



**Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e  
História (ILAACH)**

**Curso de Especialização em Direitos Humanos na  
América Latina**

**Entre o Progresso e o Esquecimento: a violação dos direitos humanos em Iracema  
– Uma Transa Amazônica (1974).**

Uma análise fílmica sob a perspectiva dos direitos humanos e da memória social.

Foz do Iguaçu

2025



Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e  
História (ILAACH)

Curso de Especialização em Direitos Humanos na  
América Latina

**Entre o Progresso e o Esquecimento: a violação dos direitos humanos em Iracema  
– Uma Transa Amazônica (1974).**

Uma análise fílmica sob a perspectiva dos direitos humanos e da memória social.

**Ediglês Roberto da Silva**

Artigo apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Direitos Humanos na América Latina

Orientador/a: Prof. Dr. Evander Ruthieri da Silva.

Foz do Iguaçu

2025

Ediglês Roberto da Silva

**Entre o Progresso e o Esquecimento: a violação dos direitos humanos em Iracema  
– Uma Transa Amazônica (1974).**

Uma análise fílmica sob a perspectiva dos direitos humanos e da memória social.

Artigo apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana como requisito parcial para a conclusão do curso de Especialização em Direitos Humanos na América Latina

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Evander Ruthieri Saturno da Silva  
(UNILA)

---

Avaliador Interno: Prof. Dr. Clovis Antônio Brighenti  
(UNILA)

---

Avaliadora Externa: Profa. Dra. Carla Daniela Rabelo Rodrigues  
(USP)

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

## TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do/a autor/a: \_\_\_\_\_

Curso: Especialização em Direitos Humanos na América Latina

	Tipo de Documento
(.....) graduação	( X ) artigo
( X ) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....)

Título do trabalho acadêmico: \_\_\_\_\_

Nome do orientador(a): \_\_\_\_\_

Data da Defesa: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

### Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons Licença 3.0 Unported*.

Foz do Iguaçu, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_  
Assinatura do Responsável

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a graça de concluir esta etapa tão importante em minha vida.

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional, compreensão e incentivo em todos os momentos dessa jornada de estudo.

Ao meu orientador, Prof<sup>o</sup>. Dr. Evander Ruthieri da Silva, expresso minha profunda gratidão pelo apoio, dedicação, disponibilidade e confiança depositada em meu trabalho.

Aos professores do curso, agradeço pelos conhecimentos transmitidos e pelo empenho em contribuir para minha formação acadêmica e profissional. À banca examinadora pelas sugestões e explicações que enriqueceram este trabalho.

Aos colegas de curso, agradeço pela troca de conhecimentos, parceria e sonhos compartilhados. Foram essenciais nessa jornada e essa conquista não seria possível sem colaboração e apoio de vocês. Gratidão!

*Somos movidos como sociedade, por aquilo que  
escolhemos lembrar e também  
por aquilo que preferimos esquecer.  
Há memórias que queremos guardar,  
há memórias que queremos apagar,  
há memórias que queremos relembrar!*

***Ivan Izaquierdo***

## RESUMO

A Transamazônica tornou-se um dos símbolos mais evidentes da modernização autoritária da ditadura militar. A estrada, apresentada como triunfo do progresso nacional, reorganizou territórios e vidas, impondo deslocamentos, destruição ambiental e formas de violência que atingiram sobretudo povos indígenas e populações ribeirinhas. É nesse contexto que se insere este estudo, que discute como o discurso desenvolvimentista produziu apagamentos históricos na Amazônia e como o filme *Iracema: Uma Transa Amazônica* permite recuperar parte dessas memórias soterradas pelo Estado. O trabalho reúne revisão bibliográfica interdisciplinar e análise fílmica. A leitura de autores como Napolitano, Brito, Quijano, Mbembe e Pollak ajuda a compreender o regime militar como continuidade de práticas coloniais e de mecanismos de silenciamento. O método de análise segue a compreensão de que o cinema político se expressa pelas escolhas de linguagem, pelo modo como enquadra corpos e territórios e pela relação direta com o tempo histórico em que é produzido. Os resultados mostram que o filme expõe a distância entre a promessa oficial de progresso e a realidade vivida pelas populações amazônicas. Ao registrar rostos, falas e fragmentos de cotidiano que não entraram nos arquivos formais, *Iracema* funciona como um registro paralelo da ditadura, preservando histórias que escaparam à documentação oficial. A obra revela que lembrar é parte do enfrentamento do passado e que recuperar essas memórias é essencial para compreender a dimensão humana e política da violência praticada na região.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar. Amazônia. Memória. Direitos Humanos. População Indígena.

## RESUMEN

La Transamazónica se convirtió en uno de los símbolos más evidentes de la modernización autoritaria de la dictadura militar. La carretera, presentada como un triunfo del progreso nacional, reorganizó territorios y vidas, imponiendo desplazamientos, destrucción ambiental y formas de violencia que afectaron sobre todo a pueblos indígenas y comunidades ribereñas. Es en este escenario que se sitúa este estudio, que discute cómo el discurso desarrollista produjo borramientos históricos en la Amazonía y cómo la película *Iracema: Uma Transa Amazônica* permite recuperar parte de esas memorias sepultadas por el Estado. El trabajo reúne una revisión bibliográfica interdisciplinaria y un análisis fílmico. La lectura de autores como Napolitano, Brito, Quijano, Mbembe y Pollak ayuda a comprender el régimen militar como continuidad de prácticas coloniales y de mecanismos de silenciamiento. El método de análisis parte de la idea de que el cine político se expresa por sus elecciones de lenguaje, por la forma en que encuadra cuerpos y territorios y por su relación directa con el tiempo histórico en el que se produce. Los resultados muestran que la película expone la distancia entre la promesa oficial de progreso y la realidad vivida por las poblaciones amazónicas. Al registrar rostros, voces y fragmentos de lo cotidiano que no ingresaron en los archivos formales, *Iracema* funciona como un registro paralelo de la dictadura, preservando historias que escaparon a la documentación oficial. La obra revela que recordar es parte del enfrentamiento con el pasado y que recuperar estas memorias es esencial para comprender la dimensión humana y política de la violencia ejercida en la región.

**Palabras clave:** Dictadura Militar. Amazonía. Memoria. Derechos Humanos. Población Indígena.

## ABSTRACT

The Transamazônica highway became one of the clearest symbols of the authoritarian modernization promoted by Brazil's military dictatorship. Presented as proof of national progress, the road reorganized territories and lives, imposing displacement, environmental destruction, and forms of violence that fell especially on Indigenous peoples and riverine communities. This study is situated within that context and examines how the regime's developmental discourse produced historical erasures in the Amazon, and how the film *Iracema: Uma Transa Amazônica* helps recover memories that the state sought to bury.

The research combines an interdisciplinary literature review with film analysis. Authors such as Napolitano, Brito, Quijano, Mbembe, and Pollak help illuminate how the dictatorship extended colonial practices and mechanisms of silencing. The analytical approach follows the idea that political cinema expresses itself through its formal choices—how it frames bodies and territories—and through its direct relationship with the historical moment in which it is created. The findings show that the film exposes the gap between the government's promise of progress and the lived reality of Amazonian communities. By recording faces, voices, and everyday scenes that were never included in official archives, *Iracema* operates as a parallel record of the dictatorship, preserving stories that escaped institutional documentation. The film suggests that remembering is part of confronting the past, and that recovering these memories is essential to understanding the human and political dimensions of the violence inflicted in the region.

