sol para a grandeza deste país.

Presidente de 80 milhões de brasileiros, quero que minhas palavras sejam bem entendidas por todos os nossos patrícios.

Vou falar em linguagem que pode ser rude, mas é sincera sem subterfúgios, mas é também uma linguagem de esperança de quem quer inspirar confiança no futuro e tem a coragem de enfrentar sem fraquezas a dura realidade do presente.

Aqui estão os meus amigos trabalhadores, vencendo uma campanha de terror ideológico e sabotagem, cuidadosamente organizada para impedir ou perturbar a realização deste memorável encontro entre o povo e o seu presidente, na presença das mais significativas organizações operárias e lideranças populares deste país.

Chegou-se a proclamar, até, que esta concentração seria um ato atentatório ao regime democrático, como se no Brasil a reação ainda fosse a dona da democracia, e a proprietária das praças e das ruas. Desgraçada a democracia se tiver que ser defendida por tais democratas.

Democracia para esses democratas não é o regime da liberdade de reunião para o povo: o que eles querem é uma democracia de povo emudecido, amordaçado nos seus anseios e sufocado nas suas reivindicações.

A democracia que eles desejam impingir-nos é a democracia anti-povo, do anti-sindicato, da anti-reforma, ou seja, aquela que melhor atende aos interesses dos grupos a que eles servem ou representam.

4. Figura 14 - Ato Institucional n. 1, 11 de abril de 1964

ATOS DA REVOLUÇÃO	
ATO INSTITUCIONAL Nº 1	
<p>Art. 1º - São mantidas a Constituição de 1946 e as Constituições Estaduais e respectivas emendas com as modificações constantes deste Ato.</p> <p>Art. 2º - A eleição do Presidente e do Vice-Presidente da República, cujos mandatos terminarão em 31 de janeiro de 1965, será realizada pela maioria absoluta dos membros do Congresso Nacional, dentro de três (3) dias a contar deste Ato, em sessão pública e votação nominal.</p> <p>§ 1º - Se não for obtida a maioria na primeira votação, esta realiza-se à no mesmo dia, sendo considerado válido quem obtiver maioria simples de votos no caso de empate, prosseguir-se-á na votação, até que um dos candidatos obtenha essa maioria.</p> <p>§ 2º - Para a eleição regulada neste artigo, não haverá inelegibilidades.</p> <p>Art. 3º - O Presidente da República poderá enviar ao Congresso Nacional projetos de emendas à Constituição.</p> <p>Parágrafo único - Os projetos de emenda constitucional enviados pelo Presidente da República serão apreciados em sessão do Congresso Nacional, dentro de trinta dias, a contar de sua recebimento, em duas sessões, com um intervalo mínimo de 10 (dez) dias, e, sendo considerados aprovados quando obtiverem em ambas as votações a maioria absoluta dos membros das duas Casas do Congresso.</p> <p>Art. 4º - O Presidente da República poderá enviar ao Congresso Nacional projetos de lei sobre quaisquer matérias, os quais deverão ser apreciados dentro de 30 (trinta) dias a contar de seu recebimento na Câmara dos Deputados e de igual prazo no Senado Federal; caso contrário, serão considerados aprovados.</p> <p>Parágrafo único - O Presidente da República, se julgar urgente a medida, poderá solicitar que a apreciação do projeto se faça em 30 (trinta) dias, em sessão conjunta ao Congresso Nacional, na forma prevista neste artigo.</p> <p>Art. 5º - Caberá prioritariamente ao Presidente da República a iniciativa dos projetos de lei que tiverem ou aumentem a despesa pública; não serão admitidas a favor próprias, em qualquer das Casas do Congresso Nacional, exceto as que aumentem as despesas propostas pelo Presidente da República.</p> <p>Art. 6º - O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio ou permitir-lhe pelo prazo máximo de trinta (30) dias; o seu ato será submetido ao Congresso Nacional, acompanhado de justificativa, dentro de quarenta e oito (48) horas.</p> <p>Art. 7º - Ficam suspensas por seis (6) meses as garantias constitucionais de legalidade, vitaliciedade e estabilidade:</p>	<p>§ 1º - Mediante investigação sumária, os funcionários públicos, os titulares de bens públicos poderão ser desligados ou despedidos ou, ainda, com vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço, postos em disponibilidade, aposentados, transferidos para a reserva ou reformados mediante atos do Conselho Supremo da Revolução até a posse do novo Presidente da República e, depois de sua posse, por decreto presidencial, ou, em se tratando de servidores estaduais por decreto do Governador do Estado, desde que tenha ocorrido contra a segurança do País, o regime democrático e a probidade da Administração Pública, sem prejuízo das sanções penais a que estejam sujeitos.</p> <p>§ 2º - Ficam sujeitos às mesmas sanções os servidores municipais; neste caso, a sanção prevista no § 1º será aplicada por decreto do Governador do Estado, mediante proposta do Prefeito Municipal.</p> <p>§ 3º - Do ato que atingir o servidor estadual ou municipal vitalício, caberá recurso ao Presidente da República.</p> <p>§ 4º - O controle jurisdicional destes atos limitar-se-á ao exame de formalidades essenciais, vedada a apreciação dos fatos que os motivaram, bem como da sua conveniência ou oportunidade.</p> <p>Art. 8º - Os inquéritos e processos visando a apuração da responsabilidade pela prática de crimes contra o Estado, ou seu patrimônio, e a ordem política e social ou de atos de guerra revolucionária poderão ser instaurados individual ou coletivamente.</p> <p>Art. 9º - A eleição do Presidente e do vice-Presidente da República, que terminou posse em 31 de janeiro de 1965, será realizada em 3 de outubro de 1965.</p> <p>Art. 10 - No interesse da paz e da honra nacional e sem as limitações previstas na Constituição, os comandantes em chefe que ostentem o presente Ato, poderão suspender os direitos políticos pelo prazo de 10 (dez) anos e cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais, excetada a apreciação judicial destes atos.</p> <p>Parágrafo único - Responsado o Presidente da República, pelo, por indicação do Conselho de Segurança Nacional, dentro de 60 (sessenta) dias, poderá praticar os atos previstos neste Artigo.</p> <p>Art. 11 - O presente Ato vigorará desde a sua data até 31 (trinta e um) de janeiro de 1965, revogadas as disposições em contrário.</p> <p>Rio de Janeiro, 9 de abril de 1964.</p> <p>General de Exército ARTHUR DA COSTA E SILVA</p> <p>Tenente-Brigadeiro FRANCISCO DE ASSIS CORRÊA MELLO</p> <p>Vice-Almirante AUGUSTO HAMANN RADEMAKER GRUNEWALD</p> <p style="text-align: right;">D.O. de 9 a 11/04/64</p>

5. Figura 14 - Portaria n. 1

2 ATOS DA REVOLUÇÃO

PORTARIA Nº 1

O Comando Supremo da Revolução, representado pelo Comandante-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica:

Considerando que a disciplina das Forças Armadas, nos termos da Constituição, é de dever a Pátria e garante os Poderes Constitucionais, a Lei e a Ordem;

