

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FABIANA DE PAULA GUERRA

**LUTA ARMADA EM FOCO: A GUERRILHA DO
ARAGUAIA NAS TELAS DO CINEMA**

UBERLÂNDIA/MG
2008

FABIANA DE PAULA GUERRA

**LUTA ARMADA EM FOCO: A GUERRILHA DO
ARAGUAIA NAS TELAS DO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.
Orientadora: Prof^a. Dr^a Kátia Rodrigues Paranhos

UBERLÂNDIA/MG
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G934L Guerra, Fabiana de Paula, 1982-
Luta armada em foco : a guerrilha do Araguaia nas telas do cinema /
Fabiana de Paula Guerra. Uberlândia, 2008.
134 f. : il.

Orientadora : Kátia Rodrigues Paranhos.

**Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.**

Inclui bibliografia.

1.Cinema e história - Brasil - Teses. 2 . Guerrilhas - Araguaia,
Rio, Vale - Teses. 3. Araguaya : a conspiração do silêncio (Filme) -
Crítica e interpretação - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II.
Universidade Federal de Uberlândia.Programa de Pós-Graduação
em História. III. Título.

CDU: 930.2:791.43(81)

FABIANA DE PAULA GUERRA

**LUTA ARMADA EM FOCO: A GUERRILHA DO
ARAGUAIA NAS TELAS DO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora (UFU)

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (UERJ/RJ)

Prof^a. Dr^a. Luciene Lehmkuhl (UFU)

Como se sabe, em História, quando ainda se desenrolam os enfrentamentos nos terrenos da luta, ou mal se encerram, o sangue ainda fresco dos feridos, e os mortos sem sepultura, já se desencadeiam as batalhas da memória. Nelas os vitoriosos *no terreno* haverão de se desdobrar para garantir os troféus conquistados. E a vitória que fora sua, no campo de luta, poderão perdê-la na memória da sociedade que imaginavam subjugada.

(Daniel Aarão Reis, **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois**).

AGRADECIMENTOS

Ao longo da realização do curso de Mestrado, tive a oportunidade de conhecer e contar com várias pessoas que se tornaram especiais em minha vida, não só pela amizade conquistada, mas pelo auxílio no meu crescimento profissional e por terem me apoiado nos momentos de maiores dificuldades. Neste sentido, gostaria de fazer alguns agradecimentos.

A Deus, por ter me dado forças e me mostrado que eu poderia ir além, quando não mais acreditava que conseguiria concluir o curso.

À orientadora deste trabalho, professora Kátia Paranhos, que me acompanha desde o final da graduação em História, por dar credibilidade ao meu projeto de pesquisa e ter sempre se mostrado interessada pela temática, auxiliando-me com referências, sugestões, posicionamentos críticos em relação ao texto, disponibilidade para o diálogo e, sobretudo, pela amizade desenvolvida ao longo deste percurso.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), pelo apoio dado durante o último ano de desenvolvimento da pesquisa. Aos professores do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, por contribuírem significativamente para minha formação acadêmica, tanto no período de graduação quanto no de pós-graduação.

Às professoras Maria Clara Tomaz Machado e Vera Puga, pelas frutíferas discussões realizadas na disciplina Seminários de Pesquisa em História e Cultura. À professora Karla Bessa e Luciene Lehmkuhl pelas ponderações feitas no Exame de Qualificação que contribuíram para melhorar a qualidade deste trabalho.

À minha mãe, pelo afeto incondicional. Por tudo o que ela sempre representou em minha vida: pelo incentivo pessoal e financeiro, respeito às minhas limitações em momentos difíceis, por compreender as angústias que passei durante o curso e estar ao meu lado, lutando para que eu nunca desanimasse e acreditasse em minhas capacidades.

Ao meu pai, Decriê, e à minha irmã Emilene, por respeitarem a minha escolha profissional e torcerem por mim.

Ao Daniel, pelo carinho sincero e por estar sempre disposto a me ouvir e me auxiliar quando necessário.

Ao Fabiano, pelo companheirismo e incentivo, por compartilhar comigo momentos bons e ruins e pela paciência dispensada nos períodos conturbados deste trajeto.

Ao meu filho Gustavo, inspiração, alegria e motivo de orgulho constante.

Aos amigos do curso de Mestrado, Leudjane, Cristiane, Victor e Gilmar, pela troca de idéias e pelas discussões historiográficas que contribuíram para meu crescimento intelectual, e acima de tudo pela amizade desenvolvida que espero não se encerrar aqui.

Ao diretor e roteirista Ronaldo Duque, por ter gentilmente me cedido uma cópia do filme para pesquisa, antes mesmo que fosse divulgado em circuito comercial.

Enfim, a todos que, mesmo não estando citados nestes agradecimentos, mostraram-se interessados pelo trabalho, contribuindo para que eu conseguisse vencer mais essa etapa de minha vida acadêmica.

RESUMO

O presente trabalho visa analisar o filme **Araguaya: a conspiração do silêncio** (2005), com o intuito de perceber qual é a representação contida nas imagens acerca do episódio encenado, a Guerrilha do Araguaia. Para tanto, ancora-se na relação história/cinema, esboçando quais foram os caminhos percorridos para que o cinema fosse incorporado ao campo do saber histórico. Na busca por compreender como se estabelece o diálogo entre as áreas citadas, parto da noção de representação, ressaltando que corresponde a uma forma de dar visibilidade a determinado aspecto da realidade, não correspondendo, assim, ao real em si. Neste sentido, aponto para a necessidade de o historiador estar atento ao se debruçar sobre um filme histórico, percebendo que este possui um efeito de real que não deve ser desconsiderado pelo pesquisador. Para alcançar os propósitos explicitados, nomeio como ponto de partida a própria obra cinematográfica, observando como ela apresenta relações com o presente, ou seja, como alguns aspectos do passado são retomados para expressar necessidades, anseios e indagações referentes ao momento em que foi produzida. Sendo assim, atento para o tipo de enfoque dado pelos realizadores, o que se expressa na direção de sentido contida nas imagens que constituem o filme.

Palavras-chave: história/cinema, representação, Guerrilha do Araguaia.

ABSTRACT

The present work aims at to analyze the **Araguaya film: the conspiracy of silence** (2005), with intention to perceive which is the representation contained in the images concerning the staged episode, the Guerrilla of the Araguaia. For in such a way, history/cinema is anchored in the relation, sketching which had been the covered ways so that the cinema was incorporated the field of knowing description. In the search for understanding as if it establishes the dialogue between the cited areas, childbirth of the representation notion, standing out that it corresponds to a form to give to visibility the definitive aspect of the reality, not corresponding, thus, to the real in itself. In this direction, I point with respect to the necessity of the historian to be intent to if leaning over on a historical film, perceiving that this possesss a real effect that does not have to be disrespected by the researcher. To reach the explicitados intentions, I nominate as starting point the proper cinematographic workmanship, observing as it presents relations with the gift, that is, as some aspects of the past are retaken to express referring necessities, yearnings and investigations to the moment where it was produced. Being thus, intent for the type of approach given for the producers, what if express in the direction of direction contained in the images that constitute the film.

keywords: history/cinema, representation, Guerrilla of the Araguaia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
 CAPÍTULO I – A conspiração do silêncio: da escolha do tema aos percursos de produção das imagens.....	21
1.1 O filme.....	21
1.2 O enredo da trama.....	41
1.3 Versão (ou memórias) da guerrilha.....	52
 CAPÍTULO II – A construção de representações dos grupos sociais envolvidos na Guerrilha do Araguaia.....	64
2.1 Representações dos núcleos de personagens.....	72
2.1.1 Militantes/guerrilheiros.....	72
2.1.2 Dirigentes do Partido Comunista do Brasil (PC do B).....	82
2.1.3 Militares/Forças Armadas.....	87
2.1.4 Ex-guerrilheiros.....	99
2.1.5 A região e seus moradores.....	107
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
 FONTES.....	120
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como propósito a análise do filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**¹ (2005), dirigido por Ronaldo Duque. A produção conta a história da guerrilha do Araguaia, que levou, para o meio da selva paraense, os resquícios da guerrilha urbana – que lutava contra o regime militar e estava sendo desmembrada e dizimada a partir dos governos de Costa e Silva (1966 a 1969) e Garrastazu Médici (1969 a 1974) – e os sonhos de libertar o Brasil da ditadura instaurada em 1964.

A guerrilha foi planejada pelo Partido Comunista do Brasil (PC do B) e estruturada a partir de 1966, quando os primeiros militantes começaram a chegar à região em que ocorreram os combates. Eles foram encarregados de checar o local, constatando se realmente possuía condições propícias ao desenvolvimento da luta armada: presença de uma população carente de direitos básicos, local de difícil acesso para os militares e região parcialmente formada por uma densa floresta que poderia servir como refúgio durante a luta, além de policiamento situado a longas distâncias.

Ao construir uma representação da guerrilha, o filme de Duque se volta para o entrosamento entre militantes do PC do B e moradores da região na qual se estabeleceram, mostrando a preparação para os combates na selva, mas, sobretudo, enfatizando a atuação dos militares – representados pela figura do exército brasileiro – ao longo dos combates, como pode ser observado na sinopse do filme, apresentada no encarte do DVD.

¹ FICHA TÉCNICA: **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Brasília, 105 min. Direção: Ronaldo Duque. Produção: Ronaldo Duque e Márcio Curi. Produtores associados: Sâmia Gabriel, Daniel Gomez e Patrick Siaretta. Argumento e roteiro: Ronaldo Duque, Guilherme Reis e Paula Simas. Figurino: Maria Carmem Souza. Música original: Rênio Quintas. Som: Chico Bororo. Fotografia: Luís Abramo e Jacques Cheuiche. Direção de produção: Luiz Antônio Gerace (Chacra). Direção de arte: Pedro Daldegan e Eurico Rocha. Direção executiva: Márcio Curi. Montagem: André Cardoso. Direção de elenco: Guilherme Reis. Intérpretes: Stephane Brodt (Padre Chico), Fernanda Maiorano (Tininha), Northon Nascimento (Osvaldão), Françoise Forton (Dora), Danton Mello (Carlos), Narcisa Leão (Lúcia), Rosanne Holland (Alice), Rômulo Augusto (Flávio), William Ferreira (Juca), Cacá Amaral (Mário), Pablo Peixoto (Geraldo), Thierry Tremouroux (padre Roberto), Emanuel Franco (Joaquim), Cláudio Jaborandi (Cabo Abdon), Humberto Pedrancini (General Mamede), Fernando Alves Pinto (Tenente Álvaro), Adriano Barroso (Anselmo). Produtora: Fábrica de Fantasias Luminosas. VHS, 2005.