**Keywords:** Military Dictatorship. Amazon. Memory. Human Rights. Indigenous Peoples.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** –Trator faz terraplenagem durante a construção da segunda etapa da rodovia Transamazônica, em 1972 15
- Figura 2** – Iracema na primeira aparição, a bordo do barco “Graças a deus”. 26
- Figura 3** – Caminhão e toras em pátio de extração madeireira. 27

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACCINE	Associação Brasileira de Críticos de Cinema
CNV	Comissão Nacional da Verdade
PIN	Plano de Integração Nacional
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen (Emissora de Televisão Alemã)

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>12</b>
<b>Ditadura, Políticas Públicas e a Construção da Transamazônica</b>	<b>14</b>
<b>Violações dos direitos humanos na Amazônia dos povos indígenas</b>	<b>17</b>
<b>Memória e Resistência: narrativas indígenas e o direito à verdade</b>	<b>20</b>
<b>Cinema como instrumento de denúncia, memória e reparação</b>	<b>22</b>
<b>O cinema como denúncia política e ética da imagem</b>	<b>25</b>
<b>Considerações finais</b>	<b>30</b>
<b>Referências</b>	<b>31</b>

## Introdução

A ditadura militar brasileira (1964–1985) utilizou grandes obras de infraestrutura como vitrine de seu projeto de modernização. Entre elas, a Rodovia Transamazônica, inaugurada em 1970, tornou-se o principal símbolo da ideia de “integrar para não entregar”, lema que justificava a ocupação acelerada da Amazônia. A estrada, que deveria conectar o Nordeste ao interior amazônico e abrir novos polos de povoamento, foi construída sem planejamento social ou ambiental, resultando em violações de direitos humanos como deslocamentos forçados, conflitos territoriais e degradação ambiental. Assim, o discurso do progresso serviu mais como instrumento de poder do que como política pública efetiva, produzindo impactos profundos sobre populações indígenas, ribeirinhas e trabalhadores que viveram a construção da via (NAPOLITANO, 2019; BRITO, 2021).

Os direitos humanos correspondem a um conjunto de princípios e garantias fundamentais baseados no reconhecimento da dignidade inerente a toda pessoa humana, sendo universais, independentemente de nacionalidade, raça, gênero, religião, orientação política ou condição social. Esses direitos visam assegurar condições mínimas de liberdade, igualdade e justiça, protegendo os indivíduos contra abusos do poder e promovendo a participação plena na vida social, política, econômica e cultural. Segundo Norberto Bobbio (2004), os direitos humanos não são dados naturais e imutáveis, mas construções históricas que se ampliam conforme as lutas sociais e os contextos políticos, expressando conquistas progressivas da humanidade.

No plano jurídico e político internacional, os direitos humanos ganham centralidade após a Segunda Guerra Mundial, especialmente com a promulgação da Declaração Universal dos Direitos Humanos, em 1948. Para Hannah Arendt (2004), a noção de direitos humanos está profundamente vinculada ao “direito a ter direitos”, isto é, ao pertencimento a uma comunidade política capaz de garantir proteção e reconhecimento. Já Flávia Piovesan (2013) enfatiza que os direitos humanos constituem um parâmetro ético e normativo para a atuação dos Estados, orientando políticas públicas e mecanismos de proteção voltados à promoção da dignidade humana e da justiça social.

Nesse contexto, o cinema tornou-se um dos meios mais potentes de denúncia e resistência, quando o Estado falha em garantir a verdade. *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, é um dos registros mais contundentes dos efeitos do desenvolvimentismo autoritário na região. Misturando elementos de ficção e técnicas de documentário, o filme revela a distância entre a

propaganda estatal do “progresso” e a realidade vivida pelas populações locais, evidenciando violações de direitos humanos, exploração social e destruição ambiental (RIDENTI, 2014; SCHWARZ, 2012). A trajetória da personagem Iracema torna visível aquilo que a narrativa oficial buscou apagar: os corpos e territórios sacrificados em nome da modernização.

A partir dessa leitura, o estudo parte da seguinte pergunta: como o discurso desenvolvimentista da ditadura militar produziu violências sociais e apagamentos históricos na Amazônia, e de que modo o filme *Iracema: Uma Transa Amazônica* permite recuperar essas memórias e denunciar essas práticas? Para responder a essa questão, o objetivo do trabalho é analisar criticamente as políticas de desenvolvimento implementadas durante o regime militar, usando o filme como ponto de observação das tensões entre modernização, violência e memória. Busca-se compreender como a obra expõe as contradições do período e como o cinema pode atuar como espaço de resistência simbólica diante do esquecimento institucional (BRUM, 2019).

A metodologia adotada combina revisão bibliográfica interdisciplinar e análise fílmica, entendida aqui no sentido proposto por Marcos Napolitano, para quem o cinema político deve ser lido a partir das escolhas de linguagem que estruturam a narrativa, a exemplo dos enquadramentos, som direto, uso de não-atores, improvisos e montagem, e de seu diálogo com o contexto histórico. Assim, o filme é tratado não apenas como um reflexo do seu momento histórico, mas como possibilidade de interpretação crítica do período, capaz de revelar tensões e contradições que a narrativa oficial tentou ocultar. A análise das cenas de *Iracema: Uma Transa Amazônica* é articulada às discussões sobre ditadura, direitos humanos e memória, permitindo compreender como a obra produz sentidos sobre o projeto desenvolvimentista e suas violências, e como o cinema pode atuar como espaço de denúncia e reconstrução simbólica da história.

Por fim, o artigo organiza-se em três seções: a primeira apresenta o contexto histórico e político do desenvolvimentismo militar; a segunda discute memória, violência e apagamento no período, dialogando com autores contemporâneos; e a terceira realiza a análise fílmica de *Iracema: Uma Transa Amazônica*, examinando como suas imagens expõem a distância entre o discurso oficial e a experiência vivida na Amazônia. Nas considerações finais, retomam-se os achados principais e suas implicações para o debate sobre memória e justiça no Brasil.

## Ditadura, Políticas Públicas e a Construção da Transamazônica

O regime militar brasileiro construiu sua legitimidade pública sobre a promessa de modernização. O discurso do progresso e da integração nacional tornou-se um dos pilares ideológicos do governo, utilizado para justificar projetos econômicos de larga escala e o controle sobre regiões consideradas “vazios demográficos”. Na Amazônia, essa lógica encontrou seu símbolo máximo na Rodovia Transamazônica, inaugurada em 1972 pelo presidente Emílio Garrastazu Médici, no auge do chamado *milagre econômico*. Com mais de quatro mil quilômetros de extensão, a estrada foi apresentada como prova do sucesso do Plano de Integração Nacional (PIN), criado dois anos antes. Por trás da propaganda oficial, porém, havia uma política marcada pela militarização da vida civil, pela violência institucional e pela negação dos direitos das populações amazônicas (NAPOLITANO, 2019; BRASIL, 2014).