Considerando as atividades subversivas desenvolvidas por indivíduos, grupos e organizações no País;

Considerando que tais atividades são base ideológica contrária ao regime democrático e estão, em seu conjunto, subordinadas a planos;

Considerando que a atuação das Forças Armadas, no cumprimento de sua missão Constitucional, deve abarcar tais planos, mas não estender, por completo, as suas ações a essas responsabilidades;

Considerando fatos públicos e outros transtornos no funcionamento de jornais brasileiros, rádios de Imprensa Livre, escrita e televisada;

Considerando, ainda, a existência inoperante de um clima subversivo, de caráter sistematicamente comunista, recheio:

a) Determinar a abertura de Inquérito Político Militar, a fim de apurar fatos e as devidas responsabilidades de todos aqueles que, no País, tenham desenvolvido ou ainda estejam desenvolvendo atividades capitalísticas nos atos que definem os crimes militares e os crimes contra o Estado e a Ordem Política e Social;

b) O Inquérito acima deverá apurar também as atividades exercidas pelos elementos citados no Ofício nº 170, de 5 de abril de 1964, da Exceletíssima Senhor Secretário de Segurança Pública do Estado da Guanabara;

c) Designar encarregado desses Inquéritos o Excm.º Sr. General-de-Divisão Embélio Taurino de Resende Nova, que, assim, faça inquirição de todos os fatos legais e regulamentares, para o fim em si.

Rua de Janeiro, Guanabara, 14 de abril de 1964.

Comandante do Exército
ARTHUR DA COSTA E SILVA

Tenente-Brigadeiro
FRANCISCO DE ASSIS CORRÊA MELLO
Vice-Almirante
AUGUSTO HAMANN RADEMAKER GRU-
NEWALD

D.O. nº 71, de 14 abr. 64 — fls. 3.313/7.314

— — — — —

**DECRETO Nº 53.897 — DE 27 DE
ABRIL DE 1964**

Regulamenta os artigos últimos e demais do Ato Institucional, de 5 de abril de 1964.

O Presidente da República, no uso de suas atribuições constitucionais e tendo em vista a necessidade da aplicação uniforme do disposto nos artigos últimos e demais do Ato Institucional, decreta:

Art. 1º Fica criada a Comissão Geral de Investigações, com a incumbência de promover a investigação sumária a que se refere o artigo último, parágrafo primeiro, do Ato Institucional, de 5 de abril de 1964.

Art. 2º A Comissão se comporá de sete membros, nomeados, entre servidores civis e militares ou profissionais liberais de reconhecida idoneidade, pelo Presidente da República, que designará dentre eles o presidente.

Art. 3º A investigação será aberta por iniciativa da Comissão, ou mediante determinação do Presidente da República, dos Ministros de Estado, dos Chefes dos Gabinetes Civil e Militar da Presidência da República, ou ainda em virtude de representação dos dirigentes de instituições, entidades de economia mista, fundações e empresas públicas.

§ 1º Em cada Ministério, o respectivo Ministro poderá promover as investigações que julgar convenientes e encaminhá-las diretamente ao Presidente da República, atendidas as formalidades deste decreto.

§ 2º As investigações poderão também ser feitas pela Comissão mediante representação dos Governadores dos Estados e Prefeitos municipais, quanto a ocorrências sob as respectivas jurisdições, ressalvada a competência que cabe às outras autoridades.

§ 3º Quando julgar conveniente para a melhor aplicação do artigo último, parágrafo único, do Ato Institucional, poderá ainda a Comissão, por iniciativa própria, promover as investigações na esfera dos Estados e municípios, sem prejuízo da competência dos Governadores e Prefeitos na esfera local do caso.

Art. 4º A Comissão poderá delegar suas atribuições, no que concerne a diligências e providências secundárias, a um de seus membros, ou a terceiros que tenham as condições referidas no artigo segundo.

Art. 5º Após a investigação ou durante ela, será dada oportunidade de defesa, oral ou escrita, ao indiciado, que para isso será ouvido em prazo razoável, não excedente de oito dias, se não tiver antes apresentado suas razões ou depoimento ou por outra forma.

Parágrafo único. A dificuldade oposta pelo indiciado ao cumprimento dessa formalidade não impedirá as conclusões da Comissão, se, a juízo desta, as investigações se revelarem suficientes.

Art. 6º Encerrada a investigação, a Comissão, se necessário pelo aplicação de alguns dos artigos previstos no artigo último do Ato Institucional, encaminhará o processo ao Ministério ou autoridade competente e que estiver ligado o processo, a fim de ser submetido ao Presidente da República.

Parágrafo único. Se se tratar de ocorridos estaduais ou municipais, o processo será remetido ao Governador ou ao qual couber a decisão.

Art. 7º Se, nas investigações, for verificada a existência de crime, o processo será remetido pelo

6. Decreto-Lei n. 53.897/1964

ATOS DA REVOLUÇÃO

3

Comissão, em original ou em cópia autêntica, à autoridade competente para promover a ação penal.

Art. 8º A Comissão será vinculada à Presidência da República por intermédio do Ministério da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 9º Para aplicação das sanções previstas no artigo décimo do Ato Institucional, a proposta do Conselho de Segurança Nacional ao Presidente da República, poderá ser provocada mediante representação de qualquer de seus membros, dos Chefes dos Poderes dos Estados, bem como por iniciativa do Secretário-Geral daquele Conselho.

Art. 10 Este decreto entrará em vigor na data de sua publicação e prevalecerá, no que se refere ao artigo sétimo do Ato Institucional, pelo prazo de seis meses, a contar de 9 de abril corrente, e, quanto ao artigo décimo do mesmo Ato, pelo prazo de setenta dias, a contar da posse do Presidente da República, no dia 13 deste mês.

Brasília, 27 de abril de 1964; 143º da Independência e 76º da República.

D.O. nº 79, de 27 abr. 64 — fls. 3690.

Art. 6º Remanejada a competência da Câmara dos Deputados e do Senado e dos Tribunais Federais, no que concerne aos respectivos serviços administrativos, compete exclusivamente ao Presidente da República a iniciativa das leis que criem cargos, funções ou empregos públicos, aumentem vencimentos ou a despesa pública e disponham sobre a fixação das Forças Armadas.

Parágrafo único Aos projetos oriundos dessa competência exclusiva do Presidente da República não serão admitidos emendas que aumentem a despesa prevista.

Art. 5º A discussão dos projetos de lei de iniciativa do Presidente da República começará na Câmara dos Deputados e sua votação deve estar concluída dentro de 45 dias a contar do seu recebimento.

§ 1º Findo esse prazo, sem deliberação, o projeto passará ao Senado com a redação original, e sua tramitação posterior seguirá o processo estabelecido no parágrafo único do artigo 68 da Constituição.

§ 2º Não apreciados dentro do prazo estabelecido neste artigo, a contar do seu recebimento na Câmara dos Deputados, os projetos serão tidos como aprovados.