O exército brasileiro no auge da ideologia de segurança nacional, um partido de esquerda dissidente, militantes aguerridos (a maioria deles ainda jovens e inexperientes), inocentes camponeses e uma região onde a ambição e a miséria disputam lugar palmo a palmo. Esse é o cenário de “Araguaya: a Conspiração do Silêncio”, longa-metragem de ficção baseado em extensa pesquisa empreendida pelo realizador e roteirista Ronaldo Duque sobre a Guerrilha do Araguaia, um dos episódios mais importantes de nossa história contemporânea.²

É importante ressaltar que, até o momento, esta é a única produção cinematográfica voltada especificamente para abordagem desse conflito e que a proposta de realização deste trabalho só foi possível a partir do acesso ao filme – que me foi disponibilizado pelo diretor, no período de realização do projeto para seleção do curso de Mestrado (em agosto de 2005), antes mesmo de ser exibido em circuito comercial.

O contato com a temática da guerrilha já vem desde o período de graduação e resultou em monografia defendida no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia em março de 2006. O tema me chama muito a atenção, principalmente pelas diversas tentativas das forças armadas de ocultá-lo, impedindo, desta forma, que ele chegue ao conhecimento e ao debate de um público mais amplo. Um aspecto que também me instiga é a escassez de trabalhos acadêmicos³ que discutem tal assunto, apesar da imensa quantidade de pesquisas realizadas sobre o regime militar e a resistência desencadeada por diversas organizações de esquerda, na forma de luta armada.

Saliento, ainda, que minha intenção vai além da análise da temática da guerrilha do Araguaia em si e envolve os possíveis diálogos entre história e cinema, uma vez que este trabalho está ancorado em reflexões sobre a película, visando analisar seu conteúdo e sua

² Sinopse contida no encarte do DVD do filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

³ Dentre os trabalhos de dissertação voltados para análise da temática da Guerrilha do Araguaia, estão: GALDINO, Antônio Carlos. O Partido Comunista do Brasil e o movimento de luta armada dos anos sessenta. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 1994; JÚNIOR, Deusdedith Alves Rocha. A guerrilha do Araguaia: 1972/1974. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília. 1995; NASCIMENTO, Durbens Martins. A guerrilha do Araguaia: paulistas e militares na Amazônia. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2000.

forma.⁴ Sendo assim, meu propósito mais específico é discorrer acerca da construção de uma representação da guerrilha presente nas imagens que se pautam numa determinada memória sobre aquele conflito.

Para realização da pesquisa foram utilizados como fontes, além da bibliografia voltada para a relação história/cinema, livros e documentos relacionados à estruturação da guerrilha, entrevistas com o diretor Ronaldo Duque, com o maestro Rênio Quintas (responsável pela produção da trilha sonora do filme), com o ex-guerrilheiro Michéas Gomes de Almeida e com um dos coordenadores do Instituto de Apoio aos Povos do Araguaia, Milton Cruz.⁵

Julgo que o uso de fontes orais enriqueceu a pesquisa, na medida em que possibilitou a visualização de diferenciados pontos de vista a respeito da produção cinematográfica e da forma como ela dialoga com o momento em que foi elaborada. No entanto, a intenção não foi a de buscar confirmações do que há de verídico ou de ficcional nas imagens exibidas no longa-metragem, mas sim estabelecer conexões com a bibliografia de apoio que auxiliassem na compreensão dos recursos utilizados para construção de uma determinada representação da guerrilha.

A partir da observação das imagens, questiono sobre o modo como essa representação é elaborada, considerando a estruturação da guerrilha rural no Araguaia em meio a diferenciados projetos de luta para por fim à ditadura e possibilitar o surgimento de uma nova sociedade. Neste sentido, o foco de análise se volta para a concepção e o desenvolvimento de estratégias de combate de uma determinada parcela da esquerda brasileira, em fins dos anos de 1960 e início da década de 1970.

Para discutir estas questões, desenvolvo uma pesquisa pautada na interdisciplinaridade, haja vista que elas extrapolam os limites de uma ou outra disciplina específica, no caso a história. Assim, examino também os diálogos entre história e memória e história e ficção, já que **Araguaya: a conspiração do silêncio** é uma obra ficcional, ainda que se refira a um fato histórico. Ressalto a capacidade da imagem fílmica (e não só dela)

⁴ Acredito ser pertinente reiterar que meu interesse está focado no conteúdo do filme, ou seja, na maneira como ele aborda a temática da guerrilha e seus desdobramentos. Aspectos relacionados ao contexto narrado na produção cinematográfica em questão são abordados com maior ênfase ao longo do trabalho.

⁵ Todas as entrevistas, com exceção daquela com o diretor do filme, foram realizadas pela internet.

de captar alguns fragmentos da realidade que passam por processos de montagem e introdução de outros elementos para adquirir o efeito e o sentido desejados por seus realizadores. O jogo das seqüências das cenas e a maneira como as imagens são apresentadas fazem com que algumas delas fiquem mais presentes na mente do espectador.

Interessa lembrar que o cinema surgiu em 1895, com a criação dos irmãos Lumière, e logo assumiu a condição de difusor de sonhos e idéias, como comenta Rossini: “Desde fins do século XIX, o cinema passou a atrair a atenção do grande público, tomando-se, ao longo do século XX, uma imponente indústria produtora e difusora de sonhos, comportamentos, memórias, versões de histórias.”⁶ No entanto, sua relação com a história, enquanto estudo mais aprofundado, vem de apenas três décadas e ainda não alcançou uma posição confortável no que concerne à formulação de uma estrutura teórica sólida.

Para que o cinema fosse reconhecido como um documento válido para o historiador ou como objeto de análise histórica, algumas posições tiveram que ser revistas. Nos dias de hoje, o filme já é visto como possível documento e objeto de estudo da história, principalmente entre pesquisadores que se encontram no campo da história cultural. No entanto, quando ainda vigoravam os princípios da Escola Metódica, a imagem não era considerada como um instrumento para o trabalho do historiador, pois a concepção que se tinha de documentos era bastante restrita, referindo-se, basicamente, a fontes escritas, vinculadas a instituições oficiais.⁷

Essa situação começou a se alterar a partir do momento em que alguns pesquisadores iniciaram uma empreitada mais ampla, que se voltava para um leque variado de possibilidades, com o intuito de perceber como se estabeleciam as relações entre os homens e o contexto no qual estavam inseridos. Assim, foi valorizado tudo aquilo que pudesse informar algo a respeito da presença humana em sociedade, de suas formas de expressão e de representação.

⁶ ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy, VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 113.

⁷ Até esse período (século XIX e início do século XX), acreditava-se que arte, cultura e política - sendo esta a esfera primordial dos assuntos históricos - não possuíam nenhuma relação entre si. Atualmente, considera-se que a cultura corresponde a um campo aberto de disputas e entrelaçamentos, a partir do qual é possível estabelecer conexões com outros âmbitos, percebendo como eles se expressam, dando diferentes nuances à realidade.

[...] o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, (segundo a feliz expressão de François Simiand) um conhecimento através de vestígios. Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga (ou recente), o que entendemos efetivamente por documentos senão um “vestígio”, quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar?⁸

Marc Bloch, em seu clássico **Apologia da história**, dá algumas coordenadas da necessidade de ampliar o conceito de documento histórico⁹, entendendo-o como uma marca ou um vestígio (do presente ou do passado) que nos é deixado, sendo capaz de informar sobre aspectos das relações socioculturais.¹⁰ Noções como esta foram imprescindíveis para estruturação dos pressupostos teóricos da história cultural.

A inserção do cinema no campo das pesquisas históricas foi propiciada pela flexibilidade que a história veio adquirindo, nas últimas décadas, em termos de métodos, análises e objetos. Pode-se dizer que, de certa forma, a história assumiu seu conteúdo artístico e estético¹¹, sem deixar de lado seu rigor científico. E foi nesse contexto que ganhou ênfase o estudo da relação história/cinema, sustentado pela percepção de que a obra fílmica constitui rica fonte para o conhecimento histórico ou, em outras palavras, que a história também pode ser feita com (e por) imagens. Destaca-se, nesse cosmo de investigação, o historiador francês Marc Ferro, que foi um dos primeiros pesquisadores a dar atenção para os diálogos entre história e cinema.¹²

⁸ BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 73.

⁹ É importante lembrar que outros pesquisadores, antes de M. Bloch, já apontavam para a necessidade de incorporação de novas fontes à pesquisa histórica, como, por exemplo, Burckhardt. Ver BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. Brasília: Editora UNB, 1991.

¹⁰ Deve-se considerar que, da mesma forma que um relato escrito sobre um episódio deixado por alguém que o testemunhou pode servir ao historiador como um documento, uma imagem que represente esse fato também servirá. Cada categoria de documento possui sua validade e não há necessidade de hierarquizá-las. Cabe ao pesquisador decidir com quais tipos de fonte irá trabalhar, de acordo com os propósitos da pesquisa que se propõe a desenvolver.

¹¹ Isso não significa dizer que a história deixou de possuir regras e métodos que norteiam a produção historiográfica. O que aconteceu é que algumas noções foram alteradas, considerando-se que, para ser uma disciplina científica, a história não precisaria negar a subjetividade nem o lado estético que comporta.

¹² Cabe destacar que o filme aqui analisado não é abordado apenas na condição de documento histórico, mas também como um objeto de estudo da história, o que amplia as possibilidades de análise.

Ferro, assim como Bloch, aponta a diversidade de fontes sobre as quais os pesquisadores podem se debruçar, ampliando as possibilidades do fazer histórico, na medida em que contribuem para dar visibilidade a outros aspectos da realidade que nem sempre são mostrados de forma clara. Por isso, ao buscar pontos de aproximação entre história e cinema, ele indica outras formas de se pensar a história, refletindo sobre o que pode vir a ser um documento para o historiador.

Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos (institucionais) do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam a fonte única da História. [...] A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível.¹³

Observa-se, neste trecho, a preocupação do autor em defender que a história não se limita a uma única versão dos fatos, nem mesmo a uma determinada categoria de fontes. Ao contrário, ela se caracteriza pela diversidade de sujeitos, objetos e interpretações que dão tons variados aos saberes oriundos desta área do conhecimento – premissa que, vale lembrar, norteou a constituição da história cultural. Nesta perspectiva, assim como um historiador, um cineasta pode contribuir para a criação de arquivos. Exemplo disto é o filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**, que cumpre a função de produzir registros sobre a guerrilha, visando fixar uma determinada memória acerca desse episódio e realizando um processo de monumentalização de um fato recente, ou seja, de um passado que ainda não é consagrado nem instituído.

Interessa inserir, neste debate, a nova história cultural – termo cunhado por Lynn Hunt em fins da década de 1980¹⁴ –, que está relacionada a práticas, linguagens e representações que possibilitam novos meios de relacionar formas simbólicas e mundo social. Há dificuldade em conceituar ou definir o que seria essa história, devido à amplitude de horizontes, objetos e temáticas que abarca e, principalmente, pela pluralidade de significados que o termo cultura comporta. Para lidar satisfatoriamente com essa

¹³ FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 76.

¹⁴ Ver HUNT, Lynn. **A nova história cultural** (org.). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

diversidade de objetos, os historiadores tiveram que esboçar novas metodologias que pudessem auxiliá-los na realização de suas análises.