O PIN foi o eixo central do projeto desenvolvimentista da ditadura. Seu objetivo declarado era “integrar para não entregar”, uma frase que resumia o medo militar de perder a Amazônia para potências estrangeiras. Essa retórica patriótica, entretanto, serviu como cortina para o avanço de grandes empreendimentos agropecuários e madeireiros, apoiados por capital nacional e internacional. O governo estimulou a migração de milhares de famílias nordestinas, oferecendo-lhes lotes de terra e crédito rural em regiões sem infraestrutura básica. O resultado foi o colapso de comunidades inteiras, a proliferação de doenças e o surgimento de conflitos fundiários em larga escala (BRITO, 2021; RIDENTI, 2014).

A Transamazônica, erguida em tempo recorde e com mínimo investimento social, converteu-se em emblema do autoritarismo desenvolvimentista. De um lado, figurava nos noticiários oficiais como símbolo de progresso; de outro, expressava a face concreta da precarização humana e ambiental. Conforme os relatórios da Comissão Nacional da Verdade (2014), sua construção ocorreu sob condições degradantes de trabalho, com registros de mortes por malária, acidentes e exaustão, além do deslocamento forçado de povos indígenas, entre eles os Tenharim e os Parakanã.

De acordo com a Comissão Nacional da Verdade (2014):

Costa Cavalcanti ele próprio declara que a Transamazônica cortaria terras de 29 etnias indígenas, sendo 11 grupos isolados e nove de contato intermitente – acarretando em remoções forçadas. Para a consecução de tal programa, a Funai, então dirigida pelo general Bandeira de Mello, firmou um convênio com a Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia (Sudam) para a “pacificação de 30 grupos indígenas arredios” e se tornou a executora de uma política de contato, atração e remoção de índios de seus

territórios em benefício das estradas e da colonização pretendida. (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE, 2014, v. II, p. 209).

Esses documentos também reúnem depoimentos que relatam a presença das frentes de obra e colonização em territórios indígenas, associadas à violência, à perda de autonomia e à ruptura de modos de vida tradicionais. Do ponto de vista ambiental, a rodovia impulsionou a abertura de ramais e frentes pioneiras, intensificando o desmatamento, a fragmentação florestal, o assoreamento de cursos d'água, a perda de biodiversidade e o avanço de queimadas e ocupações irregulares em áreas sensíveis. Nesse contexto, o Estado, ao impor uma política de ocupação desprovida de diálogo com as realidades locais, instaurava uma biopolítica de exceção, administrando vidas como recursos descartáveis (ALVARENGA; AMÉRICO JUNIOR, 2019).

**Figura 1** - Trator faz terraplenagem durante a construção da segunda etapa da rodovia Transamazônica, em 1972



Fonte: VALENTE, 2017, p. 502.  
Créditos: Solano José/ Estadão Conteúdo

Essa política também se estendeu a outros programas criados para consolidar o domínio estatal sobre a Amazônia. O Polamazônia, instituído em 1974, buscava criar polos agropecuários e agrominerais para atrair investidores privados. A ocupação da floresta foi

incentivada por isenções fiscais e crédito subsidiado, mas sem qualquer consideração pelos impactos ambientais ou pelos modos de vida tradicionais. Em poucos anos, a fronteira agrícola avançou sobre territórios indígenas e florestas primárias, gerando desmatamento, grilagem e violência. Conforme Valente (2017), esse processo resultou em centenas de mortes e desaparecimentos, em um verdadeiro “conflito silencioso” que raramente foi reconhecido como violação de direitos humanos.

Do ponto de vista teórico, esse modelo se enquadra no que Achille Mbembe (2016) denomina *necropolítica*: a capacidade do Estado de decidir quem pode viver e quem pode ser eliminado em nome da nação. Durante a ditadura, o desenvolvimento econômico justificou práticas de extermínio físico e simbólico. Povos inteiros foram deslocados, suas terras transformadas em fazendas e suas culturas reduzidas a notas de rodapé nos relatórios governamentais. Os relatórios produzidos pela Comissão Nacional da Verdade (2014) estimam que, entre 1964 e 1985, mais de 8 mil indígenas morreram em decorrência direta de políticas estatais de “integração”.

Esse processo não se limitou ao campo físico: houve também uma violência epistemológica, conceito discutido por Boaventura de Sousa Santos (2018). Ao impor uma visão única de progresso e racionalidade técnica, o Estado militar praticou o que o autor chama de *epistemicídio* — a destruição sistemática dos saberes e modos de vida não ocidentais. Essa lógica de apagamento é evidenciada na maneira como o regime descrevia a Amazônia como “terra vazia”, ignorando que nela existiam civilizações com sistemas próprios de conhecimento, manejo ambiental e espiritualidade.

Na leitura de Ailton Krenak (2019), essa forma de desenvolvimento expressa uma ruptura ontológica com a terra. O autor, que é indígena e ativista pelos direitos dos povos indígenas, afirma que “essa ideia dispensa a experiência de viver numa terra cheia de sentido, numa plataforma para diferentes cosmovisões. [...] Como é possível que um conjunto de culturas e de povos ainda seja capaz de habitar uma cosmovisão, habitar um lugar neste planeta que compartilhamos de uma maneira tão especial, em que tudo ganha um sentido” (KRENAK, 2019, p. 25–26). A modernidade brasileira, ao contrário, baseou-se em uma ideia de humanidade que exclui o diferente e trata a natureza como algo a ser conquistado. Nesse sentido, a Transamazônica simboliza a tentativa de apagar o modo de existência indígena, isto é, o “mundo dos vivos” substituído pela estrada que atravessa e destrói. Assim, o progresso se converteu em ferramenta de morte e esquecimento, o que reforça a necessidade de recuperar essas memórias e reconhecer os danos causados em nome da integração nacional.

As vozes que emergem dessa paisagem devastada não pedem apenas lembrança: pedem justiça. É nesse ponto que o debate sobre justiça de transição ganha sentido, não como um conceito jurídico distante, mas como uma tentativa de reparar o que foi rompido — os corpos, as florestas, as histórias. Segundo Teitel (2000), sociedades que passaram por regimes autoritários precisam lidar com o legado de violência para construir um novo pacto democrático. A responsabilização histórica não é apenas jurídica, mas moral e simbólica, pois garante que as vítimas não sejam esquecidas. No caso brasileiro, a ausência de punição aos agentes do regime e a demora no reconhecimento dos crimes cometidos contra os povos amazônicos mostram o quanto o país ainda resiste em encarar seu passado (SIKKINK, 2011).

O cinema, ao lado de outras expressões artísticas, como a literatura e as artes visuais, foi um dos espaços que ousou romper esse silêncio. O filme *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky<sup>1</sup> e Orlando Senna<sup>2</sup>, transforma a Transamazônica em cenário e símbolo de contradição. A narrativa revela a violência invisível por trás da propaganda governamental e faz da personagem Iracema, uma jovem explorada e deslocada, o retrato humano do fracasso do projeto militar. O filme cumpre papel duplo: denuncia e arquiva, tornando-se um registro de memória coletiva sobre a ditadura e suas vítimas (RIDENTI, 2014; SCHWARZ, 2012).