§ 3º O Presidente da República, se julgar ur-

7. Figura 15 – Boletim/1964

K. S. P. 1/10

MINISTÉRIO DA GUERRA
PRIMEIRO EXÉRCITO
4ª R M - 4ª D I
INFANTARIA DIVISIONÁRIA/4
JUDÁNCIA GERAL

= 118.178 =
Quartel General em Belo Horizonte...
31 de março de 1964.
= TERÇA - FEIRA =

= BOLETIM DA ID/4 NR 58 =

= PARA CONHECIMENTO E DAIDA EXECUÇÃO, PELA ID/4 E POR ESTA GUARNIÇÃO,
PUBLICO O SEGUINTE:-

1ª PARTE:- = **SERVÍCIOS DIÁRIOS** =

I - **SERVÍCIO PARA O DIA 1º DE ABRIL DE 1964 - QUARTA - FEIRA:-**

a)- **Serviço Externo:-**
- **Patrulha Mista:-** 1 Sargento do 12º RI;

b)- **Serviço Interno:-**
- **Comandante da Guarda:-** Sgt EVERALDO, do QG;
- **Guarda do QG:-** 1 Cabo e 3 Soldados do 12º RI.

2ª PARTE:- = **INSTRUÇÃO** =

I - **REVOLUÇÃO DE 31 DE MARÇO DE 1964 - MOVIMENTO REDENTOR:-**

1 - A partir do comício de 13 do corrente tornou-se patente que o presidente da República tomara, afinal, em caráter definitivo, a decisão de mudar, pela violência, o sistema político brasileiro, consubstanciado na Constituição de 1946, levado por, ou organizando, um ambiente falso, em desacôrdo com as aspirações da quasi totalidade do povo e, particularmente, das Forças Armadas de nosso País. A situação nacional, de crise em crise, sempre forjadas do alto, vinha se agravando, sendo motivo de atenta observação a campanha sediciosa desencadeada, através da rádio Mayrink Veiga, pelo Deputado Leonel Brizolla, juntamente com organismos irregulares de agitadores infiltrados no meio sindical, os verdadeiros ministros do Sr João Goulart. Não é necessário por evidência o clima vivido pela população Brasileira, presa de verdadeiro pânico, nos últimos tempos, tão inequívocas as manifestações diárias desses elementos, já de tal forma seguros do sucesso, que nem mesmo buscavam mascarar seus desígnios. Entretanto, a ofensa aos textos legais gera, por si mesma, situações inesperadas, que modificam inteiramente os planos mais bem urdidos, e, quasi sempre, vão além dos objetivos iniciais e passam a conduzir os acontecimentos, superando suas origens e desnortando seus criadores. Foi o que se deu. A campanha de subversão, visando dividir horizontalmente as F.A., buscando lançar os Sargentos contra os Oficiais, iria anteceder-se na Marinha, onde Cabos e Marinheiros, que por serem profissionais consti-

8. Figura 18 – Ato Institucional n. 5, 13 de setembro de 1968

ATOS DO PODER LEGISLATIVO

I — ATO INSTITUCIONAL

ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968

O Presidente da República Federativa do Brasil, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e

Considerando que a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve, conforme decorre dos Atos com os quais se institucionalizou, fundamentos e propósitos que visavam a dar ao país um regime que, atendendo às exigências de um sistema jurídico e político, assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, "os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria" (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964);

Considerando que o Governo da República, responsável pela execução daqueles objetivos e pela ordem e segurança internas, não só não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro, bem como porque o Poder Revolucionário, ao editar o Ato Institucional nº 2, afirmou, categoricamente, que "não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará" e, portanto, o processo revolucionário em desenvolvimento não pode ser detido;

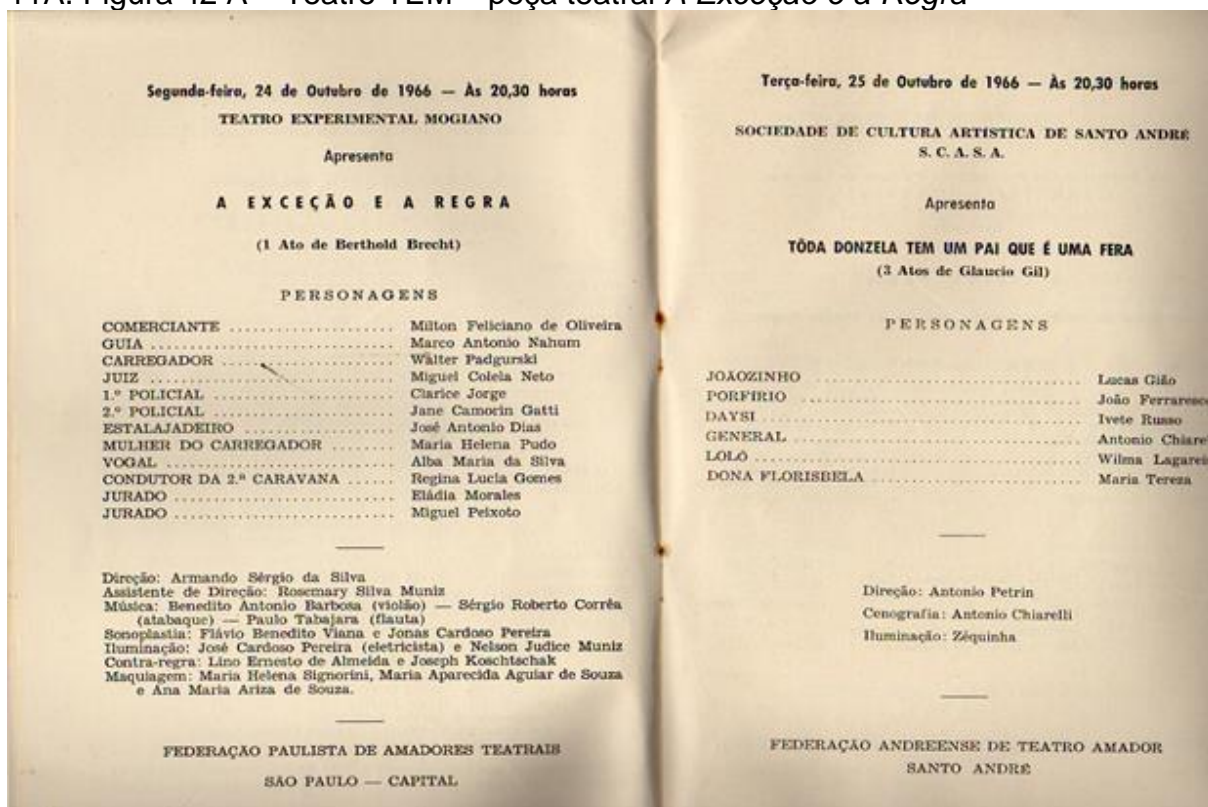
Considerando que esse mesmo Poder Revolucionário, exercido pelo Presidente da República ao convocar o Congresso Nacional para discutir, votar e promulgar a nova Constituição, estabeleceu que esta, além de representar "a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução", deveria "assegurar a continuidade da obra revolucionária" (Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966);

Considerando, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la;

Considerando que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança a tranqüilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do país comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária;

10. Figura 40 – Diploma de finalização do ensino primário de Antonio Benetazzo



11A. Figura 42 A – Teatro TEM – peça teatral *A Exceção e a Regra*

11B. Figura 42 B – Veto em peça teatral de TEM

The image is a newspaper clipping from 'DIÁRIO DE MOGI'. The masthead reads 'DIÁRIO DE MOGI' in large, bold letters. Below it, the date and issue information are: 'ANO VIII Mogi das Cruzes — Quarta-feira, 23 de Março de 1966' and 'N.º 1.804'. The main headline is 'T.E.M. DOPS VETA PEÇA TEATRAL'. The text of the article discusses a report from the newspaper 'DM' stating that the play 'Em Tempos de Inconfidência' by Milton Feliciano, presented by Teatro Experimental Mogiano, has been vetoed by the Department of Political and Social Order (DOPS) because it was considered offensive to the principles of the March 31 Revolution. The article notes that the play would have received approval from the Censorship Service, but was vetoed by DOPS. It concludes by stating that the fact should be the subject of an official pronouncement from TEM, which will certainly know the reasons that led the department to assume such an attitude.