Na tentativa de apresentar novos métodos de análise, a questão da representação ganha destaque: a atenção se dirige para a compreensão de como a realidade é representada pelos sujeitos que a vivenciam, considerando que o passado e a própria realidade em si podem ser apreendidos por meio de representações. Sobre esta questão, Roger Chartier afirma que “não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao seu mundo.”¹⁵ Na impossibilidade de captar a totalidade do real, o historiador só conhece ou tem acesso a alguns aspectos da realidade e são esses fragmentos que constituem seus objetos de estudo.

Chartier é um historiador do campo cultural que se consagrou por suas análises sobre práticas, representações e apropriação. Situando-se no campo de investigação da historiografia francesa, o autor discute o que ocasionou as alterações na forma de trabalho do historiador e deu abertura para a estruturação da história cultural, que se volta para o estudo dos processos com os quais se constroem os sentidos, preocupando-se com as práticas plurais e contraditórias que dão significados ao mundo. Importa destacar que é entre a produção e a recepção de uma determinada obra ou objeto cultural que ocorre a construção de sentidos.

Nas palavras de Chartier, “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa deste tipo supõe variados caminhos.”¹⁶

De acordo com o exposto, pode-se dizer que a história cultural corresponde, por um lado, a um espaço de debates entre historiadores que se negam a reduzir a história a apenas um de seus aspectos; por outro, é o resultado da combinação de contribuições provenientes de diversas áreas, sendo que a proposta é desenvolver um trabalho multidisciplinar,

¹⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo: USP. 11(5), 1991, p. 66.

¹⁶ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

pautado no dialogismo. Neste cosmo de discussão, que permite o diálogo e o confronto de várias disciplinas, o conhecimento pode “circular” livremente, sem se prender às fronteiras específicas de um ou outro campo de estudo.

Assim, a tarefa dos historiadores no campo cultural pressupõe um duplo trabalho: analisar o objeto, sem tentar explicá-lo em si mesmo, de forma isolada, e estabelecer conexões deste objeto com outras dimensões da trama na qual está imbricado. Tais considerações auxiliam a compreender que a história cultural não tem fronteiras nem conceitos estáticos, visto que abarca uma pluralidade de perspectivas. Situar-se neste campo de investigação corresponde a adentrar novos espaços, buscando não apenas ver como outras disciplinas ou ciências analisam os objetos que têm em comum com a história, mas também compreender como essas análises são realizadas e como dialogam com as pesquisas históricas.

No que concerne ao modo de os historiadores trabalharem com imagens, adotando novas metodologias, constata-se que, apesar de alguns avanços, ainda há muito por fazer, como observa Ulpiano Meneses, que faz uma crítica à maneira como a história vem se colocando frente a esse desafio. Segundo ele, é preciso realizar esforços para avançar na análise das fontes visuais, assim como na problemática básica da visualidade, já que em muitos casos as imagens são utilizadas apenas como ilustração, isentas de reflexões mais aprofundadas a seu respeito.¹⁷

Mesmo constituindo uma prática humana extremamente antiga – o desenho precedeu a escrita como forma de comunicação –, o uso das imagens como objetos de estudo pelos historiadores é recente. Em muitos casos, nota-se que elas são incorporadas nas pesquisas com função meramente ilustrativa e/ou como apêndice de outros tipos de documentação, como se fizessem parte de um saber histórico já institucionalizado. Faz-se necessário, então, rever esta concepção ainda vigente, a fim de desenvolver novas metodologias e formas de análise capazes de produzir conhecimento sobre (e com) recursos imagéticos, a partir de seus elementos constitutivos, ou seja, de seu conteúdo e sua forma.

¹⁷ Ver MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

Nesta perspectiva, Ulpiano sugere que se realize um movimento que vá da história *das* imagens para uma história *com* imagens. Há, em seu texto, um posicionamento desfavorável ao emprego das imagens de forma mecânica, comparadas a outros documentos – geralmente escritos – que servem, na maioria das vezes, para confirmar a validade de seus usos. A proposta de uma “história visualmente orientada” – expressão utilizada pelo autor – defende o uso de elementos visuais não simplesmente como pano de fundo, mas sim como geradores de conhecimentos e iniciadores de uma produção historiográfica.¹⁸

No que diz respeito à imagem cinematográfica, vale ponderar que, mesmo remetendo a um fato ou contexto passado, seu referencial ou ponto de partida corresponde ao momento de sua elaboração. São as indagações postas pelo presente que fazem com que os historiadores se debrucem sobre o passado, seja ele longínquo ou recente, na busca por algum tipo de resposta. Ao comentar sobre a relação passado/presente intermediada pelo cinema, Eduardo Morettin assevera:

Se não conseguirmos identificar, por meio da análise fílmica, o discurso que a obra cinematográfica constrói sobre a sociedade na qual se insere, apontando para suas ambigüidades, incertezas e tensões, o cinema perde sua efetiva dimensão de fonte histórica.¹⁹

Os argumentos até aqui reunidos evidenciam que a análise de uma obra fílmica no campo histórico não deve perder de vista o diálogo com o contexto em que foi produzida e atentar para os interesses em jogo ao se resgatar um dado período ou acontecimento. Com base nesta premissa, um dos intuitos deste trabalho é perceber qual a conjuntura política

¹⁸ Algumas vezes acredita-se que a proposta de uma história visualmente orientada é hodierna, sendo posterior à entrada numa cultura direcionada para o audiovisual (com o advento da televisão, do cinema, de outdoors e outros meios). Contudo, um retorno aos fins do século XIX, início do século XX – mesmo com o império do documento escrito como fonte primordial para o conhecimento histórico –, permite observar que pesquisadores como Aby Warburg (1866-1929) já chamavam a atenção para o fato de que os documentos não se limitam à categoria de escritos oficiais. Preocupando-se com a cultura no campo da arte, Warburg fundou uma Biblioteca (1909) que, posteriormente, transformou-se em Instituto (1933), na qual compilou, organizou e catalogou uma série de documentos visuais. Sendo assim, a lição que ele deixa é a de que com as imagens também é possível fazer história. Conferir BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura:** de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

¹⁹ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**. Curitiba, ano 20, n.38, 2003, p. 40.

existente no período de produção do filme **Araguaya** que possibilitou a retomada da temática da guerrilha, permitindo que esta produção fosse lançada em um momento estratégico.

Decodificar uma imagem, no intuito de apreender seus múltiplos significados, implica acionar saberes pré-construídos. Por isso, tanto a imagem como o texto escrito pressupõe um tipo de alfabetização. É preciso desnaturalizar o ato de ver, pois cada pessoa, ao visualizar uma imagem, confere a ela um campo de significados e representações específico, de acordo com suas experiências e sua formação. Por este viés, pode-se afirmar que o olhar não é neutro, tampouco inocente, pois é construído a partir de alguns referenciais prévios. Ao conceituar imagem, Berger comenta sobre a singularidade inerente ao modo de ver de cada indivíduo:

Uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos. [...] embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver.²⁰

Costuma-se acreditar que a imagem possui alcance maior que um texto escrito, pelo fato de a capacidade de olhar ser inata. Não se pode negar que, algumas vezes, aquilo que é difícil de compreender lendo um texto, por exemplo, pode se tornar mais claro com o auxílio de imagens que retratem o assunto em questão. Segundo Berger, a peculiaridade da fonte visual reside justamente nesse ponto, ou seja, na capacidade de possibilitar um acesso mais direto ao passado. Ele afirma que “nenhuma outra espécie de vestígio ou de texto do passado nos pode dar um testemunho tão direto sobre o mundo que rodeou outras pessoas, noutros tempos. Sob este aspecto, as imagens são mais rigorosas e mais ricas que a literatura.”²¹

Entretanto, cabe ressaltar que nem todos os indivíduos possuem as mesmas condições para compreender quaisquer tipos de imagens. O processo de decodificação depende das referências de cada um acerca do assunto ao qual as imagens remetem, assim

²⁰ BERGER, John *et al.* **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, Lda., 1972, p. 13-14.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 14.

como do modo de visualizar o que está em volta. Daí a importância de se obter informações que permitam acessar os diversos códigos nelas contidos.

Para alguns autores, como Pierre Sorlin, a imagem por si só não possui a capacidade de informar. Disso decorre a necessidade de contextualização ao utilizá-la como fonte de pesquisa, buscando informações como data, autoria, contexto de produção, dentre outras, que possibilitem levantar algumas problemáticas a seu respeito.

[...] ao contrário do que se diz freqüentemente, a imagem não fala. Sem comentários, uma imagem não significa rigorosamente nada, e podemos imaginar qualquer coisa, dependendo da nossa fantasia, quando a vemos. [...] A imagem pode impressionar, interessar, comover, apaixonar, mas a imagem nunca informa. O que informa é a palavra. Isto significa – o que é essencial, por exemplo, para um arquivo audiovisual – que uma imagem sem data, sem menção de local ou de autor é uma imagem inutilizável.²²

Sorlin não se refere especificamente ao cinema, mas suas considerações podem ser aplicadas à imagem em movimento, que comporta uma pluralidade de elementos de naturezas diversas, como gestos, sons, falas e uma série de efeitos audiovisuais e recursos técnicos. Assim composta, a imagem cinematográfica, em seu conjunto, é capaz de transmitir informação. Não obstante, para que se tenha condições de produzir um conhecimento satisfatório a respeito dela, é válido cruzá-la com outras referências, como aponta Marc Ferro, ao propor métodos de análise fílmica. Ele recomenda “partir da imagem, das imagens. Não procurar nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita. Considerar as imagens tais como são, com a possibilidade de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las.”²³

Isso não significa confrontar saberes oriundos de fontes distintas, hierarquizando-as; ao contrário, corresponde a admitir a possibilidade de apelar para outros meios capazes de auxiliar na compreensão dos múltiplos significados que as imagens comportam. São estas as bases desta análise, orientada no sentido de desvendar, na tessitura de **Araguaya: a conspiração do silêncio**, as conexões entre cinema e história.

²² SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 89.

²³ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 203.

As reflexões desenvolvidas no estudo aqui apresentado estão estruturadas em dois capítulos. No primeiro, as discussões se voltam para o processo de produção do filme, desde o projeto inicial de elaboração até o resultado final: as imagens como são dadas a ver. Destaco os recursos disponíveis e as documentações às quais os produtores tiveram acesso, com o intuito de perceber como esses elementos contribuíram para a construção de uma determinada memória acerca do episódio representado, numa tentativa de monumentalização do passado. Direciono atenção também para os meandros entre história e ficção, investigando como o fato histórico (Guerrilha do Araguaia) é interpretado por meio de imagens que se pautam na noção de verossimilhança.

O segundo capítulo dedica-se à análise de tipos construídos a partir dos grupos envolvidos na guerrilha que são representados na obra cinematográfica. O intuito é compreender, com base na noção de representação, como se dá a caracterização desses personagens, de acordo com o papel que ocupam no desenrolar da trama. Assim, analiso alguns grupos separadamente, enfatizando alguns fatores que podem auxiliar no processo de decodificação das imagens, como a articulação entre a análise de cenas do filme e informações bibliográficas a respeito do tema.