Revisitar a Transamazônica hoje é confrontar as continuidades entre passado e presente. A estrada, ainda incompleta e degradada, representa mais do que uma obra inacabada. É um monumento à lógica de desenvolvimento que sacrifica vidas em nome de promessas que nunca se cumprem. Como relembra Eliane Brum (2019), “o Brasil se constrói sobre suas ruínas”, repetindo ciclos de destruição e esquecimento. Reconhecer o que ocorreu durante a ditadura, portanto, não é apenas exercício histórico, mas um ato político de memória e justiça.

### **Violações dos direitos humanos na Amazônia dos povos indígenas**

A reflexão sobre as violações cometidas contra os povos indígenas na Amazônia durante a ditadura militar exige um olhar crítico aos discursos oficiais empreendidos pelos

---

<sup>1</sup> Jorge Bodanzky (1942–) é cineasta e fotógrafo paulista, conhecido por documentar a ocupação amazônica e os impactos do “progresso”. Dirigiu *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974, com Orlando Senna) e *Transamazônica – Uma Estrada para o Passado* (2022).

<sup>2</sup> Orlando Senna (1940–) é cineasta e roteirista baiano, coautor de *Iracema, uma Transa Amazônica* (1974) e de *Brasília 18%* (2006). Foi secretário do Audiovisual no Ministério da Cultura (2003–2007).

regimes ditatoriais. Trata-se de compreender como a lógica colonial e desenvolvimentista se inscreve na própria estrutura do Estado brasileiro e na forma como o país pensa o progresso. O regime instaurado em 1964 não criou essa violência; apenas lhe deu novas ferramentas. Como observa Achille Mbembe (2016), a modernidade carrega em seu núcleo a *necropolítica*, o poder de decidir quem pode viver e quem deve morrer. Essa ideia ajuda a entender por que o desenvolvimento da Amazônia, apresentado como um projeto de integração nacional, tornou-se também um campo de morte, expropriação e silenciamento.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1991) propõe o conceito de *colonialidade do poder*, que permite compreender a ditadura brasileira como continuidade de um processo histórico de dominação. Conforme o próprio Quijano (1991), “el paradigma europeo de conocimiento racional [...] expresó, en un sentido demostrable, la colonialidad de esa estructura de poder”<sup>3</sup> (p. 16). Em outras palavras, o pensamento moderno nasce imerso na hierarquia colonial, naturalizando a superioridade europeia como medida universal do saber e do ser. Para esse pensador, a violência não é um acidente da modernização, mas seu fundamento. A colonização transformou-se em estrutura de pensamento e governança, e o discurso do progresso, adotado pelos militares, serviu para atualizar essa hierarquia racial e epistêmica. Na Amazônia, essa lógica se manifestou pela apropriação do território e pela tentativa de domesticar seus habitantes, impondo uma visão de mundo centrada na técnica e na produtividade.

De forma convergente, Maria Elisa de Carvalho Sonda (2020) analisa como o cinema da ditadura, especialmente o filme *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), expôs essa violência institucionalizada. Para a autora, o Estado militar operava um processo de *anulação das subjetividades* indígenas, apagando suas narrativas e transformando-as em símbolos de atraso. O discurso do desenvolvimento justificava a destruição ambiental e humana, e a Amazônia era tratada como uma fronteira a ser conquistada. A violência era física, mas também simbólica: negava-se o direito de existir fora dos moldes da modernidade ocidental. O autoritarismo, escreve Sonda, não estava apenas nas armas, mas na forma como o Estado pensava e representava o país.

Sonda observa que “as violações aos direitos humanos foram muitas e [...] abafadas através de um sistema de censura e da relação mutualista entre o governo e os meios de comunicação”. A autora ressalta que, apesar disso, “existia um conhecimento acerca do autoritarismo do regime na sociedade [...] e a sociedade brasileira consentia, em grande

---

<sup>3</sup> **Tradução nossa:** “o paradigma europeo de conhecimento racional [...] expresó, de modo demostrável, a colonialidade dessa estrutura de poder”.

maioria, com a brutalidade do regime”, o que expõe “a violência substancial da estrutura social do país” (SONDA, 2020, p. 109).

Essa forma de poder encontra eco no conceito de *violência estrutural* proposto por Johan Galtung (1969), que descreve a violência invisível embutida nas instituições sociais e nas políticas de Estado. Durante a ditadura, essa violência se expressou, entre outros aspectos, na expropriação das terras indígenas e na destruição de modos de vida tradicionais sob o pretexto de integração nacional. O Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014) registra de forma contundente essa dimensão de violência:

Como resultados dessas políticas de Estado, foi possível estimar ao menos 8.350 indígenas mortos no período de investigação da CNV, em decorrência da ação direta de agentes governamentais ou da sua omissão. Essa cifra inclui apenas aqueles casos aqui estudados em relação aos quais foi possível desenhar uma estimativa. O número real de indígenas mortos no período deve ser exponencialmente maior, uma vez que apenas uma parcela muito restrita dos povos indígenas afetados foi analisada e que há casos em que a quantidade de mortos é alta o bastante para desencorajar estimativas (Comissão Nacional da Verdade, 2014, v. II, p. 205).

Essa política de ocupação revela um Estado que, em nome da ordem e do progresso, legitimou práticas de extermínio e omissão deliberada, convertendo o desenvolvimento em instrumento de aniquilação cultural e humana.

O regime militar reforçou essa lógica ao desqualificar a oralidade, o xamanismo e a cosmovisão indígena como irracionais. A Amazônia foi convertida em laboratório de uma racionalidade tecnocrática que reduziu o território a recurso e o ser humano a força de trabalho. Essa perspectiva foi amplamente criticada por Darcy Ribeiro (1995), que descreve o Brasil moderno como uma civilização construída sobre a negação de suas origens ameríndias e africanas. Para Ribeiro, o país nunca se reconheceu como mestiço e plural, e por isso reproduz um modelo de desenvolvimento que extermina a diversidade para sustentar o mito da unidade nacional.

Os efeitos dessa destruição são também epistemológicos. Como observa Walter Mignolo (2011), o pensamento moderno ocidental se impôs como universal, eliminando outras formas de racionalidade. O projeto militar de ocupação da Amazônia, com suas estradas, barragens e colônias agrícolas, foi uma tradução concreta dessa “universalidade violenta”. O progresso tornou-se um imperativo moral, e resistir a ele era interpretado como atraso. Eduardo Viveiros de Castro (2013) contrapõe a essa visão a noção de *perspectivismo ameríndio*, segundo a qual todas as formas de vida possuem consciência e agência. Sob esse prisma, destruir a floresta é também destruir as relações que sustentam

a vida. A violência contra os povos indígenas, portanto, não é apenas política: é ontológica.

Essa leitura dialoga com Paulo Freire (1970), para quem a desumanização é sempre produto da opressão. O autor defende que a libertação só ocorre quando os oprimidos recuperam sua voz e sua capacidade de narrar o próprio mundo. As narrativas indígenas e suas expressões artísticas cumprem exatamente esse papel. Estudos recentes com mulheres Xokó, como os de Maia Andrade e Marinho (2023), mostram como essas narrativas transformam trauma em resistência, produzindo sentidos capazes de desafiar a “des-memória” instituída pelo Estado.