DIÁRIO DE MOGI

ANO VIII Mogi das Cruzes — Quarta-feira, 23 de Março de 1966 N.º 1.804

T.E.M. DOPS VETA PEÇA TEATRAL

Junto à fonte digna de crédito, consegui a reportagem do DM apurar que a peça teatral "Em Tempos de Inconfidência", assinada pelo jovem Milton Feliciano, elemento ligado ao Teatro Experimental Mogiano, recebeu veto total no Departamento de Ordem Política e Social, tendo sido sua apresentação proibida em todo o território nacional.

Segundo se informou, a referida peça teria recebido aprovação do Serviço de Censura tendo, porém, sido proibida pelo DOPS, que a teria interpretado como ostensiva aos princípios da Revolução de 31 de março.

O fato deverá ser objeto de pronunciamento oficial do TEM, que por certo saberá dar ciência dos motivos que conduziram aquele departamento a assumir tal atitude.

12A. Figura 45 — Reportagem com o Dr. Paula Souza ao OESP, 13 junho de 1965 Parte 1.

DOMINGO, 13 DE JUNHO DE 1965

2.º CLICHE

Problemas da Universidade

A propósito dos acontecimentos verificados recentemente na Cidade Universitária e que deram origem à greve deflagrada nos Institutos da USP, o dr. R. de Paula Souza, diretor do Instituto de Saúde e Serviço Social da Universidade (ISSU) e professor da Faculdade de Higiene, enviou carta ao "Estado" expondo o seu pensamento acerca da crise e rebatendo críticas que têm sido feitas à sua atuação. Diz inicialmente o missivista que desde o fim do primeiro semestre de 1964 toda a responsabilidade pelas atividades desenvolvidas no Conjunto Residencial da Cidade Universitária, "Armando de Sales Oliveira" foi de sua alçada, tendo ele recebido até hoje todo o apoio quer do reitor Gama e Silva, quer da Comissão de Serviço Universitário.

"Toda essa questão estudantil — diz o dr. Paula Souza — está entregue ao Instituto de Saúde e Serviço Social da Universidade (ISSU). Esse Instituto, por circunstâncias variadas, anexo à minha Cadeira, longe está de ter alcançado a posição exigida pela nossa Universidade. Nesse momento, após estudos e debates de mais de três meses, a Comissão de Serviço Social aprovou e etivará a plenário, a transferência desse Instituto da órbita de minha Cadeira para a da Universidade".

CONTESTAÇÃO

Mais adiante, diz o missivista que não pode aceitar as críticas que lhe têm sido feitas no que se refere à direção que imprime ao ISSU, já que esses reparos se fundamentam em informações "proবাদamente inexatas e no mais das vezes tendenciosas". Lembra a propósito informação que fez e que foi enviada aos conselheiros na reunião do dia 25 de maio último do Conselho Universitário. Nada se desmentiu dessa informação naquela oportunidade, nem mesmo pelos representantes dos estudantes, um

administrador da Universidade, a "indiferença administrativa". Muito pelo contrario. Ao ver do ISSU, sem condições de lazer, esportes etc., não seria possível abrigar no Conjunto Residencial os universitários que a ele se candidatavam. Era imprescindível e urgente realizar uma série anormal de providências para que um mínimo de condições fosse alcançado. Os denodados esforços despendidos pelo ISSU até princípios deste ano junto ao Fundo para a Construção da Cidade Universitária, resultaram em contactos altamente desagradáveis. Infelizmente, não se lograra a compreensão por parte do Fundo, que é a quem cabia a tarefa de terminar, remodelar e equipar convenientemente tanto os alojamentos, como os setores de lazer e restaurante. Nem mesmo com determinações expressas do magnífico reitor àquela entidade, se pôde obter quanto pleiteava o ISSU. O que se conseguiu sempre esteve aquém do solicitado.

A AÇÃO POLICIAL

Mais adiante, diz o missivista: "Desejo ainda manifestar-me sobre a ação policial no Conjunto Residencial. Esta foi motivada pela necessidade de evitar choques e atos de consequência desagradável para os próprios residentes. A força policial encarregada da segurança e policiamento da Cidade Universitária interveio a meu pedido, tão-somente para, em mero aparato, propiciar a retirada mansa e pacífica de uma bandeirola implantada para o boicote, no próprio restaurante do Residencial, qual seja, a cozinha provisória. Apenas alguns soldados cercaram o edifício do restaurante, de onde imediatamente se afastaram os estudantes; os demais permaneceram formados ao longo da via de acesso ao parque de estacionamento. Não houve invasão, interdito ou intervenção nos alojamentos, nem metralhadoras, e o restaurante continuou, como sempre, aberto

feitas inúmeras reuniões. Os prazos concedidos eram prorrogados por tempo até além do solicitado, dado nosso empenho em resolver a questão sem incidentes ou violências".

HOUE DIALOGO

Afirma ainda o dr. Paula Souza: "Dialogos, encontros, conversas, discussões, debates; houve em profusão não somente para esse fim, mas sempre e continuamente para tratar de todos os problemas que a diario surgem e existem no Residencial. Os próprios aumentos dos preços, do Cr\$ 100 na refeição e de Cr\$ 1.000 no alojamento foram discutidos e estudados em reunião com os representantes dos residentes, em Comissão oficial e em assembleia geral, antes de serem postos em vigor. Por isso, consciencia de minha responsabilidade em cumprir e fazer cumprir as decisões do órgão máximo da Universidade, é que foi realizada essa operação cautelosa onde se cumpriu o objetivo, sem molestar sequer um residente".

Assim — argumenta o ministro — não se pode pensar que o ISSU se oriente por uma ofensiva odiosa contra os estudantes, e que não sejam eles ouvidos no que lhes interessa. Não é certo também que estejam expostos a arbitrariedades sem possibilidade de defesa.

Não admite o diretor do ISSU que em si consciencia se considere todo o esforço que desde 1958 vem desenvolvendo, como o gerador ou causa da situação de abandono e de perseguições aos estudantes.

"Até recentemente — prossegue — o apoio e a compreensão do significado do ISSU eram frágeis e esporádicos. Na atual administração da Universidade, representada pelo Magnífico Reitor e Conselho Universitário, é que alcança o ISSU o devido respeito e recebe de maneira objetiva apoio moral e material.