Insisto que minha intenção não é confirmar a veracidade das imagens, mas buscar meios de melhor compreender a história narrada. A importância da música no cinema e os efeitos que ela causa são outros aspectos analisados. Dentre os vários elementos constitutivos da obra fílmica, a trilha sonora é abordada como um dos recursos auxiliares na composição e identificação das personagens.

Em seguida, nos apontamentos finais do trabalho, concentro-me na relação entre passado e presente, ressaltando os significados da produção de uma película que trata de um tema pouco explorado, mas que faz parte de embates do contexto hodierno, num período de discussões em torno da abertura dos arquivos da ditadura, de movimentos em defesa da punição de torturadores do regime militar, de reivindicações para ressarcimento de ex-militares que combateram os guerrilheiros no sul do Pará – militantes de esquerda que até hoje não tiveram seus restos mortais resgatados e por isso são mantidos na condição de “desaparecidos” políticos.

CAPÍTULO I

A conspiração do silêncio: da escolha do tema aos percursos da produção das imagens

1.1 O filme

Araguaya: a conspiração do silêncio é um longa-metragem baseado em fatos reais produzido entre 2002 e 2004, mas que chegou aos cinemas só em 2005/2006.²⁴ O filme foi divulgado de forma alternativa, no que se pode chamar de circuitos fechados, com sessões de pré-estréia, ou seja, em caravanas que percorreram várias cidades brasileiras, inclusive com exhibições em universidades, seguidas de debate com o diretor, Ronaldo Duque.²⁵

A idéia de produzir um filme sobre a guerrilha do Araguaia era antiga, mas a intenção inicial do diretor²⁶ era fazer não uma obra ficcional, mas sim um documentário —

²⁴ O filme foi lançado comercialmente em 2005 e exibido apenas em algumas capitais. Foi relançado em 2006, quando então entrou em cartaz nos cinemas de cidades como Campinas (SP) e Goiânia (GO). Ao todo, foi exibido em nove estados, para um público de quase 10 mil pessoas (informações dadas pela produtora Fantasias Luminosas). **Araguaya** ganhou o 1º Concurso de Roteiros do Pólo de Cinema e Vídeo de Brasília, além do Prêmio de Desenvolvimento de Projetos (Finep/Minc) e do Prêmio Mais Cinema (Minc/BNDES/Banco do Brasil). Dentre os festivais no Brasil e no exterior, nos quais foi inscrito, conquistou outras premiações: Prêmio Especial do Júri no 32º Festival de Gramado (RS), Prêmio de Melhor Filme no 5º New York Brazilian Film Festival (EUA) e Prêmio Especial do Júri no XX Festival del Cinema Latino Americano em Trieste (Itália). Também foi exibido no Festival Internacional de Cinema do Cairo (Egito) e no Festival de Cinema do Alasca (EUA).

²⁵ Reportagem sobre a divulgação do filme, quando foi selecionado para o Festival do Filme Latino Americano, em Miami, informa o seguinte: “Mais de 6 mil pessoas já assistiram ao filme de Duque, nas sessões especiais, realizadas nas cidades de Porto Alegre, Aracajú, Brasília, Goiânia, São Paulo e Belém. As próximas exhibições serão realizadas em Salvador, Cabo Frio, Vitória e Rio Branco, no Estado do Acre. Em maio/junho [de 2006] Araguaya entra em circuito comercial”. Araguaya em Miami. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/cinenews>>. Acesso em: 30 maio 2007.

²⁶ Residente em Brasília, Ronaldo Duque tem um amplo currículo de trabalho: é jornalista de formação, produtor e diretor de televisão e cinema. Já escreveu vários roteiros e trabalhou como editor da Rede Globo, produzindo comerciais e programas de tevê. Atualmente se dedica aos projetos de sua empresa, a Ronaldo Duque & Associados. Além de **Araguaya: a conspiração do silêncio**, seu primeiro longa-metragem, ele produziu vários documentários, dentre os quais: **No**, sobre o plebiscito em 1988 no Chile, que derrubou Augusto Pinochet — prêmio de melhor documentário do Rio Cine Festival de 1989 e melhor documentário independente pela Federação Nacional dos Jornalistas - Fenaj (diretor); **Póstuma Kretã**, sobre o assassinato do cacique Ângelo Kretã, durante conflito agrário no sudoeste do Paraná — prêmio especial do júri da Jornada Brasileira de Curta-metragem da Bahia e menção honrosa no Festival Internacional de Havana

inviabilizado por vários fatores, como o fato de o assunto ser “proibido” na região onde ocorreram os embates e no meio militar.²⁷ Neste sentido, percebe-se uma tensão entre o projeto inicial — abandonado por falta de condições de produção — e o produto final. Do ponto de vista histórico, interessa aqui a concepção de guerrilha no filme, que oscila entre os limites do documentário e os da ficção. A tensão que permeia a produção está presente no modo como é construída uma representação da guerrilha; várias passagens recorrem a técnicas de documentário (como uso de depoimentos, introdução de imagens documentais, trechos de reportagens da época, datação para situar ano e local onde se passam os acontecimentos mencionados) para narrar uma história ficcional, derivada de fatos reais.

Contudo, tais recursos por si só não definem uma produção como documental, pois há outros fatores que caracterizam este gênero. Afinal,

[...] a simples seqüencialização de documentos não caracteriza [...] um documentário. São inúmeras as produções ficcionais que utilizam imagens ou sons documentais no sentido de dar maior força à narrativa. [...] a inserção de imagens reais em filmes não é *condição única* para assegurar o *status* de documentário a uma produção. A recíproca também é verdadeira: a utilização de recursos próprios da ficção não invalida o caráter documental de um filme.²⁸

Com efeito, as palavras de Cristina de Melo parecem valer para o filme aqui analisado, porque, mesmo apresentando os recursos por ela citados, **Araguaya** não se constitui como um documentário. Seria mais plausível adotar a noção de docudrama, visto

(diretor); **Brinquedos, promessas e fé**, sobre brinquedos populares e a festa de Círio de Nazaré, em Belém do Pará — premiado pela Fundação Comunidade como documentário do ano (1994); **Olhar inquieto**, sobre o artista plástico Siron Franco, com textos de Ferreira Goulart; **Antônio Poteiro**, documentário de curta-metragem; **Cora doce Coralina** (roteiro e produção), sobre a poetisa goiana, dirigido por Vladimir Carvalho. Estas informações foram retiradas do site: <http://pec.utopia.com.br/tiki-view_blog_post.>. Acesso em: 30 maio 2007.

²⁷ Acredito que essa “proibição”, talvez mais bem expressada com o termo “coação”, teve como causa o uso de meios ilícitos, a exemplo da violência exacerbada, como tática de extermínio de guerrilheiros. Como as Forças Armadas objetivavam não deixar o assunto ganhar notoriedade na mídia e, assim, chegar ao conhecimento da sociedade, a melhor estratégia foi tentar impor um silêncio aos que presenciaram e sobreviveram ao conflito.

²⁸ MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Anais do XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação**, Salvador (BA), 1º a 5 set. 2002. O texto visa discutir os aspectos que particularizam o documentário como gênero audiovisual que difere do filme de ficção e da reportagem jornalística de TV. A autora reconhece que há um diálogo entre os diversos gêneros e que as características de um tipo de produção podem estar presentes em outro.

que não há gêneros puros: produções com classificações diferentes podem dialogar entre si; daí a possibilidade de serem empregados elementos mais característicos de um determinado gênero numa produção de outra classificação. Isto demonstra que as fronteiras entre os diversos gêneros audiovisuais não são tão rígidas quanto parecem. Além disso, o fato de a trama estar baseada num evento histórico não lhe dá o caráter de verdade, pois corresponde a uma encenação do fato ocorrido, carregada de interpretações e posicionamentos ideológicos. Mas essa não foi a premissa seguida pelos realizadores do filme, que recorreram ao peso do fato histórico para reforçar a veracidade das imagens passadas ao público.

Ao comentar como foi seu contato com a temática do filme, o diretor Ronaldo Duque fala de alguns motivos que o levaram a construir uma representação da guerrilha por meio de uma trama ficcional:

O início dessa história começa em 1977, quando eu vou pra selva amazônica fazer um trabalho e descubro que tinha acontecido uma guerrilha. Bem, os anos se passaram e, logo em seguida, os jornais — o *Movimento*, o co-jornal de Porto Alegre, o *Opinião* — saíram com as primeiras matérias. Enfim, em [19]84 eu resolvo ir pro Araguaia com uma equipe pra filmar. A verdade é que nós filmamos 29 latas de filme lá. As conversas eram muito boas com as pessoas, embora elas tivessem muito medo. Só que, quando a gente ia filmar, ninguém queria. Era muito difícil... foi muito difícil. O trabalho foi interessante, a gente filmou alguns camponeses, alguns religiosos foram importantes nesse início, mas quando eu voltei, eu tinha um material impreciso: eu tinha poucos depoimentos filmados. Eu tinha muito depoimento gravado ou anotado, mas material filmado (depoimentos filmados) eu não tinha. Tinha a região toda etc. Aquele foi um momento difícil. Eu não sabia o que fazer. Eu não tinha idéia de como é que eu ia montar, sabe, esse quebra-cabeça da história do Araguaia. Os anos se passaram e eu fui trabalhando, fazendo outras coisas, mas esse projeto ficou sempre guardado no coração, e o que aconteceu é que em [19]98 eu decidi que a melhor forma de contar essa história era através de um filme de ficção. Era pegar meu material documental, meu material feito como jornalista, como documentarista e transformá-lo em filme de ficção.²⁹

²⁹ Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, em 27/8/2004, na **TV Câmara/Entrevistas** (programa exibido de 2004 a 2005, substituído por **Palavra aberta**). Disponível no site: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

Esse trecho deixa entrever que um dos fatores que impossibilitaram a realização do documentário foi o receio que as pessoas tinham de falar publicamente sobre um fato ainda muito recente (a guerrilha do Araguaia terminou em 1974 e a operação militar para camuflar esse episódio — “Operação Limpeza” — ocorreu em 1975).³⁰ Se o discurso de Ronaldo Duque sugere que o filme foi um projeto individual do diretor, que persistiu em sua idéia, mesmo com os empecilhos que surgiram, ressalta-se que a película não resultou somente de seu esforço ou desejo de realização. Afinal, a concretização da obra contou com as intervenções e contribuições das diversas pessoas envolvidas na produção, da equipe técnica aos patrocinadores.³¹ Logo, o produto final não deve ser visto como expressão direta ou reflexo das intenções do diretor ou dos demais realizadores.