A perspectiva dos direitos humanos também se enriquece com os aportes da *justiça de transição*. Ruti Teitel (2000) e Kathryn Sikkink (2011) argumentam que sociedades que viveram regimes autoritários precisam enfrentar o passado para reconstruir o tecido moral e jurídico da democracia. No caso brasileiro, a ausência de responsabilização pelos crimes contra os povos indígenas mantém aberta a ferida histórica da ditadura. A resistência está na lembrança: é pela arte e pela memória que se desafia o esquecimento e se reconfigura o sentido de humanidade (SONDA, 2020).

A dimensão ecológica dessa discussão não pode ser ignorada. A obra de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015) em *A Queda do Céu* propõe uma cosmopolítica da floresta, na qual o equilíbrio entre seres humanos e não humanos é condição para a vida. Essa concepção contrasta com o pensamento desenvolvimentista que separa natureza e cultura. A devastação da Amazônia, intensificada durante e após a ditadura, expressa o triunfo dessa separação. Para Ailton Krenak (2019), resistir é “adiar o fim do mundo” por meio da reconexão com a terra e com os saberes que sustentam a vida coletiva.

Desse modo, compreender as violações na Amazônia implica reconhecer a interdependência entre corpo, território e memória. A violência do Estado militar não foi apenas física; foi também epistêmica, cultural e espiritual. A recuperação dessas memórias, é condição para a reconstrução de uma identidade coletiva que se recusa a ser definida pelo esquecimento. A luta dos povos indígenas não se limita à sobrevivência física, mas é também uma luta pela permanência do sentido — pela continuidade da vida em todas as suas formas (BODART; MARCHIORI, 2011).

### **Memória e Resistência: narrativas indígenas e o direito à verdade**

Lembrar é uma forma de continuar vivo. No Brasil, lembrar é também uma forma de desobedecer. A ditadura militar não se contentou em prender e matar; quis moldar a lembrança, apagar da história aqueles que não se encaixavam no retrato oficial do

progresso. A Amazônia foi o laboratório desse apagamento. Sob o pretexto de “integrar para não entregar”, o Estado deslocou povos, abriu feridas e transformou territórios inteiros em linhas no mapa. O silêncio tornou-se parte da engenharia do poder.

O Relatório da Comissão Nacional da Verdade (2014) trouxe parte dessas histórias e memórias ao debate político recente, registrando a dimensão da violência contra as populações indígenas. Ainda assim, falar sobre memória não é apenas abrir arquivos — é escutar o que os documentos não puderam dizer. A verdade, nesse caso, não se revela nos relatórios, mas na voz dos sobreviventes, nas canções e nas histórias que persistem à margem do registro oficial.

Boaventura de Sousa Santos (2018) explica que a modernidade construiu um “império cognitivo”, um regime de saber que define quem pode falar e o que é reconhecido como conhecimento. A superação das desigualdades globais exige também uma transformação cognitiva: não é possível alcançar justiça social sem reconhecer a pluralidade de saberes e valorizar as epistemologias do Sul. Escutar os povos indígenas é, portanto, um gesto de justiça. Significa romper a hierarquia entre os saberes e reconhecer que o pensamento não se esgota nas universidades ou nas teorias do Norte. Cada narrativa oral, cada memória transmitida na floresta, devolve à história sua espessura perdida.

Para Ailton Krenak (2019), contar histórias é o modo que os povos têm de permanecer no mundo. “Contar histórias é o modo que temos de continuar existindo, mesmo quando tudo em volta insiste em nos negar” (KRENAK, 2019, p. 41), afirma. Essa memória não serve apenas para recordar o que foi destruído, mas para sustentar o que ainda resiste. Quando ele diz que “a terra também sonha” (KRENAK, 2019, p. 45), desmonta o pensamento que separa humanidade e natureza. Lembrar, em sua visão, é continuar plantando, mesmo sobre o chão arrasado.

Walter Benjamin (1994) propôs que a história deveria ser “escovada a contrapelo”, porque “cada documento de cultura é também um documento de barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Sua advertência ajuda a compreender que o esquecimento não é neutro: ele protege quem detém o poder. Reconstituir as memórias indígenas é inverter essa lógica, devolver o nome aos mortos, reabrir o tempo que o discurso da ditadura quis encerrar.

A resistência se inscreve, então, no próprio ato de narrar. Rubens Valente (2017) relata que muitos povos, após expulsos de seus territórios, caminharam por semanas para voltar à terra de onde haviam sido arrancados: “atravessaram a floresta a pé para voltar aos seus territórios de origem, fugindo da fome e da violência” (VALENTE, 2017, p. 314). Esse retorno é mais do que uma travessia física; é o exercício da memória como

reconquista. A floresta torna-se testemunha, e o caminho, um documento vivo.

Em palavras de Eliane Brum (2019) “o Brasil se constrói destruindo, e lembrar é um ato de desobediência” (BRUM, 2019, p. 57). Em meio às ruínas da Transamazônica e das vilas abandonadas, as ruínas que realmente importam são as que resistem: as da palavra, do mito e da língua que recusam morrer. O país oficial ergueu estradas; os povos indígenas levantaram histórias.

Nessa encruzilhada entre o esquecimento e a palavra, a memória atua como forma de reparação. Paul Ricoeur (2007) observa que “a memória só se realiza plenamente quando se torna narrativa, isto é, quando o sofrimento encontra forma no dizer” (RICOEUR, 2007, p. 73). Ao contar, os povos elaboram o luto e transformam a dor em linguagem. A lembrança deixa de ser peso e se torna testemunho.

Contra a política de morte que transforma corpos e territórios em descartáveis, as narrativas indígenas afirmam a persistência da vida. Em suas vozes há menos denúncia do que criação — uma criação que resiste ao fim imposto. O mundo só acaba quando cessa o sonho; e enquanto houver quem o conte, ele continua (MBEMBE, 2018).

### **Cinema como instrumento de denúncia, memória e reparação**

O cinema marginal brasileiro, consolidado na década de 1970, desenvolveu-se em meio ao endurecimento da ditadura militar e à intensificação do projeto desenvolvimentista do Estado, que utilizava grandes obras de infraestrutura como símbolos de progresso e integração nacional. Diferentemente do Cinema Novo, que ainda mantinha certa crença na função pedagógica do cinema, o cinema marginal adotou uma estética de ruptura, marcada pela precariedade técnica, pela narrativa fragmentada e pela exposição crua da violência e da exclusão social. Conforme analisa Ismail Xavier (2001), esse cinema abandona a ideia de representação harmonizadora da realidade e passa a operar pela colisão de imagens e discursos, revelando as contradições do “milagre econômico” e do autoritarismo. Nesse contexto, *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, insere-se como uma obra híbrida, que tensiona as fronteiras entre documentário e ficção, alinhando-se às estratégias marginais de desestabilização da linguagem cinematográfica e do espectador.

O filme constrói uma crítica contundente ao discurso oficial de progresso associado à Rodovia Transamazônica, expondo os efeitos da modernização sobre populações vulnerabilizadas, especialmente mulheres, indígenas e migrantes. Jean-Claude Bernardet (2009)

destaca que *Iracema* desloca o olhar para sujeitos historicamente silenciados, revelando a face perversa do desenvolvimento imposto de cima para baixo. Para Fernão Ramos (1987), a obra exemplifica o cinema marginal ao utilizar o choque e a ambiguidade ética como dispositivos narrativos, colocando o espectador diante de uma realidade incômoda, sem oferecer soluções conciliatórias. Assim, *Iracema: Uma Transa Amazônica* configura-se como um marco do cinema marginal dos anos 1970, ao articular crítica social, experimentação estética e denúncia política, desmontando o mito do progresso e evidenciando as violações humanas e simbólicas produzidas pelo projeto autoritário de ocupação da Amazônia.