Todo esses meus anos de luta foram empreendidos precisamente para assistir e favorecer o pro-

Universitário, quando dela participo, para que, ao se construírem os alojamentos do Conjunto Residencial, se erigisse concomitantemente o seu indispensável centro de vivência".

HA' MUITO QUE FAZER

A seguir, diz o dr. Paulo Souza: "O Conjunto Residencial não é uma Faculdade para formação profissional. É um centro de vivência de características especiais e unico em toda a Universidade de São Paulo. Por isso muito há que se fazer lá, para que haja toda e as melhores condições no sentido de favorecer ao universitário as oportunidades supletivas de formação moral, cívica e ética que não é especialmente desenvolvida nos bancos escolares. É tão grande a tarefa, que certamente demandará tempo, dispendio de energia e sobretudo união e compreensão de quantos têm ou sentem a responsabilidade pelos destinos da mocidade estudantil. Sem isto, aquela própria da Universidade se constituirá num perpetuo centro de choques e desencantos entre os corpos docente e discente, como ainda dentro da própria classe estudantil, pelo jogo e interferência de varias correntes extra-universitárias.

Essa é uma realidade com a qual nos estamos defrontando no trato diario e diuturno dos problemas daquela dependência". Não é possível a concretização de uma obra de bem, humanitária e de profundas repercussões para os destinos da Pátria, sem o alestado principio da ordem e da hierarquia. Os problemas de vivência como os presentes não poderão ser solucionados sem a obediencia inteligente e ativa que todos nós — e evidentemente o corpo discente — devemos a esses principios".

No trecho final de sua missiva, o diretor do ISSU lembra que o "respeito à ordem, à hierarquia e à disciplina são atributos indispensáveis para que se possa usufruir da verdadeira liberdade". Assim, os seus esclarecimen-

12B. Parte 2

unidade, nem mesmo pelos representantes dos estudantes, um dos quais, o presidente do DCE é residente e por isso mesmo conhecedor de todos os fatos. "E a votação apoiando minha atuação — ôô — só contou com os votos contrários dos dois estudantes". Assim, não compreendo afirmativas que se vê fazendo à base de "informações tendenciosas e por que não tumultuadoras", que devem ter sido fornecidas por alguns estudantes. "Estes, ou estão inebriados pela paixão frente aos acontecimentos ou agem com malícia".

O PROBLEMA DAS REFEIÇÕES

Quanto às precárias condições de vivência dos estudantes na Cidade Universitária, diz o missionista que realmente as condições mínimas para a vivência, ali, "ainda são deficientes, embora as de moradia e alimentação sejam de bom nível". "Para tanto basta dizer que quanto aos alojamentos não há queixas conhecidas. Quanto à alimentação é interessante tomar alguns dados de documento por nós fornecido e amplamente utilizado pelos residentes: nele está registrado o substancial aumento dos usuários do restaurante — estudantes ou não — em busca dessa maltratada refeição "intolerável ao paladar". "Assim — prossegue o dr. Paula Souza — enquanto fornecemos 10.908 refeições em julho de 1964, chegando ao máximo de 28.302 em outubro, neste ano, registramos 22.014 em fevereiro e 38.346 em março. Posso informar ainda que em abril se atingiu o consumo de 35.893 refeições. Finalmente, entendo que não é com uma greve decretada pelo custo das refeições, que se poderá encaminhar para uma solução satisfatória a questão alimentar, básica para a saúde dos universitários.

É essencial também que se afirme que não existe, no menos da parte do ISSU e da atual

metralhadora, e o restaurante continuou, como sempre, aberto aos interessados".

Não foi apenas a retirada de um "pacato e amável fogão", mas, a forma para — ao garantir a autoridade do órgão máximo da Universidade — salvaguardar a integridade, até física, de 800 universitários. Estes estavam resolvidos a se manjerentados no local, para com isso impedir a retirada do material lá existente e que seria processada por servidores do ISSU. Queriam por essa via propiciar a intervenção policial, que se poderia tornar necessária para a retirada do material; desse modo se caracterizaria a violência da Universidade, ponto de partida para uma greve geral em toda a Universidade de São Paulo. A imprensa falada e escrita, com a equipe de fotógrafos, repórteres e cinegrafistas que se postava no local fora chamada pelos residentes e lá permaneceu até findar o dia 2 de junho justamente para a constatação do que pressentiam viesse a ocorrer. O objetivo inicial do diretor do ISSU era o de retirar os materiais, com alguns de seus servidores e sem qualquer aparato policial. Porém, face a essa circunstância, teve de fazê-lo segundo a forma determinada pelo momento, para que nenhum ato de violência se verificasse, no que, felizmente, fomos coroados de êxito.

A ação policial garantiu a retirada pacífica dos materiais pelos servidores do ISSU na presença de quatro elementos de nível universitário que comigo compareceram visando evitar qualquer incidente. Enquanto isto, os estudantes se locomoviam sem ser molestados para a frente do restaurante onde cantaram, valzaram e bateram palmas à retirada dos soldados.

Nesse mesmo sentido informo que essa ação que durou apenas vinte minutos só foi determinada em última instância, depois que se haviam esgotado todas as possibilidades para se obter a remoção da cozinha provisória pelos próprios residentes. Foram

toram empreendidos precisamente para assistir e favorecer o preparo do estudante em sua missão no futuro. Hoje, com o Conjunto Residencial, o ISSU, que com sacrifícios da Cadeira pôde subsistir no curso do tempo; teria o grande ensejo para permitir um alto padrão de vivência estudantil, caso tivesse a Universidade anteriormente atendido aos apelos formulados na antiga Comissão de Planejamento da Cidade

usufruir da verdadeira liberdade". Assim, os seus esclarecimentos são coerentes com esses mesmos princípios que tentou, e enquanto tiver forças tentará desenvolver no seio da juventude universitária. Cita o missionista, concluindo, palavras de Julio Mesquita: "Falo ainda que no falar haja um perigo" por não ser daqueles que "não se emudecem quando no emudecer há um crise".

CODISAN Entrega Mais um Carro "0" km



O flagrante acima nos apresenta o sr. Nelson Pires de Oliveira, vendedor, residente à rua Padre José Rebouças, 2, nesta Capital, quando recebe o seu GORDINI "0" KM. Ele é mais um dos felizes compradores de CODISAN. Pagando somente Cr\$ 150.000 de entrada, sem sorteio, sem lances e complicações, alguns dias depois, já ficou de posse do seu almejado carro. O saldo, amortizará em suaves prestações mensais de Cr\$ 155.000. É realmente fabuloso o plano de CODISAN, sem paralelo e similar em todo o País. Faça você também uma visita à CODISAN — Comercial Distribuidora de Automóveis Nacionais e aproveite esta rara oportunidade. Em São Paulo: escritório — Rua S. Bento, 59 — 8.º and. — Depto. de Vendas: Rua dos Estudantes, 166 — Liberdade. No Rio: Av. Graça Aranha, 326 — 3.º andar.