Contudo, há que se considerar que o primeiro passo para que o projeto cinematográfico ganhasse forma foi dado por Duque, quando ele optou por se dedicar a um assunto ainda desconhecido pela maior parte da sociedade brasileira e um tabu, sobretudo nos setores das Forças Armadas que participaram do combate à guerrilha — o subtítulo “a conspiração do silêncio” sustenta esta constatação. Durante o conflito e após seu término, vários recursos foram empregados para manter o assunto em sigilo: além da “Operação Limpeza”, na qual corpos de guerrilheiros foram recolhidos do local em que estavam, sendo levados em seguida para a Serra das Andorinhas para serem queimados junto com pneus, os soldados receberam ordens de não comentar o assunto quando retornassem às suas cidades de origem. A população local também foi amedrontada, para que nada dissesse sobre o ocorrido. Até lotes de terras foram dados a alguns camponeses que colaboraram com os militares durante o episódio para impedir a divulgação da guerrilha.³² Tais manobras denunciam a intenção de ocultar a existência da guerrilha, ora pela violência explícita, ora por ameaças sutis aos que a presenciaram, tudo para apagar da memória e da história esse capítulo da luta por mudanças sociais.

³⁰ Para mais detalhes sobre essa operação das Forças Armadas, ver CABRAL, Pedro Corrêa. **Xambioá: guerrilha no Araguaia**. Rio de Janeiro: Record, 1993. MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

³¹ Não entendo a obra cinematográfica como produto exclusivo da intenção do diretor, em particular, nem mesmo de seus produtores em geral. São vários os elementos que influenciam no resultado final da produção, como os recursos obtidos, o elenco escolhido e as restrições que o próprio gênero (drama/ficcional) impõe.

³² Ver PORTELA, Fernando. **Guerra de guerrilhas no Brasil**. São Paulo: Global, 1979, p. 94 e 95.

Para a escrita do roteiro e realização das filmagens, as Forças Armadas não deram nenhum tipo de informação, nem emprestaram armamentos e indumentária, como costumam fazer nesse tipo de produção. Essa recusa evidencia a falta de interesse no desenvolvimento do projeto cinematográfico. As tentativas de diálogo do diretor com os militares não lograram êxito e os pedidos de informação foram oficialmente negados, conforme ele relata:

Eu tentei de todas as formas possíveis e legais chegar aos documentos [os documentos das Forças Armadas]. Esses documentos me foram negados, como foram negados à história do Brasil esse tempo todo. Inclusive com a frase do Ministério do Exército que diz assim: “É tão recente que não é história”, o que foi passado por eles quando negaram a abertura de qualquer tipo de documento.³³

A idéia conservadora e ultrapassada de que a história se refere apenas a um passado longínquo não corresponde às concepções difundidas e aceitas atualmente entre historiadores. A história e os assuntos históricos residem justamente na relação entre temporalidades mais próximas ou distantes, mas que podem dialogar entre si. Todavia, dizer que a guerrilha não é história por ser fato recente — e que por isso não é digna de se tornar conhecida — foi a justificativa do Ministério do Exército para não divulgar o conteúdo de seus documentos, o que vem fazendo há anos, mesmo com a tentativa do atual presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, de decretar a abertura dos arquivos referentes ao período da ditadura militar, em posse dos militares. Essa relutância contribuiu para que o filme resultasse da pesquisa que o diretor fez na bibliografia a que teve acesso e correspondesse a uma síntese dos depoimentos de militantes sobreviventes, de religiosos e de moradores que presenciaram a guerrilha. Logo, o filme não expressa a opinião dos militares sobre o ocorrido, pois estes nada quiseram declarar.³⁴

³³ Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, em 27/08/2004, *op. cit.*

³⁴ Vale dizer que nos Extras do DVD do filme, há trechos curtos de entrevistas realizadas por Ronaldo Duque com alguns militares que explicitam suas posturas em relação à guerrilha do Araguaia. São eles: Jarbas Passarinho (ex-ministro no governo militar), general Nilton Cruz (ex-chefe do Serviço Nacional de Informações - SNI) e o coronel Pedro Cabral (piloto de helicóptero na guerrilha). O fato de as Forças Armadas, como instituição, se negarem a dar informações não impediria o diretor de criar uma representação da guerrilha que caminhasse no mesmo sentido da ideologia militar. Mas essa não foi sua opção, visto que ele preferiu se guiar pela versão de pessoas que lhe deram depoimentos e pela documentação a que teve acesso. Ainda assim, ele não tinha obrigação de ser fiel a essas fontes, pois mesmo que se proponha a retratar um episódio histórico, o cinema não tem um compromisso com a veracidade dos fatos.

Ao comentar a busca por uma fidelidade aos relatos que obteve, Ronaldo Duque expressa o motivo para não construir uma versão favorável aos militares: “É impossível tomar partido das Forças Armadas quando se sabe da brutalidade e da covardia com que o Exército agiu na época do conflito, isso para não falar do imenso problema agrário que acarretou a distribuição de terras da região que os militares fizeram com seus colaboradores.”³⁵ Convém ponderar que, ainda que os produtores do filme não tenham tido acesso aos documentos produzidos pelas Forças Armadas, poderiam criar uma versão que as representasse, preenchendo as lacunas documentais e históricas por meio da imaginação, visto que o cinema é um campo aberto a diversas possibilidades e permite que se façam construções fictícias. Os historiadores, porém, não poderiam optar por esse tipo de recurso por serem comprometidos com os fatos analisados, com a veracidade de seu discurso e com a documentação usada, que dá à sua produção textual um caráter verificável. Para isso servem as citações, as notas de rodapé, as referências, os anexos e outros procedimentos que caracterizam o texto histórico ou a escrita da história.

Em todo caso, os trechos da fala do diretor transcritos anteriormente sugerem que ele buscou se apoiar numa série de documentos — inclusive nos depoimentos — para mostrar que o filme não é pura construção imaginativa, ou seja, para afirmar que está bem próximo da realidade retratada. Porém, o resultado é ficcional, apesar do conteúdo histórico. Na verdade, orientar a temática do filme pela documentação citada foi uma escolha que ajudou a construir uma concepção política fechada acerca da guerrilha no que se refere a não explorar as diversas versões e críticas referentes ao conflito.

Pode-se dizer que, mais que oferecer um breve panorama do período da ditadura, ao enfocar a repressão característica desse período e ressaltar como pessoas contrárias ao regime reagiram (nesse caso, os militantes do PC do B), o filme coloca em evidência um cenário marcado por exploração, miséria, condições precárias de vida e problemas agrários vivenciados pelos moradores de uma região onde há muito impera a lei do mais forte, a lei dos grandes proprietários de terras que impõem sua vontade pelo uso da força e com auxílio do poder público. Certas passagens no filme mostram que a população local, além de perder seu direito de propriedade, era vítima de violência sem ter a quem recorrer. Os

³⁵ **Guerrilha do Araguaia.** Matéria de divulgação disponível no site: <http://pec.utopia.com.br/tiki-view_blog_post>. Acesso em: 30 maio 2007.

jornalistas Taís Morais e Eumano Silva cometam a situação na região no período retratado pelo filme:

Homens e mulheres precisavam de coragem para garantir um pedaço de chão no sul do Pará. Ninguém possuía títulos de propriedade. Posseiros sofriam com a tentativa de tomada de terras. As ações impunes dos grandes grileiros eram acobertadas pela PM [Polícia Militar], que, quando aparecia, agia como braço armado dos invasores.³⁶

Por ressaltar conflitos agrários e pôr em discussão a grilagem e os grandes grupos econômicos que invadiam as terras, o filme coloca a necessidade da luta armada como tentativa de resolver esses impasses, dentre tantos outros. Como não havia uma instância pública a que se pudesse apelar — esta protegia os interesses dos latifundiários —, a estruturação de uma guerrilha que lutasse por mudanças e melhorias sociais seria recurso válido frente àquelas arbitrariedades. Ao abordar o processo de fechamento político que levou à privação dos direitos dos cidadãos no período da ditadura, Marcelo Ridenti comenta:

A resistência armada teria sido o último recurso para aqueles que ficaram sem espaço de atuação institucional (política, sindical, profissional, etc.) ou privados da própria atividade com que se expressavam ou ganhavam a vida, arrancados de suas raízes políticas e sociais, impedidos de se manifestar e até de existir como oposição.³⁷

O filme enfatiza, ao representar a guerrilha, o contraste num país pretensamente moderno: de um lado, grandes centros urbanos; de outro, uma face agrária bastante precária nas regiões mais remotas. Noutros termos, ao descrever o percurso dos militantes que optaram pela luta armada na forma de guerrilha rural, mostra também as diferentes condições de vida no campo e nas grandes cidades.³⁸ As cenas de reportagens da época, sobre a construção e a inauguração da Transamazônica, correspondem a outro elemento

³⁶ MORAIS, Taís; SILVA, Eumano, *op. cit.*, p. 31.

³⁷ RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993, p. 61.

³⁸ Vale dizer que são curtas as imagens que retratam o cotidiano urbano: elas aparecem no início do filme, enfatizando a violência e a privação de direitos, como o da liberdade de expressão, a que estavam expostos aqueles que eram contrários ao poder instituído.

que reforça o contraste. Elas revelam a distância entre a imagem do Brasil (carregada da idéia de grandeza) que se queria passar e a realidade de um país que se desenvolvia em meio às precárias condições de vida, saúde e habitação dos moradores daquela região, que sobreviviam num lugar quase inóspito e sem auxílio do poder público.

O filme deixa explícito um posicionamento desfavorável aos militares que se manifesta na forma como algumas personagens são caracterizadas — de maneira estereotipada, caricaturada até, em alguns casos, como o do Cabo Abdon, interpretado por Cláudio Jaborandi —, e na opção por ressaltar tanto a violência com que os soldados cercaram a região quanto o tratamento dado aos civis, com torturas e abuso de poder. Também é perceptível uma crítica à negativa de informações sobre esse episódio histórico, expressa no subtítulo do filme, “a conspiração do silêncio”. A análise destes traços permite constatar que **Araguaya** equivale menos a uma exaltação dos guerrilheiros que a uma denúncia das arbitrariedades cometidas pelas Forças Armadas que os combateram. “E é nesse sentido que acredito serem muito bem-vindos filmes que procuram transmitir a atmosfera desses anos de chumbo, passar ao espectador o que aconteceu nesse período tão obscuro, tão triste de nossa história recente. É um acerto de contas sim, necessário.”³⁹ Duque informa qual espectador pretende alcançar com seu filme:

O meu filme é feito principalmente para os jovens, pois conta a história de outros jovens com futuros brilhantes que se viram obrigados a pegar em armas para lutar pelos seus ideais. Acho que filmes assim servem para que no futuro ninguém ache necessário tomar essa atitude extrema, para que ninguém se acredite obrigado a isso.⁴⁰

Com efeito, o elenco colocado em cena representa jovens estudantes, alguns recentemente formados,⁴¹ que abriram mão de projetos pessoais para assumir suas

³⁹ *Guerrilha do Araguaia, op. cit.*

⁴⁰ *Idem.* Esse trecho possibilita pensar como Duque encara a luta armada: uma atitude radical e extremista. Isso reforça a idéia de que as imagens apresentadas não são neutras nem destituídas de posicionamentos político-ideológicos.