O cinema, ao registrar o invisível, tornou-se uma das linguagens mais potentes para denunciar o que a história oficial preferiu calar. Durante a ditadura militar, a imagem foi campo de disputa simbólica: de um lado, a propaganda estatal, que exaltava o “milagre econômico”; de outro, cineastas que transformaram a câmera em instrumento de resistência. *Iracema: Uma Transa Amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, emerge desse embate como um dos mais contundentes retratos da Amazônia mutilada pela modernização autoritária. Filmado em plena vigência da censura, o longa-metragem escapou dos circuitos comerciais e circulou de forma marginal, tornando-se documento político e estético da repressão (SONDA, 2020; NAPOLITANO, 2019).

Lançado em 1974 e dirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, *Iracema: Uma Transa Amazônica* permanece atualmente como uma das obras mais emblemáticas do cinema político brasileiro. Misturando elementos de ficção e técnicas de documentário, o filme faz um retrato devastador da Amazônia durante o auge do regime militar, desmontando o discurso oficial de progresso que sustentava o projeto da Rodovia Transamazônica. Em vez do país pujante e moderno que a propaganda governamental insistia em mostrar, Bodanzky e Senna revelam a face sombria da “integração nacional”: desmatamento, prostituição infantil, trabalho exploratório e degradação humana e ambiental.

A narrativa segue Tião Brasil Grande (Paulo César Pereio), um caminhoneiro expansivo e cínico, que percorre a estrada levando consigo Iracema (Edna de Cássia), uma jovem ribeirinha que simboliza a Amazônia violada e abandonada à própria sorte. Juntos, cruzam povoados, bordéis, canteiros de obras e zonas de exploração madeireira. A relação entre os dois é alegórica: Tião encarna o projeto desenvolvimentista e autoritário — viril, produtivista e destrutivo — enquanto Iracema representa o território explorado, o corpo colonizado e descartável que o regime transforma em objeto. A viagem é, portanto, uma

travessia pela própria desintegração moral do país, uma lenta transformação da inocência em ruína.

Gravado com uma pequena equipe e com ampla liberdade criativa, o filme rompe com qualquer estrutura tradicional de roteiro. Bodanzky preferiu o improvisado, estimulando reações espontâneas dos intérpretes e captando a brutalidade da vida real. Como o próprio diretor relatou, ele “roteirizava, filmava e montava ao mesmo tempo”, permitindo que a câmera reagisse ao ambiente, em vez de controlá-lo. Essa estética documental, marcada pela câmera nervosa, pela luz natural e pelo som direto, confere autenticidade à narrativa e aproxima o espectador da experiência sensorial da estrada. Ao lidar com não atores, o filme transforma cada rosto anônimo em testemunho, dando voz e corpo àqueles que raramente aparecem nas telas ou nos discursos oficiais.

A censura militar proibiu o filme por seis anos<sup>4</sup>, temendo seu potencial crítico e simbólico. No entanto, *Iracema* percorreu festivais internacionais, sendo exibido inicialmente na televisão alemã (ZDF) em 1975, e mais tarde conquistando o público europeu pela força de seu realismo e pela contundência de sua denúncia. Quando finalmente pôde ser exibido no Brasil, em 1980, foi premiado em quatro categorias no Festival de Brasília, consolidando-se como um marco do cinema de resistência. Décadas depois, a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) o reconheceria entre os 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos, reafirmando seu valor histórico e estético.

A linguagem de Bodanzky é radicalmente política. Sua câmera não observa de fora — ela participa, atravessa a poeira, o barulho e o caos da estrada. Cada movimento de câmera sugere inquietação, como se o olhar do cineasta tentasse acompanhar um país em colapso. O enquadramento irregular e o ritmo fragmentado traduzem o próprio desequilíbrio de uma sociedade que se vê dividida entre o mito do progresso e a miséria cotidiana. Nessa perspectiva, *Iracema* se aproxima da estética do Cinema Novo e do Cinema Marginal, ao adotar a precariedade técnica como linguagem e a realidade como matéria-prima da arte.

A figura de *Iracema*, interpretada com espontaneidade por Edna de Cássia, é o núcleo simbólico da obra. Jovem, pobre e ingênua, ela atravessa a estrada como quem atravessa o país, acreditando na promessa de uma vida melhor, mas encontrando apenas exploração. Sua degradação progressiva, que culmina no abandono e na prostituição, reflete o destino da própria Amazônia sob o jugo do desenvolvimentismo militar. O corpo

---

<sup>4</sup> Instituto Moreira Salles. *Iracema – Uma Transa Amazônica* (ficha técnica do acervo). Disponível em: <https://ims.com.br/filme/iracema-uma-transa-amazonica/>. Acesso em: 27 nov. 2025.

feminino se torna metáfora da nação: colonizado, desejado, violentado e, por fim, descartado. A expulsão de Iracema do caminhão por Tião é o clímax simbólico dessa metáfora, demarcando o rompimento definitivo entre o projeto civilizatório e a humanidade que ele destrói.

Visualmente, o filme é dominado por tons terrosos e pela textura áspera das imagens. O cenário natural não aparece como paraíso tropical, mas como território ferido. Em vez da exuberância verde das propagandas oficiais, Bodanzky mostra a lama, a fumaça e as clareiras abertas pelo motosserra. A floresta é filmada como corpo que sangra — um espaço de sobrevivência e resistência. Esse contraste entre a grandiosidade da natureza e a pequenez moral dos homens dá ao filme uma dimensão quase trágica: a sensação de que o progresso, tal como concebido, é uma forma de morte.

Mais do que uma obra de denúncia, Iracema é um ato de memória. Seu valor não reside apenas no conteúdo político, mas na forma como reconstitui, pela imagem e pelo som, uma época de silenciamento. Ao filmar pessoas reais, a exemplo de colonos, prostitutas, operários, indígenas, o filme arquiva vidas que o Estado tentou apagar. Cada diálogo improvisado é uma resistência ao esquecimento. Ao mesmo tempo em que revela as feridas da ditadura, o filme preserva a voz dos que foram marginalizados por ela. É, portanto, um gesto de reparação simbólica, uma tentativa de devolver humanidade ao que foi desumanizado.

Cinco décadas depois, *“Iracema: Uma Transa Amazônica”* continua a dialogar com o presente. Os mesmos temas que atravessam o filme, tais como a destruição ambiental, desigualdade social, exploração e impunidade, ainda ecoam na Amazônia e no país. Sua atualidade é dolorosa e necessária. Ao revisitar o passado com honestidade, Bodanzky e Senna nos lembram que o cinema pode ser muito mais que arte: pode ser consciência, memória e justiça.