Campanha

anti-pato

13. Figura 48 – Jornal do Brasil, de 16 de setembro de 1966

Polícia acaba em poucos minutos no Centro com a passeata de estudantes

Toda o Centro da Cidade foi convertido ontem numa verdadeira praça de guerra, depois que cerca de mil estudantes realizaram a anunciada passeata de protesto contra o Governo Federal num percurso de 300 metros da Avenida Rio Branco — de JORNAL DO BRASIL à esquina da Rua Buenos Aires — impedida de continuar por 600 policiais.

Após primeiros minutos de luta, o Secretário de Segurança, General Dário Coelho, informou que as autoridades policiais prenderam nas manifestações 128 pessoas, a maioria das quais estudan-

tes, que se começaram a libertar antes mesmo, ficando presos apenas 5 pessoas.

O Governador Negrão de Lima lamentou as violências verificadas no Centro da Cidade e assumiu inteira responsabilidade pela repressão policial, afirmando que se os estudantes tivessem pedido a licença legal para a sua manifestação o Governo do Estado a teria garantido.

Apesar das cenas de violência verificadas na Avenida Rio Branco, Cinelândia, Praça Tiradentes e Passarela Pública pouco mais de dez pessoas sofreram ferimentos leves, entre as quais seis po-

liciais e sete estudantes, que foram socorridos ainda durante as manifestações.

Os líderes universitários mineiros e gaúchos confirmaram para hoje, em Belo Horizonte e Porto Alegre, passeatas de protesto "contra as arbitrariedades e pressões sofridas pelos estudantes cariocas, paulistas e cearenses". A Secretaria de Segurança Pública de Minas assegurou, porém, que a passeata em Belo Horizonte seria reprimida.

Enquanto o Presidente do Congresso Nacional, Sr. Aurélio de Moura Andrade, declarou-se "repressivo" com o de-

sestinar dos acontecimentos no Rio, o ex-Governador Carlos Lacerda afirmava que "a manifestação era inevitável, pois a juventude deseja uma revolução que não foi feita".

Mais de mil estudantes arge-entinos enfrentaram, ontem, diante três blocos, em Buenos Aires, as bombas de gás lacrimogêneo e os disparos de metralhadora da Polícia, jogando coquetéis molotov, pedras e pau, durante a Marcha de Silêncio, organizada em sinal de protesto pela morte de um universitário por policiais, em Córdoba. (Páginas 4, 5 e 11 e editorial na página 6)

O COMEÇO DE TUDO



Os estudantes se misturaram aos manifestantes e realizaram a passeata até que a Polícia Militar os controlou.

15. Figura 55 – Jornal Voz Operária, novembro de 1968



CPJ - FCB047-06

No XXX Congresso da UNE Queda Não Empanou Vitórias

REGIO GENIVAL

A ditadura mostrou mais um de seus crimes. Em ruidosa operação policial surpreendeu a mais legítima das esperanças do movimento estudantil: o XXX Congresso Nacional de Estudantes.

Para justificar sua ação precavida, dando plausibilidade a uma ação de provocação, que envolvia desde a repressão policial até a utilização de grupos terroristas por ela financiados (CCC, FUR, MAC, FAC, etc.), elevaram os objetivos da reunião estudantil atribuindo-lhe ligações com organizações "planas" de subversão e guerrilha internacional, ainda não feitas referências a um suposto comprometimento de Cuba, tudo ao melhor figurado desde pelo recente "Confiteório" das pilulas americanas.

Mas, toda esta encenação não foi suficiente para abalar a confiança da ditadura que se verdadeiramente não teve a menor dúvida de ter sido, desde o primeiro momento, um erro" cometido no discernimento de seus problemas e das implicações delas com os problemas de nosso país.

A operação policial não passou de mais um ato na já bem grande cadeia de crimes cometidos pelo regime ditatorial de abril, os quais não podem ficar sem resposta. A destruição das Universidades de Brasília e São Paulo, e raptos de artistas, os ultrajes terroristas, a prisão de líderes estudantis, estudantes e populares são as consequências da discriminação e instrumentalização de sua ação repressora.

Apesar da derrotada vitória, no que se refere à fase final de seus trabalhos, o processo geral do Congresso apresenta alguns aspectos fundamentais que constituem um valioso legado para o movimento estudantil brasileiro. Deverá ser sempre sempre particular importância a seu alto

grau de representatividade. Com efeito, somente o fato de se terem deslocado para São Paulo, nos mais difíceis condições, universitários de todos os cantos do país, participando um total de quase mil participantes, dentro do qual a maioria marginalizada era constituída de delegados, tornou motivo de grande registro para todos quanto hoje se referem à ditadura. Revela, sobretudo, maior índice de organização e atividade de sua base social entre os estudantes e um prestígio crescente da UNE que não somente se criou reconhecido por alguns de seus dirigentes possibilitando fazer espalhar, breves também a constituição de, a conscientização política e o espírito de luta de uma importante parcela da juventude brasileira.

Na sua fase processiva de democratização do estrutura interna da UNE sob os resultados obtidos com os grandes manifestações estudantis do abril-pácho, disse não quando importantes setores das massas, lições e condições universitárias, em certas marginalizadas, intervenções politicamente nos acontecimentos e consequentemente passaram a exigir sua total integração na esfera de decisão do movimento. Desta forma, sob a pressão das grandes massas mobilizadas fundamentalmente que defende das liberdades e de suas reivindicações específicas, a direção da UNE e outros setores importantes da hierarquia estudantil foram obrigados a modificar aspectos importantes da orientação estrita que até então aplicavam com grande desvirtuamento ao movimento. E tudo isto não sem a resistência firme daqueles que continuam a se esforçar para manter a UNE nos marcos realistas de um pequeno partido político dirigido dos grandes massas de estudantes. Resistência esta que mais uma vez se fo-

rebararam que deveriam realizar de qualquer maneira.

Preocupam nos estas tendências crescentes no momento, muito mais pelo futuro do movimento do que pelo seu passado. Tem já a esta altura não nos resta alguns líderes do movimento estudantil, pela adoção de formas de luta acima de suas forças, pela resolução imediata de um novo Congresso da UNE, completamente esquecidos que o movimento foi duramente golpeado e precisa antes de mais nada refazer suas fileiras.

Neste momento difícil, cabe aos estudantes reconhecerem sua importante papel. O de indicar aos estudantes brasileiros um caminho concreto que se leve a superar os breves espaços de tempo em suas dificuldades fronteiras, cobrindo nestas situações os estudantes que no momento não existem condições para um novo Congresso, que se levada a efeito pararia por completa falta de representatividade. A vitalidade nos aponta quando muito a necessidade de realização de um Conselho Nacional de UUEE e DCEs que elejam uma direção provisória para a UNE, dotada de um programa prático de luta e o momento de preparar em período ramvel um novo conselho nacional.

As leis ditas, devemos estudar todas as iniciativas que surgem dentro do movimento em favor da UNE, mas, ao mesmo tempo, devemos lutar para que nos Estados as formas de organização também respeitem o critério de uma ampla representatividade, o que se fará a base do maior número de assembleias de turma, de escola, e da realização de reuniões convocadas dos DAs nos Conselhos de UUEE e DCEs.