⁴¹ O final da narrativa mostra cenas anteriores ao tema central do filme (a guerrilha); são imagens sem falas, acompanhadas da música que encerra a trama (“Saudade”), que mostram *flashes* de episódios da vida de algumas personagens antes de sua atuação na luta armada: Padre Chico, Tininha, Juca, Mário, Carlos, Dora e Osvaldão. É plausível supor que tais imagens sirvam para levar o espectador a pensar que os jovens que foram para a luta armada tinham uma vida comum antes. Com exceção de Padre Chico e Tininha, cujo fim não fica claro na trama, as demais personagens citadas morrem em combate.

convicções políticas e lutar por elas. O enfoque da película parece caminhar nesta direção: tenta mostrar que a história narrada é uma história de doação e renúncias, uma história que vai além de uma tragédia marcada pela violência; mas fala-se aqui de uma doação voltada ao coletivo, que busca melhorias para a sociedade mediante um projeto radical, expresso na luta armada. Para o diretor, o filme corresponde a uma história de amor:

Eu sempre digo que esse filme é uma história de amor. O Araguaia: a conspiração do silêncio é um filme de amor da juventude, da liberdade. Os guerrilheiros que estavam lá tinham em média 23 anos de idade. Fora os líderes, que eram o Maurício Grabois, o João Amazonas, que tinham mais idade — que tinham 50 e poucos anos —, eram muito jovens. A gente vai ver um filme alegre e vai ver um filme triste também. Triste porque aquele povo sofreu muito. Hoje se a gente tem 59 pessoas desaparecidas, 59 guerrilheiros desaparecidos, ninguém sabe do Exército quantos morreram, também ninguém sabe quantos camponeses da região sofreram, foram maltratados, humilhados e muitos mortos. O filme de qualquer maneira é um filme pra cima, um filme de quem gosta do Brasil.⁴²

Com estas palavras, o diretor passa um pouco dos sentimentos contraditórios que permeiam a obra: ao mesmo tempo, narra uma história de ódio e violências e enfoca a solidariedade, os laços de amizade estabelecidos entre militantes e população local. O desejo de mudar a sociedade — que hoje pode parecer mera ingenuidade ou devaneio juvenil — é destacado como parte daquela conjuntura política; eram sentimentos e ideais capazes de desencadear ações contundentes numa parcela dos jovens da população contrários à ditadura.⁴³

O filme acentua o coletivo, pois a trama não se prende a relações afetivas individuais. Apenas um casal entre os guerrilheiros é representado: Alice e Zé Carlos (interpretados por Rosanne Rolland e Danton Mello). Também não há cenas apelativas de

⁴² Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha em 27/08/2004, *op. cit.*

⁴³ Quando se reporta ao contexto da ditadura militar, deve-se lembrar que buscar mudanças sociais recorrendo-se à luta armada não foi atitude exclusiva do PC do B; várias organizações de esquerda aderiram a esse recurso para lutar por liberdades suprimidas pela ditadura, tais como o Comando de Libertação Nacional (Colina), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), a Ação Libertadora Nacional (ALN) e outros. Ver GORENDER. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

sexo que costumam atrair a atenção do público. Nota-se que há cortes na sequência em que o casal é mostrado em momentos íntimos. De certa forma, **Araguaya** rompe com uma lógica comercial e televisiva que apela a romances e cenas de sexo como o ponto central da trama para suscitar e prender a atenção do espectador. Isto não quer dizer que inexistisse romance no filme em questão, mas o romantismo que caracteriza essa produção tem outro sentido (um teor revolucionário) – uma opção dos realizadores que pode ter contribuído para que o filme enfrentasse alguns problemas de distribuição.

A construção da trama de **Araguaya** apresenta um entrelaçamento de elementos ficcionais e reais, estes correspondentes aos depoimentos de pessoas que participaram do conflito, introduzidos no início do filme como parte da estrutura narrativa. Esta estratégia tem a função de sustentar o discurso da obra, que transita entre o real (o fato acontecido e situado historicamente) e o ficcional (a representação dessa realidade). O diretor deixa claro que o conteúdo do filme não é pura ficção, simplesmente fruto da imaginação; antes, ancora-se num trabalho de pesquisa desenvolvido por ele ao longo de vários anos.

[...] o filme é composto a partir dos depoimentos das pessoas ao longo de todos esses anos, e a maioria delas, de um determinado momento pra cá, filmadas, ou seja, nós filmamos as pessoas, abrimos a câmera, fizemos horas e horas e horas de depoimentos de camponeses, religiosos, padres e leigos também. [...] Enfim, toda a história contada no filme, os episódios, alguns deles narrados, também, no livro de Fernando Portela — Guerra de guerrilhas no Brasil — ou no “Relatório Arroyo” — que é o principal relatório feito pelo Ângelo Arroyo, que saiu da guerrilha, conseguiu fugir e escreveu um relatório e foi morto depois na Lapa, no Massacre da Lapa, em 1974 [na verdade, esse episódio ocorreu em 1976], em São Paulo. Enfim, a história é trabalhada em cima de fatos, de uma pesquisa densa, forte.⁴⁴

É interessante observar como fatos acontecidos — portanto, datados e situados num contexto histórico — dialogam na trama com personagens ficcionais criados para dar vida e forma a determinada representação da guerrilha, a exemplo de Padre Chico. Essa operação é freqüente nos filmes históricos, como aponta Marcos Napolitano:

⁴⁴ Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, em 27/08/2004, *op. cit.*

O cinema de ficção tem sido uma das principais linguagens artísticas de representação do passado. Através dos chamados “filmes históricos”, episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender ser a reconstituição mais fiel possível do passado. Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre uma representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.⁴⁵

Napolitano salienta, como característica do filme histórico, justamente a tensão entre ficção e história, mas adverte para o fato de que a busca pela veracidade do filme ou, em suas palavras, pelo “grau de fidelidade” que ele tem em relação aos documentos e episódios históricos não deve ser o cerne de estudos analíticos, porque as produções cinematográficas e os registros historiográficos são fontes de naturezas diferentes. Todavia, ele sugere que essa tensão seja problematizada, a partir do entendimento de que “a narrativa fílmica e a narrativa historiográfica estruturam-se como formas de narração literária, sendo que esta última busca um efeito de realidade na sua narração, além de ancorar-se em evidências documentais”.⁴⁶ Por este viés, mesmo que o filme de Ronaldo Duque esteja embasado em documentos que também foram e são usados por historiadores que pesquisam o tema da guerrilha, a forma de trabalhar com tais registros na construção da obra fílmica difere daquela adotada em uma pesquisa histórica. Há que se considerar que cada ofício possui métodos próprios e suportes diferenciados para apresentação de resultados.

Embora lidem com as mesmas fontes, historiadores e cineastas (ou ficcionistas em geral) trilham caminhos distintos, logo, produzem resultados diferentes. Os historiadores dependem dos arquivos e têm de seguir critérios e métodos aceitos entre seus pares para dialogar com o material de pesquisa. Na produção textual, estes pesquisadores não podem se esquivar do rigor e das normas acadêmicas que incluem citações, notas de rodapé e referências ao final da argumentação, o que dá a seu ofício — e à escrita da história — um caráter de veracidade e cientificidade. Eis o que diz Chartier sobre esta questão:

⁴⁵ NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 67.

Mesmo que escreva de forma literária, o historiador não faz literatura, e isto pelo fato de sua dupla dependência. Dependência em relação ao arquivo, portanto em relação ao passado do qual ele é vestígio. [...] Dependência, continuando, em relação aos critérios de cientificidade e às operações técnicas que são as de seu ofício.⁴⁷

Quanto aos cineastas, ainda que, na produção de um filme histórico, tentem se aproximar ao máximo dos fatos a serem representados, pesquisando em documentações históricas e buscando mostrar como um dado período foi de fato, eles têm a liberdade de criação artística (característica do cinema), o que lhes permite preencher determinadas lacunas históricas com a imaginação ou a ficção (no sentido de invenção, fantasia), alterando datas, eventos ou mesmo construindo personagens inexistentes no contexto representado, para tornar a trama mais aprazível ao público. É esclarecedora aqui a fala do cineasta Sérgio Rezende, cuja trajetória inclui os filmes históricos **Lamarca** (1994), **Guerra de Canudos** (1997), **Mauá: o imperador e o rei** (1999) e **Zuzu Angel** (2006). Diz ele:

A gente sabe que tem que ser fiel ao personagem, ser fiel à sua trajetória, mas que é preciso condensar personagens, aquilo que eu digo sempre, até um pouco brincando, é preciso inventar mentiras para falar a verdade. Mentiras no sentido de que você tem que realmente recriar dramaticamente situações.⁴⁸

Araguaya comporta um tipo de processo criativo que se pode chamar, como coloca Rezende, de recriação dramática da “verdade”. Cabe lembrar a declaração do diretor de que o roteiro que ele escreveu se sustenta numa pesquisa densa que permitiu construir uma narrativa fílmica pautada em situações verídicas. Percebe-se a intenção implícita de produzir um efeito de real capaz de causar impacto na platéia. A forma como é construída a narrativa e desenvolvido o roteiro, mesclando imagens dos depoentes com a encenação dos fatos, assim como a seleção de atores parecidos fisicamente com os guerrilheiros, faz o espectador dar mais credibilidade à história contada na tela, pelo fato de estar respaldada em fatos ocorridos.

⁴⁷ CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 112.

⁴⁸ *Making of* do filme **Zuzu Angel**. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Warner Bros. Entertainment Inc., Globo Filmes e Toscana Audiovisual. São Paulo. DVD, Color. 104 min., 2006.

Ao discorrer sobre o efeito de realidade que o cinema é capaz de produzir nos espectadores, Peter Burke comenta:

O poder do filme é que ele proporciona ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. O diretor molda a experiência, embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores.⁴⁹

Miriam Rossini, pesquisadora da relação entre história e cinema, também aborda este aspecto dos chamados filmes históricos, afirmando que ele equivale a uma forma de experimentar as imagens como se fossem verdade ou o acontecimento em si.

As imagens que desfilam na tela parecem-se tanto com a coisa em si, que por algumas horas esquecemos serem elas uma representação, e assim parece-nos que fomos transportados para o passado ou para o futuro, ou para alguma parte desconhecida do presente.⁵⁰

Para a autora, esta é uma das dificuldades enfrentadas pelos historiadores ao trabalharem com o cinema, ou melhor, com a escrita da história no cinema, que se deve a uma das características da sétima arte: sua capacidade de substituir a noção de verdade pela idéia de verossimilhança.

A impressão de real explorada por alguns filmes históricos é possibilitada pelo avanço das técnicas de cinema, que cada vez mais conseguem se aproximar (no sentido de se assemelhar) do que é representado. Muitas vezes, esse é o intuito dos realizadores, o que pode gerar equívocos nos espectadores sem informações prévias sobre o assunto apresentado. Analisando a questão, Rossini assevera:

Na medida em que um filme tem o poder de produzir um efeito de real tão forte no espectador que o faz tomar a representação pela coisa real (a cena

⁴⁹ BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: Edusc, 2004, p. 200.