### **O cinema como denúncia política e ética da imagem**Erro! Indicador não definido.

A primeira camada de denúncia está na linguagem. Bodanzky e Senna optaram por uma estética híbrida, entre o documentário e a ficção, o que Ismail Xavier (2007) chama de “transparência opaca”: uma imagem que revela o real ao mesmo tempo em que o questiona. A câmera, instável e próxima dos corpos, substitui o olhar distante do repórter pelo olhar-participante do denunciante. Não há trilha épica nem locução explicativa; há ruídos, poeira, vozes sobrepostas. Essa organicidade desmonta o mito da nação moderna

e mostra que o Brasil que se constrói é também o que se destrói.

**Figura 2:** Iracema na primeira aparição, a bordo do barco “Graças a deus”.



Cena retirada de *Iracema: Uma Transa Amazônica* no tempo 0h03min26s. A personagem aparece em ambiente ribeirinho antes da viagem, revelando o cotidiano pobre e marginalizado de comunidades amazônicas.

**Fonte:** Bodanzky; Senna (1974).

A primeira aparição de Iracema ocorre ainda no barco “Graças a Deus”, onde a câmera registra o deslocamento da jovem com sua família por um dos rios amazônicos. O enquadramento, feito pela janela estreita do casco, funciona como uma moldura simbólica: a personagem surge parcialmente confinada, observando o mundo com um misto de curiosidade e resignação. A textura áspera da madeira, a pintura desgastada e a expressão silenciosa da jovem revelam, já nos primeiros minutos do filme, a precariedade social que marca a vida ribeirinha. Essa cena inicial estabelece o contraste central da narrativa — de um lado, a pobreza real das populações amazônicas; de outro, o discurso ufanista de progresso divulgado pela propaganda militar durante o “milagre econômico”. Ao registrar o cotidiano sem filtros, Bodanzky desmonta o mito da modernização e evidencia que o desenvolvimento prometido pela Transamazônica não alcança os corpos que vivem à margem.

Essa escolha estética é também um gesto ético. Jean-Claude Bernardet (2003) observa que o cinema político brasileiro desse período não busca heróis, mas testemunhas. Iracema é uma crônica da exclusão filmada desde dentro, uma denúncia silenciosa das

estruturas que produzem pobreza e desigualdade. Tião, em sua arrogância cordial, representa o Estado paternalista que promete desenvolvimento enquanto consome vidas. A cena em que ele dirige pela estrada, vangloriando-se das “obras do governo”, é atravessada pela imagem de uma floresta devastada, ou seja, um contraponto visual entre o discurso e o desastre.

**Figura 3:** Caminhão e toras em pátio de extração madeireira.



Cena retirada de *Iracema: Uma Transa Amazônica*, tempo aproximado 0h47min47s–0h49min00s. A imagem evidencia o transporte de madeira e a organização da extração, elementos centrais para a leitura das violações socioambientais associadas ao projeto da Transamazônica.

**Fonte:** Bodanzky; Senna (1974).

A estrada é o segundo eixo simbólico do filme e concentra algumas das imagens mais explícitas sobre o custo humano e ambiental do projeto de desenvolvimento da ditadura. As sequências dos caminhões carregados de toras — como as que aparecem por volta dos 47 a 52 minutos — não servem como pano de fundo, mas como comentário visual sobre a política econômica do regime. Brito (2021) lembra que a Transamazônica foi projetada como vitrine do “avanço” militar, ainda que estruturada sobre expulsões, trabalho precário e devastação territorial. No filme, essa política aparece sem mediação: homens anônimos carregam troncos gigantescos, a poeira recobre tudo e a floresta surge esfacelada ao fundo. O que a propaganda do regime tratava como progresso, Bodanzky

revela como espoliação.

Essas cenas dialogam com o que Alvarenga e Américo Junior (2019) descrevem como passagem da biopolítica à necropolítica aplicada aos povos da Amazônia: políticas que, sob o discurso de integração nacional, administraram a vida apenas para decidir quem podia morrer. A câmera não explica isso em palavras, mas registra a engrenagem funcionando: trabalhadores sem proteção, crianças circulando entre máquinas e caminhões, comunidades reduzidas a mão de obra barata. É o desenvolvimento que transforma território e pessoas em matéria descartável.

Tião Brasil Grande encarna essa lógica. Sua autoconfiança e seu discurso sobre “progresso” ecoam a retórica oficial do regime, analisada por Napolitano (2019) e Fico (2014). A cada parada, ele repete slogans e frases feitas que refletem o imaginário da época. Ao lado dele, Iracema aparece progressivamente apagada — primeiro como acompanhante, depois como carga, e finalmente como alguém que pode ser deixada pelo caminho sem que isso altere o rumo da viagem. A relação entre os dois sintetiza a colonialidade do poder descrita por Quijano (1991; 2014): Tião circula como sujeito autorizado a ocupar, explorar e decidir; Iracema é corpo disponível, vulnerável ao abandono, sem direito à narrativa oficial.

Ao registrar a vida nas beiras da Transamazônica, Bodanzky se aproxima do que Pollak chama de memórias subterrâneas<sup>5</sup>, entendidas como lembranças “proibidas ou reprimidas” que permanecem latentes até que encontrem “condições favoráveis para sair da sombra” (POLLAK, 1989, p. 5). São histórias que não chegam aos arquivos do Estado, mas persistem nas margens, sustentadas por vozes que a narrativa oficial tenta apagar. A menina ribeirinha que tenta negociar seu espaço no caminhão, o trabalhador que confessa as dificuldades na obra, as mulheres de vilarejos que aparecem só por segundos — todos entram no quadro como fragmentos de uma história que a ditadura tentou esconder. A força do filme está nisso: transformar o cotidiano desses sujeitos em registro histórico, sem pedagogia, sem discursos, apenas pela presença.

Do ponto de vista dos direitos humanos, é aqui que o filme se torna mais contundente. A Comissão Nacional da Verdade (2014) demonstrou que as violações cometidas na Amazônia foram estruturais: remoções forçadas, violência sexual, controle militar do território e destruição de modos de vida. *Iracema* antecipa esse diagnóstico ao

---

<sup>5</sup> Pollak (1989) usa a expressão *memórias subterrâneas* para falar de lembranças que circulam entre grupos marginalizados, guardadas de maneira discreta até que apareçam quando o contexto permite. Foucault trabalha com outra chave: a *contra-memória*, voltada para práticas que desafiam abertamente o discurso oficial. Enquanto Pollak descreve uma resistência silenciosa, que se mantém à margem, Foucault aponta para um movimento de enfrentamento.

revelar aquilo que não foi documentado em relatórios oficiais da época. A jovem que desce do barco, a menina que tenta sobreviver na estrada e a mulher que termina abandonada representam o que Sikkink (2011) chama de “vítimas sem arquivo”: pessoas atingidas pelas políticas de Estado, mas esquecidas pelos sistemas formais de memória e justiça.

Nesse sentido, o filme opera como prática de reparação simbólica, no sentido discutido por Teitel (2000) e Comparato (1999): não devolve o que foi perdido, mas expõe publicamente as violências e restitui visibilidade aos sujeitos afetados. Cada rosto registrado funciona como lembrança que atravessa o tempo e impede o apagamento. É uma forma de justiça possível quando o Estado se omite.