Assim, impaciência desvirtuosa a maior satisfação possível aos estudantes ainda preso, aliado à maior denúncia e esclarecimento dos crimes da ditadura contra a Universidade e o movimento estudantil brasileiro. Nova direção, podem jogar um grande papel no Conselho de Defesa da UNE e de Solidariedade aos Pressos, que podem ser formados em grupos com estudantes, mas também com professores, apóstatas, intelectuais, parlamentares, líderes feministas, intelectuais, etc.

Tais atividades deverão ser desenvolvidas em íntima ligação com as lutas das universidades por melhores condições de vida e de estudos, contra a política educacional e nacional da ditadura.

Tudo isto não é nada se não se desenvolver o movimento estudantil brasileiro e o caráter de massas que lhe permita ser o principal forma de defesa de seus líderes e de suas organizações e de garantia de sua sobrevivência como movimento vivo e atuante.

O, estudantes comunistas devem estar preparados para, ali onde se possam manifestarem e nos acionando, desenvolver o movimento e quando das ações estudantis e delataram suas firmes e espírito partidário atitudes do VI Congresso de nosso Partido que correspondem, quando necessariamente aplicadas, aos reais interesses das grandes massas de estudantes. E isso exige que cada um esteja em suas fileiras não somente os seus próprios, a pouco prático burgueses, como também o elemento consciente de paciência e disciplina que se manifestam em alguns setores de outras organizações estudantis.

16. Figura 64 – Documento confidencial dos militares

AC/ARGE/FL. 03

CONFIDENCIAL
GRAU DE SIGILO

DATA 9.06.75

CLASSIFICAÇÃO DE INTERNE/EXTERNAÇÃO/PELIDO DE BUSCA Nº 1390
(RESPOSTA) PB nº 024/75
SNI/AC REFERENCIA:

*As autoridades de segurança revelaram ontem a morte de ARNO PREISS, advogado que há anos se dedicava a atividades subversivas em SPaulo e Goiás, depois de realizar um curso para guerrilha em Cuba. Pouco antes de descoberto, ele reagiu a bala e matou o PM LUZIMAR MACHADO DE OLIVEIRA.

O fato ocorreu na noite de 15 de fevereiro, na cidade goiana de Paraíso do Norte, e só ontem os órgãos de segurança o divulgaram para manter em sigilo as ações visando a captura de um grupo subversivo empenhado em eclodir como guerrilha ao longo da Belém-Brasília."

3) - ANTONIO BENETAZZO - ("JOEL" - "JOAQUIM" ou "PAULO")

3.1 - Filho de PIEDRO BENETAZZO e GIULIETA SGUARZZARD BENETAZZO; nascido em 1/11/41 em Verona/ITALIA.

3.2 - Cursado em Cuba.

3.3 - Quadro dirigente do MOLIPO - Movimento de Libertação Popular, com atuação em S.Paulo.

3.4 - O jornal "ULTIMA HORA" de 2/11/72 publicava: "São Paulo (sucursal) - Os órgãos de segurança, após localizarem um "aparelho" do "MOLIPO" - Movimento de Libertação Popular - prenderam, no último sábado, o terrorista ANTONIO BENETAZZO. Antontem, esse indivíduo foi levado a um ponto de encontro com outro companheiro da organização, na rua João Boemer, no bairro do Brás por volta das 15 horas.

Mesmo vigiado, pelos agentes de segurança, ANTONIO BENETAZZO tentou ganhar a fuga, atravessando, em desabalada carreira, a frente de um caminhão SCANIA VABIS que o atingiu em cheio. O terrorista faleceu no local antes de receber os primeiros socorros, na altura do número 100 daquela via, junto à

CONFIDENCIAL (CONTINUA)
GRAU DE SIGILO

-3-

18A. Figura 71A, B, C – Laudo do exame de corpo delito de Antonio Benetazzo, 31 de outubro de 1972

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
INSTITUTO MÉDICO-LEGAL DO ESTADO
SÃO PAULO

Registrado em 06 de 11 de 1972 sob n.º 44328 Waldiria
Caldiera

LAUDO DE EXAME DE CORPO DE DELITO
EXAME NECROSCÓPICO 328

CHADO

Aos trinta e um dias de outubro de mil novecentos e setenta e dois, nesta cidade de São Paulo, a fim de atender a requisição do doutor

os infra-assinados, doutores Isaac Abramovitch e Orlando J.B. Bragança médicos-legistas, foram designados pelo doutor Arcaldo Siqueira, Diretor do Instituto Médico-Legal do Estado, para proceder a exame de corpo de delito em ANTÔNIO BENETAZZO e responder aos quesitos seguintes:

Primeiro — Houve morte?
Segundo — Qual a sua causa?
Terceiro — Qual o instrumento ou meio que a produziu?
Quarto — Foi produzida por meio de veneno, fogo, explosivo, asfixia ou tortura, ou por outro meio insidioso ou cruel? (Resposta especificada).

Realizada a perícia, passaram a oferecer o seguinte laudo: Realizada hoje ao decrépito horas no secretário do Instituto Médico-Legal, um corpo que nos foi apontado como sendo de ANTONIO BENETAZZO, sexo masculino, trinta e um anos de idade, branco, solteiro, natural de Verônia - Itália, filho de Pietro Benetazzo e Cioletta Squassardo Benetazzo, demais dados ignorados. HISTÓRICO: segundo consta, trata-se de elemento terrorista que se atirou sob as rodas de um veículo no dia de ontem.

VISTO: _____
DIRETOR

S. G. - S. P. - M. L. - I.

18B

paletó e calça de tergal castanho escuro; camisa de algodão azul; meias de algodão azul. REALIZAÇÃO DA MORTE: a morte se evidenciava pela presença dos clássicos sinais tarantológicos de morte. EXAME EXTERNO: cadáver de adulto, do sexo masculino, de cor branca, normolíneo, altura aproximada de um metro e oitenta centímetros, peso aproximado de oitenta quilos, padecia adiposo regular, complexão média, iris castanhas, dentes próprios e conservados, bigode aparado e barba raspada. Ao exame apresenta: 1) ecchimozes generalizadas no rosto, tórax, abdome, membros superiores e inferiores. 2) Fratura cominativa com afundamento e exposição de massa encefálica no hemisfério direito do crânio. 3) Ferimento lacerante-contuso extenso, interessando o terço inferior da coxa, joelho e terço superior da perna esquerda. QUESTÃO: concluímos que o examinado faleceu em virtude de choque traumático por politraumatismo. RESPOSTA AOS PERITOS: no primeiro - sim; no segundo - choque traumático - politraumatismo; no terceiro - corpo contundente nos demais - não. Nada mais havendo, encerramos o presente laudo.