⁵⁰ ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre, Tese de Doutorado, UFRGS, 1999, p. 19.

representada), confusão esta que por vezes chega a atingir até o pesquisador, parece-me que se abre uma possibilidade muito grande de instrumentalização do filme histórico, pois ele não está sujeito às normas historiográficas de cunho científico.⁵¹

Com efeito, pode haver uma confusão que leve alguns espectadores a acreditarem que os episódios se passaram tal como são mostrados num filme ou que este não seja uma representação, e sim o próprio acontecimento. Quanto menor o conhecimento do público sobre a temática abordada nas telas, maior a possibilidade de se tomar a representação como o próprio fato, sem questionamentos. Deve-se atentar para o fato de que geralmente as pessoas não possuem o hábito de confrontar a temática de um filme histórico com outras fontes bibliográficas a ela relacionadas. Na maioria das vezes, os espectadores optam por informações práticas, curtas, prontas para serem consumidas. Entretanto, é preciso considerar que não há categoria única de público e admitir a heterogeneidade constitutiva da platéia. As experiências pessoais são distintas, logo, a interpretação das imagens depende da formação, das referências e da capacidade de análise crítica de cada indivíduo. Eis porque não há como prever a reação do público — entendido aqui na sua condição multifacetada — à obra cinematográfica.

Como **Araguaya** pode ser tomado como filme histórico, convém fazer alguns esclarecimentos sobre esta categoria fílmica. Para Pierre Sorlin, três características em especial distinguem um filme histórico. A primeira é a relação entre passado e presente: o filme histórico se volta a um passado, mas busca dialogar com o momento em que foi produzido e, em alguns casos, intervir nas lutas políticas do presente. A segunda é que, ao se situar no passado, o filme histórico se refere a datas, personagens e fatos conhecidos pelo público. É por isso que esses filmes são tidos como “uma forma peculiar de saber histórico de base.” No dizer de Sorlin,

o filme histórico é um espião (“spia”) da cultura histórica de um país, de seu patrimônio histórico. Quais personagens não têm necessidade de apresentação, quais devem ser ao menos nomeados e para quais é necessário dar mais detalhes? Qual cena, encontro ou evento se reconhece sem hesitação? Quando e sob qual argumento devem ser dadas

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 21.

explicações? Qual a lógica que está dentro da história? Quais fatos seleciona? Quais relações mostra entre eles? O filme histórico é uma dissertação sobre a história que não interroga seu sujeito — nisto difere do trabalho do historiador —, mas estabelece relações entre os fatos e disto oferece uma visão mais ou menos superficial.⁵²

A terceira característica do filme histórico é a ênfase na articulação entre história e ficção. Todos os filmes históricos são ficcionais: embora se baseiem em documentações para reconstituir o ambiente de uma época, alguns dados são supridos pela imaginação. Além disso, a encenação dos atores, a dramaturgia, pertence ao campo ficcional.⁵³ Vale destacar que as análises de Sorlin contribuíram para definição desse gênero cinematográfico, estreitando relações entre cinema e história.⁵⁴

A identificação de **Araguaya** como filme histórico esbarra noutra questão: a definição de filme/cinema político. Portanto, convém reportar à produção cinematográfica italiana nas décadas de 1960 e 1970, porque o que se denomina cinema político no Brasil se relaciona com o que se chama de “cinema de empenho civil”, produzido na Itália nessas décadas. A respeito desta questão, Leon Cakoff⁵⁵ argumenta que

o que nunca envelhece é o termo “empenho civil” como os italianos chamam. Isso tem que fazer parte da cidadania. O empenho civil para você mudar o meio em que você vive, aquela coisa de não esperar que os outros façam por você. Isso pode mudar para melhor qualquer sociedade e é o que o Brasil está precisando. Qual é o senso de oportunidade? É esse, na Itália não se diz cinema político, se diz cinema de empenho civil. Aqui

⁵² Apud RAMOS, Alcides Freire, p. 33.

⁵³ O historiador Alcides Ramos propõe, em seu trabalho, uma análise crítica de cada um dos pontos ressaltados por Pierre Sorlin, para definição de filme histórico, por acreditar que os elementos destacados pelo autor são passíveis de questionamentos. Cabe mencionar que o contato inicial desta pesquisadora com as proposições de Sorlin se deu com a leitura do texto de Ramos. Ver RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002 (principalmente as páginas 29 a 43).

⁵⁴ Em outro trabalho, Pierre Sorlin se dedica à análise de alguns filmes, baseando-se no cinema italiano, com o intuito de compreender aspectos do momento presente. O autor se propõe a elaborar um método para análise de documentos audiovisuais, considerando que o aspecto econômico possui significativa influência no resultado da obra cinematográfica e partindo do suposto de que o filme é antes de tudo, um produto comercial. Ver SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

⁵⁵ Leon Cakoff, crítico de cinema, foi um dos responsáveis pela publicação de uma obra recentemente lançada que trata do assunto, com base em entrevistas com cineastas italianos que discorrem sobre suas produções realizadas nas décadas de 1960 e 1970. O livro traz ainda artigos de alguns pesquisadores da área de cinema. Ver PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano**: anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

não existe essa tradição. É mais direto você dizer cinema político, que é como ficou conhecido. Mas o senso que está por trás disso, o empenho das pessoas de tentarem ver um horizonte saudável e democrático para todos é que é importante.⁵⁶

O cinema de “empenho civil” — ou cinema político, para os brasileiros — estaria comprometido com algum tipo de atitude capaz de produzir uma ação que pretendesse melhorar ou intervir no meio social. No dizer de Cakoff, “o cinema nasce com o dom de persuadir os espectadores e transportá-los para dimensões descomunais. Mas o cinema político italiano, nos cenários convulsivos dos anos 60, é como um derivado natural de todos os anseios juvenis por um mundo justo e melhor”.⁵⁷

Contudo, para ser político, o cinema não precisa tocar necessariamente em questões institucionais, partidárias ou reconhecidas e situadas oficialmente no campo da política. No caso de **Araguaya**, aspectos políticos são tratados diretamente, pois o tema centra-se na estruturação de uma guerrilha organizada por membros de um partido de esquerda e questiona as instituições vigentes num período em que vigorava um regime político autoritário. É claro, a expressão “ser político” se vincula a outros pontos, pois não apenas filmes que abordam questões políticas de forma explícita podem ser assim considerados. Segundo Cakoff, todo filme é político, assim como

toda manifestação, opinião é política. Não existe uma grife do cinema político. Para análises, existiu nesse período [referência a filmes produzidos na Itália nas décadas de 1960 e 1970]. Mas dizer que só existiu aí, que não tem mais cinema político é uma inverdade. Qualquer opinião é política. Seja de direita, esquerda, centro. A questão é em que medida você está engajado para melhorar o meio em que você vive, chamar por justiça, educar e humanizar as pessoas. Nossa função vital é essa.⁵⁸

Pode-se dizer então que, para ser político, um filme não precisa partir de uma perspectiva revolucionária, mas deve, de alguma forma, fazer uma crítica, um

⁵⁶ Apud VIANA, Tatiana. Todo filme é político. Entrevista com Leon Cakoff (17 out. 2006). Disponível em: <<http://www.terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 14 maio 2007.

⁵⁷ PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano: anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 13.

⁵⁸ Apud VIANA, Tatiana, *op. cit.*

questionamento à realidade em que se insere ou apontar perspectivas. À medida que demonstra algum tipo de postura, o filme é político, em menor ou maior grau. Na verdade, um filme pode ser político pelas suas intenções ou pelas mensagens que seu conteúdo veicula. Sua força política pode estar, também, na sua construção formal. Considerando que conteúdo e forma se encontram imbricados, pode-se observar a face política na unidade concreta do filme: na maneira como se relaciona com o mundo, ou seja, no seu alcance ou na sua capacidade de provocar debates, críticas ou mesmo intervenções sociais. Contudo, se toda ação humana é em si política por expressar algum posicionamento ou opinião, o conceito de cinema político não se esvazia ou empobrece?

Se (quase) todos os filmes lidam com a relação entre pessoas e supõem o contato dessas pessoas através de códigos de valores socialmente partilhados, é fácil entender de uma vez por todas que todo cinema é político. Se alguns são mais facilmente reconhecíveis e classificáveis como tal – filmes que lidam de forma direta com a “coisa pública” ou com instâncias de decisão e justiça social –, isso não implicará jamais que sejam mais eficazes na sua permanência no mundo para fora da tela – no seu efeito, afinal, político (vale lembrar, “político” vem de polis, que significa cidade e por extensão, a sociedade).⁵⁹

Estas observações são pertinentes para o trabalho aqui desenvolvido e merecem mais atenção. **Araguaya** pode facilmente ser classificado como filme político, pois trata diretamente de questões relacionadas com a militância, instituições partidárias e diversos embates entre os que buscavam defender o sistema vigente e aqueles contrários a ele. Aproxima-se do cinema político desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970, por estar relacionado à noção anteriormente apresentada de empenho civil, expressa na tentativa de levar um tema ainda obscuro ao conhecimento da sociedade, evidenciando ideais que conduziram jovens a ingressar numa luta em prol de direitos e melhorias sociais. Mas o fato de abordar tais questões, estar voltado à denúncia, à crítica, e lidar com o que Gardnier chama de “coisa pública” não lhe garante alcance maior que o de outros filmes que remetem à política mais sutilmente.

⁵⁹ GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Cinema político, políticas de cinema. Disponível no site: <<http://www.contracampo.com.br/63/index/htm>>. Acesso em: 14 maio 2007.

Nesta linha de análise, há diretores para quem a ênfase direta em aspectos políticos, que coloca o conteúdo em primeiro plano, pode causar um prejuízo à forma, à estética do filme. Sobre o assunto, o cineasta italiano Marco Bellocchio, um dos representantes do cinema político italiano, declara:

Vejo, porém, que cinema chamado engajado está voltando com força à ribalta, e isso é até justo, considerando o estado de angústia, este sim verdadeiramente global, que todos sentimos em relação ao futuro do mundo. Penso, todavia, que premiar um filme por seu conteúdo, como aconteceu com a Palma de Ouro conferida ao documentário de Michael Moore [*Fahrenheit 9/11*, 2004], é sem dúvida nobre, mas prejudicial em relação à forma; e o cinema é essencialmente forma. É isso: diante dos temas que alguns autores abordam tem-se a impressão de que cada vez mais, nos festivais importantes, a beleza e a pesquisa lingüística acabam relegadas em benefício da mensagem.⁶⁰

Eis uma questão polêmica, porque envolve a concepção que cada diretor tem do que deve ser ressaltado. Bellocchio postula que a forma é central no cinema, mas não seria coerente acatar a premissa de que o cinema se reduz a uma só dimensão. Antes, é preciso conhecer as diversas possibilidades da “sétima arte” e admitir que a pluralidade de canais que apresenta é uma das suas mais fortes características. Por isso, o tom deve ser dado pelas escolhas dos realizadores, que podem priorizar elementos que julgam ser mais pertinentes à luz do projeto de trabalho cinematográfico que seguem. Há casos em que a linguagem usada para ressaltar os aspectos políticos tem efeito contrário ao desejado pelos realizadores porque gera problemas na distribuição e na recepção do filme e, assim, reduz seu alcance.⁶¹ Deve-se também observar que o circuito comercial de exibição ainda se mostra dominado pelo cinema hollywoodiano, muitas vezes antagônico a um cinema de teor político mais enfático. Por isso, para conseguir passar uma mensagem e estar ao alcance do público, os filmes políticos mais críticos precisam se aproximar da estética da indústria cinematográfica, estruturando-se como um gênero comercial.