Ao mesmo tempo, o gesto cinematográfico dialoga com a crítica de Boaventura de Sousa Santos (2018) ao “império cognitivo”: a hierarquia que define quais saberes são autorizados a construir a história. Ao incluir vozes populares, improvisos, sotaques e gestos que não cabem no discurso oficial, o filme desloca o eixo narrativo. A verdade deixa de estar nas falas do motorista, que aparece no filme como um representante simbólico do Estado, e passa para os corpos que a câmera encontra na estrada. Ali, a memória é feita pelos que viveram a violência, não por quem a administrou.

É nesse ponto que *Iracema* ressoa o chamado de Krenak (2019), para quem contar histórias é forma de sobrevivência. As narrativas que emergem do filme — mesmo fragmentadas — mantêm vivo aquilo que o regime tentou suprimir. A cada sequência da estrada, percebe-se que o país que a ditadura prometia construir repousava sobre a destruição de outros mundos. A câmera capta esses rostos como testemunho, reiterando o que Benjamin (1994) alertava: toda obra de progresso carrega, atrás de si, uma pilha de ruínas.

A leitura dessas imagens pela chave da memória e dos direitos humanos deixa evidente que o filme não apenas denuncia, mas intervém na narrativa produzida pela ditadura. A Transamazônica, celebrada como obra de integração, aparece em *Iracema* como fronteira de expropriação e violência, onde a vida é administrada segundo a lógica da perda aceitável. Alvarenga e Américo Junior (2019) descrevem essa política como passagem da gestão da vida para a gestão da morte na Amazônia. No filme, essa lógica não é explicada; é vista. A câmera registra trabalhadores exaustos, crianças circulando entre máquinas, toras empilhadas que denunciam a floresta desmontada. É o desenvolvimento como desgaste humano.

## Considerações finais

A Comissão Nacional da Verdade (2014) demonstrou que o regime militar não apenas censurou: produziu um sistema deliberado de silenciamento. Recuperar a memória, portanto, não é só reabrir arquivos; é reconhecer quem ficou fora deles. Pollak (1989) lembra que toda memória é campo de disputa, e aquilo que não encontra registro corre o risco de se perder. Nesse sentido, *Iracema: Uma Transa Amazônica* atua como um arquivo paralelo: recolhe falas, rostos e gestos que não cabiam na narrativa do Estado e devolve presença histórica a quem a ditadura tentou ocultar.

Essa dimensão aproxima o filme das discussões sobre justiça transicional formuladas por Teitel (2000) e retomadas por Sikkink (2011). Quando o Estado falha em preservar a verdade, a reparação também pode ocorrer pela imagem. Certas obras cumprem essa tarefa ao expor aquilo que foi omitido e permitir que o público compreenda a violência estrutural do período. Não é compensação, mas é memória — e, no Brasil, lembrar já é uma forma de enfrentamento.

No conjunto, *Iracema* revela a distância entre o discurso desenvolvimentista e a realidade imposta à Amazônia. O filme desloca o “progresso” do plano abstrato e o reinsere na estrada, na poeira, nos corpos exaustos. Ao fazer isso, desfaz a versão oficial dos fatos e evidencia a violência como parte constitutiva do projeto militar. Esse movimento dialoga com o que Brum (2019) observa ao tratar da memória brasileira: o país avança apagando rastros e só interrompe esse ciclo quando alguém decide registrar o que resta depois das máquinas. *Iracema* cumpre exatamente essa função. Não apenas denuncia; impede o apagamento, devolvendo densidade humana a quem foi reduzido a número, silêncio ou ruína.

Assim, o filme realiza uma dupla tarefa: documenta a violência da ditadura na Amazônia e oferece um gesto de reparação simbólica, recolocando no centro da narrativa aqueles que o discurso oficial tentou apagar. É cinema, mas também é memória — e, por isso mesmo, permanece necessário. Nesse sentido, o cinema marginal não buscava apenas denunciar a realidade social, mas também desestabilizar o espectador, questionando os próprios códigos do fazer cinematográfico como uma prática cultural de resistência.

## Referências

- Alvarenga, Rodrigo; Américo Junior, Elston. **Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964–1985)**. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, v. 55, n. 2, p. 212–222, 2019. DOI: 10.4013/csu.2019.55.2.07
- Arendt, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- Benjamin, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bernardet, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Bernardet, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Bodanzky, Jorge; Senna, Orlando. **Iracema: Uma Transa Amazônica**. Filme, 1974.
- Bobbio, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- Brito, José M. Amazônia e desenvolvimento: políticas públicas e impactos sociais da ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 41, n. 87, p. 221–244, 2021.
- Brum, Eliane. **Brasil, construtor de ruínas: um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro**. São Paulo: Arquipélago Editorial, 2019.
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório Final: Volume II – Textos Temáticos**. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: [https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/volume\\_2\\_digital.pdf](https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/volume_2_digital.pdf)
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório**. Volume I. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: [https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_1\\_digital.pdf](https://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf)
- Comparato, Fábio Konder. **A Afirmação Histórica dos Direitos Humanos**. São Paulo: Saraiva, 1999.
- Fico, Carlos. **O Golpe de 1964: momentos decisivos**. Rio de Janeiro: FGV, 2014. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1PZXnUFy7TGZ5a2q32QPunug-NksqgLSN/view?usp=sharing>. Acesso 10 nov 2025.
- Foucault, Michel. **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Freire, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- Galtung, Johan. Violence, Peace, and Peace Research. **Journal of Peace Research**, v. 6, n. 3, p. 167–191, 1969. DOI: 10.1177/002234336900600301.

Krenak, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Disponível em: <https://cpdel.ifcs.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/Ailton-Krenak-Ideias-para-adiar-o-fim-do-mundo.pdf>

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Maia Andrade, Ugo; Marinho, Ana. Memória, narrativas e resistência com as mulheres Xokó. **Revista TOMO**, [S. l.], v. 42, p. e18761, 2023. DOI: 10.21669/tomo.v42i.18761. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/18761>. Acesso em: 28 nov. 2025.

Mbembe, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2018. ISBN 978-85-69075-42-2.

Napolitano, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2019.

Piovesan, Flávia. **Direitos humanos e o direito constitucional internacional**. São Paulo: Saraiva, 2013.

Pollak, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In: Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. p. 777-833. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>

Quijano, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad**. Perú Indígena, Lima, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1991. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>

Ramos, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968–1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Ribeiro, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

Ricoeur, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.

Ridenti, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2014. ISBN 978-85-393-0647-4

Santos, Boaventura de Sousa. O fim do império cognitivo. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa. O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. São Paulo: Autêntica, 2018. p. 15–44. Disponível em: <https://base.socioeco.org/docs/el-fin-del-imperio-cognitivo-cap1.pdf>

Schwarz, Roberto. **Cultura e política, 1964–1969**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Sikkink, Kathryn. **The Justice Cascade: How Human Rights Prosecutions Are Changing**

World Politics. New York: W. W. Norton & Company, 2011.

Sonda, Maria Elisa de Carvalho. **A colonização continuada: violência e desenvolvimento em Iracema, uma transa amazônica (1974)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ALwhEZA4B89ww0yuiaTihwNmIMldWS0U/view?pli=1>.

Teitel, Ruti G. **Transitional Justice**. New York: Oxford University Press, 2000.

Valente, Rubens. **Os fuzis e as flechas: história de sangue e resistência indígena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Viveiros de Castro, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Xavier, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.