São Paulo, 06 de novembro de 1972

Dr. Isaac Abramovito

Dr. Orlando J. B. Brandão

BENETAZZO Antônio

mas, 31 anos, br, solt, nat-Verônia-Itália, fil- Pietro Benetazzo e Giu
tta Squazzarro Benetazzo- D.D. 15n

Livro n.º Data do óbito: 30-10-72 Hora do óbito: 15:00

Local do óbito: rua João boemer 100

Médico que atestou: Dr. isaac abramovit

Data do atestado: 31-10-72

Causa Mortis: choc traumt RG. 06.11.72

N.º do exame: 44 328 Livro n.º 1732 Página n.º 328 Data ex.: 31.10.72

Autoridade requisitante: dops

Peritos: Drs. 1.º) isaac abramovite 2.º) Orlando Brandão

Caso: necros Local de Exame: Hora:

Diagnóstico e instrumento ou meio: C. Contundente

Reconhecido como sendo:

Livro de Fotografias n.º Pág. n.º Fotografia n.º

Registrado no Cartório de J. américa Cemitério: perus

Autoridade destinatária: dops

RECEBI em 9/XI/1972

59 NOV. 1972 CAIE Loma

S. G. - S.S.P. - Mod. 111.-A 1.032.819.

OBS.: VIDE VERSO

19. Figura 72 – Óbito de Antonio Benetazzo, 1 de novembro de 1972

CARTÓRIO DO REGISTRO CIVIL
 20º SUBDISTRITO — JARDIM AMÉRICA
 Município e Comarca da Capital do Estado de São Paulo (Brasil)

ALCEBIADES NASCIMENTO MORENO
 Oficial do Registro Civil
REINALDO RIBEIRO MARTINS
 OFICIAL MAIOR

CERTIFICO a pedido verbal de parte interessada que, revendo o livro de assentamento de ÓBITOS 169, fls. 9909, sob número 190169, - verifiquei constar o registro, cujo teor é o seguinte:

Em primeiro de novembro de mil novecentos e setenta e dois -
 sexta 20º Subdistrito — JARDIM AMÉRICA, Comarca da Capital do Estado de São Paulo, em Cartório, compareceu Niguel Fernandes Zanniello, policial militar, residente na rua Teodoro Sampaio, 151, RG. 1721808-SP,
 exibindo atestado de óbito passado pelo doutor Isaac Abramovitch - legista - -
 que deu como causa da morte e doença choque traumático -
 declarou que no dia trinta de outubro de mil novecentos e setenta e dois, -
às quinze horas, na rua João Boemer, 100- Brás, Via Pública - faleceu
" ANTONIO BENETAZZO " de sexo masculino, cor branca, com trinta e um -
anos, solteiro,
natural de Verona Itália -
domiciliado e residente - FILHO de Pietro Benetazzo e de Giuletta Squassardo
Benetazzo. Ignoradas as demais declarações -

O sepultamento será no cemitério Perus -
 Nada mais declarou. Lido e achado conforme vai assinado. Eu, (a) Enio Xavier de Oliveira, escrevente habilitado, escrevi, (ao) Niguel Fernandes Zanniello
NADA MAIS. - Eu, "José Martucelli" auxiliar, datilo-
grafei.
Achimedes Gonçalves Lordele São Paulo, 1º de maio de 1980.-
 ESCRIVENTE AUTÔNOMO

EMOLGENTOS:
 Autor Cr\$ 150,00
 AS.L. 10% Cr\$ 15,00
 Total Cr\$ 165,00
 (DOS PAGOS POR VERBA)

20. Figura 75 - Jornal Opinião, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1975, página 4

4 Opinião, 18 de abril de 1975

A solidariedade não distancia... como uma... de São Paulo...

DOM PAULO EVARISTO ARNS

"Continuaremos nossa missão de falar às consciências"

desempenho de plantar no mundo... de esperança... da caridade...

Paulo Tomás em Roma, em 23 10 1970. Em poucas palavras... Evangelho... da dignidade humana...

XXII, a Igreja concluiu todos os... de uma religião e política... para a libertação total da pessoa humana...

que se baseia em favor de um homem... por mais humilde que fosse, seria feita... a dignidade individual de...

Q - O Santo Padre se preocupa... com São Paulo, em favor de uma... para promover a... Com...

PEA - A Comissão Nacional das... de São Paulo, segundo os países de... da Igreja, feita a ampla, para...

Q - Quer as características... principais da missão promovida pela...?

PEA - A missão ampla e genérica... para os pobres, parapsíquicos, céticos e... para os meios políticos ou...

Q - A principal mensagem de... da Campanha de Evangelização de um... de esperança. Nos dias...

Q - É difícil quando a Igreja tem... sua missão social? O Cristo que...



"Continuaremos nossa missão de falar às consciências"



"Continuaremos nossa missão de falar às consciências"

No ocidente do Ocidente, tem grande... de São Paulo... da Igreja...

Opinião - O documento da... da Igreja... da Igreja...

Q - É difícil quando a Igreja tem... sua missão social? O Cristo que...

Letras mas, seguramente de se... de abertura da Igreja para a comunidade...

D. Paulo Evaristo Arns - A... de um homem é a sua... de uma...

Q - É difícil quando a Igreja tem... sua missão social? O Cristo que...

Leia e assinie Opinião

Velhos desafios ao MDB

continuação de página 2

diálogo e sentido das questões em... Diante a afirmação de influência...

União próxima - Nos três... de São Paulo... de São Paulo...

de toda vez para modificar os... de esperança... da caridade...

E o mesmo que a situação do MDB... de São Paulo... de São Paulo...

Representatividade - Nascer... de São Paulo... de São Paulo...

Como fazer oposição a sério... de São Paulo... de São Paulo...

De outra forma, a oposição parece... de São Paulo... de São Paulo...

De outra forma, a oposição parece... de São Paulo... de São Paulo...

racionalizar formalmente as... de São Paulo... de São Paulo...

racionalizar formalmente as... de São Paulo... de São Paulo...

racionalizar formalmente as... de São Paulo... de São Paulo...

21. Figura 77b – Manifesto assinado por artistas

“MOVIMENTO DOS ARTISTAS
PELA ANISTIA
AMPLA, GERAL E IRRESTRITA

Povo Brasileiro
Homens do Governo
Presidente desta Nação

Finalmente sentimos que é possível pelo menos falar. Nós, artistas brasileiros, por tanto tempo amordaçados em nossa sensibilidade criativa pela censura e violentados pela autocensura, sabemos ser grande nossa responsabilidade perante o povo brasileiro.

Foram longos demais esses anos de “caça às bruxas” e perseguições. Justamente quando entre os anseios do não sofrido povo brasileiro cresce a necessidade urgente de paz, de reconstrução de uma Nação conciliada, justamente quando o Presidente “jura” fazer de nosso País uma Democracia, é concebida uma Anistia repleta de parágrafos, de itens que restringem e, portanto, reprimem novamente. Não podemos admitir, sobretudo, que quando se pretende uma conciliação Nacional sejam anistiados uns e marginalizados outros. E mais: perguntamos a todos e a nós mesmos, o número de mortos e de desaparecidos não se sabe ainda. No entanto este não é o momento em que se devam reascender divergências. E nem mesmo perguntar — por mais evidente que seja a resposta — quem atirou a primeira pedra.

É o momento vital de falar, de gritar, em nome dos mais elementares princípios de respeito humano, aos sentimentos cristãos:

Chega de rancores!

Chega de ódios!

Paz!

ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA.”