⁶⁰ Apud PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.), *op. cit.*, p. 146.

⁶¹ Quanto ao alcance de filmes como **Araguaya**, interessa considerar que o país passa por um momento de grande descrença na política, mais precisamente nas pessoas que ocupam cargos públicos e nas instituições partidárias. Configura-se no Brasil um contexto de corrupção aguda, amplamente explorado pela mídia, e de desinteresse de grande parte da população em reivindicar mudanças. Estes fatores influenciam negativamente a recepção de filmes que tratam de militância política ou de causas partidárias mais explicitamente.

No caso da produção aqui analisada, que coloca a guerrilha do Araguaia como ambiente da trama, indaga-se: em que medida esta representação cinematográfica, que apresenta o conflito como acontecimento que fez várias pessoas abrirem mão de seus projetos e planos pessoais para lutar por uma sociedade livre do regime militar, pode conferir destaque a esse episódio recente da história do Brasil? Infere-se que, ao focar o movimento da esquerda na região do Araguaia, retomando o percurso dos militantes desde o planejamento até a concretização da guerrilha, os realizadores do filme buscaram um lugar de memória para o fato, trazendo-o ao conhecimento do público para que não seja esquecido. Em síntese, produziram um material que contribui para monumentalizar uma parte do passado.

Em sua análise de diferentes estratégias de monumentalização do passado nos filmes **Amistad** (1997), de Steven Spielberg, e **Danton** (1983), de Andrew Wajda, Marcos Napolitano guia-se pela noção de documento/monumento como material da memória coletiva e frisa que o cinema pode ser instrumento eficaz para esse processo.

O cinema é um dos campos mais propícios para essa operação da memória, pois um dos seus aspectos mais importantes é o caráter espetacular do filme, uma das variáveis que explica a imensa popularidade do cinema no século XX. Arte e técnica se encontram no cinema de maneira estrutural, abrindo um campo de possibilidades sem limite a operações de monumentalização do passado, acessível a grandes platéias e, por isso mesmo, objeto de interesses econômicos e políticos diversos.⁶²

Nestes termos, acredito que o destaque dado à guerrilha constitui uma estratégia de monumentalização numa obra orientada para tornar-se registro de parte da história do país. Uma operação que insinua a possibilidade de representar um fato pretérito que pode ser revisitado e (res)significado pela sociedade atual, assim como pelas gerações futuras, a partir do momento em que conquista um lugar reconhecido na memória social. O diretor dá visibilidade a um acontecimento da história do Brasil ainda pouco conhecido e divulgado, logo, como primeira produção cinematográfica específica sobre a guerrilha do Araguaia, a

⁶² NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*, p. 66 e 67. Ao discorrer sobre estratégias de monumentalização, este autor retoma Jacques Le Goff com o intuito de relacionar documentos (como escolhas do historiador) e monumentos (como herança de um passado consagrado e reconhecido socialmente), observando como se dá o processo de monumentalização no cinema, mais especificamente nos filmes por ele analisados.

película de Ronaldo Duque adquire certa singularidade dentre os filmes que enfocam o período da ditadura militar no Brasil.⁶³

Embora tenha seus méritos como denúncia social e crítica à ditadura, **Araguaya** não toca em questões delicadas que envolvem fatos e personagens reais, como as divergências na esquerda armada, os justicamentos⁶⁴ cometidos entre os próprios guerrilheiros e motivados por contradições internas, as limitações do projeto político do PC do B que, temendo o aparato militar montado contra a guerrilha, retirou seus líderes do local sem dar cobertura nem apoio a outros militantes.⁶⁵ Estas questões caminham na contramão da imagem que o filme busca passar desses sujeitos. Tais impasses são omitidos também para garantir a eficácia do melodrama, que coloca a experiência de um grupo fictício de jovens militantes no centro da trama.

A representação da guerrilha, focada na ótica dos militantes, impede que outras versões sejam exploradas e que uma visão mais ampla desse episódio seja difundida. Daí a necessidade de se analisar criticamente toda estratégia de monumentalização, atentando para o fato de que o diretor, o roteirista, em resumo, os realizadores do filme recortam, numa extensa rede de cenas e discursos possíveis, os dizeres e as imagens que melhor se conciliam ao propósito de dar visibilidade e credibilidade à sua obra. Neste movimento, o filme mostra e esconde o que convém a seus interlocutores, aciona determinados sentidos, dando espaço a algumas vozes e silenciando outras. Configura-se, assim, um roteiro capaz de orientar direções de leitura e significação, dificultando e até inviabilizando interpretações diferenciadas das que pretende instituir. Desta forma, a monumentalização do passado não se faz neutramente, uma vez que envolve o histórico e o ideológico no cosmo conflituoso das relações sociais.

⁶³ Há outras duas produções que tratam da temática da guerrilha rural: **Lamarca** (1994), de Sérgio Rezende, e o documentário **Caparaó** (2007), de Flávio Frederico.

⁶⁴ Justicamento era a prática de julgamento seguida de morte aos opositores dos guerrilheiros durante a época do regime militar de 1964.

⁶⁵ Ao ex-guerrilheiro Zezinho (Michéas Gomes de Almeida) foi dada a incumbência de retirar militantes do local de combates, quando a região já se encontrava cercada por militares. Por ter vasto conhecimento da área e facilidade de locomoção, ele conseguiu cumprir a tarefa que lhe foi delegada pela Comissão Militar da guerrilha. Ver CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. **Guerrilha do Araguaia**: a esquerda em armas. Goiânia: Editora UFG, 2003 (principalmente as páginas 237 a 241).

1.2 O enredo da trama

A história narrada em **Araguaya: a conspiração do silêncio** se passa no Brasil, na região sul do Pará, em fins da década de 1960 e início dos anos de 1970. Relata um episódio ainda pouco conhecido e divulgado na sociedade: a guerrilha do Araguaia. Esse conflito ocorreu no período da ditadura militar e envolveu guerrilheiros, soldados das Forças Armadas, moradores da região (inclusive índios da tribo Suruí, situada à época em localidade próxima ao campo de combate⁶⁶), familiares de guerrilheiros e de soldados, dentre outros. A luta armada durou de 1972 a 1974, com a vitória das Forças Armadas, que conseguiram, ao término do conflito, eliminar a maior parte dos guerrilheiros⁶⁷ — alguns ainda se encontram oficialmente na condição de “desaparecidos”.

Militantes oriundos do Partido Comunista do Brasil (PC do B), os guerrilheiros propunham a luta armada (na forma de uma guerra popular prolongada) contra a ditadura militar e todos os aspectos negativos que esse regime representava: censura, repressão, ausência de direitos e liberdades individuais, prisões arbitrárias, torturas, assassinatos, abertura do país ao capital estrangeiro. Acreditavam ser possível retirar os militares do poder e construir uma sociedade mais justa e igualitária, na qual as pessoas pudessem ter melhores condições de vida, além de liberdade para expressar suas idéias e convicções políticas. Esses ideais são ressaltados na película e ficam nítidos na fala da personagem

⁶⁶ Essa informação consta na obra: SAUTCHUK, Jaime *et al.* **A guerrilha do Araguaia** (Coleção História Imediata). São Paulo: Alfa-Ômega, 1978, uma das primeiras publicações sobre o conflito. “No centro da maloca cravada na mata, os índios da tribo Suruí narram os últimos lances da guerra. Massu, o principal narrador, foi um dos que serviram de batedores para os grupos do Exército que entravam na selva à procura dos guerrilheiros. Ao falar da guerrilha, numa tranqüila e bela noite de novembro de [19]76, é freqüentemente interrompido por um ou outro dos vinte índios que acompanham o relato. A aldeia toda acompanhou a guerrilha desde quando o general Antônio Bandeira, com autorização da Fundação Nacional do Índio (Funai), recrutou os Suruí. Alguns se comportam como se tivessem traumas daqueles tempos. É o caso de Areni, um dos batedores, que às vezes acorda gritando. [...] Quando faltam as palavras, eles rabiscam o chão ou imitam o som dos combates” (p. 55).

⁶⁷ Desde o período dos conflitos até os dias atuais, percebe-se uma relutância do Partido Comunista do Brasil em assumir que a guerrilha foi derrotada pelas Forças Armadas. Esse posicionamento fica claro na fala de um ex-guerrilheiro sobrevivente, Michéas Gomes de Almeida: “Até hoje não estamos convencidos se houve vencedores ou vencidos. Lutávamos ao lado do povo por liberdade e acho que demos um grande e decisivo passo para a abertura democrática que vivemos hoje, porém, temos consciência que esse país ainda será governado, por muitas dezenas de anos, pela estrutura arcaica do passado.” (Entrevista *on-line*, concedida à autora em 18 de setembro de 2007).

Alice que, num momento de confraternização entre os guerrilheiros, interrompe a música que estavam cantando para lhes fazer um comunicado, como numa encenação teatral:

Atenção, atenção, gente! Atenção Brasil. Aqui é “Rádio Liberdade” falando de um lugar qualquer da Amazônia, em pleno coração da floresta, de onde testemunharemos o nascimento de um novo país. Uma nação livre, socialista e mulata [todos vibram e aplaudem]! Temos fé no futuro radioso do nosso Brasil. Livre da opressão, do atraso e da ignorância. Mas sabemos que esse futuro só pode ser alcançado pela união e pela luta de todos os seus filhos.⁶⁸

Nessa passagem, percebe-se como o filme tenta mostrar quais eram as convicções dos jovens que lutaram por mudanças sociais, com todo o entusiasmo que essa postura implicava. A própria interpretação da atriz, que chega a parecer exagerada em alguns momentos, com gestos fortes de expressão e entonação de voz, demonstra o idealismo que levou aqueles militantes a participarem de um projeto bastante arriscado de transformação das estruturas sociais.⁶⁹ O lado humano das personagens que representam os guerrilheiros no filme é explorado, com destaque para seus atos voluntariosos e seu ideais, que os impulsionavam a seguir rumo à construção de outra sociedade.

A produção tenta ser fiel aos acontecimentos, buscando retratar não só a postura da esquerda — leia-se do PC do B —, como também da direita, representada pelos militares, em especial o Exército. Com base na pesquisa realizada sobre a guerrilha e seus desdobramentos, todos os livros citados nas fontes bibliográficas (com exceção do texto de Aluísio Madrugada de Moura e Souza,⁷⁰ militar que serviu no Serviço Nacional de Informações e no Centro de Informações do Exército na época da ditadura) comentam sobre a violência exacerbada dos militares ao ocuparem a região na qual ocorreu a luta,

⁶⁸ Transcrição do trecho da fala da personagem Alice (Rosanne Rolland), no filme **Araguaya**, *op. cit.*

⁶⁹ Em documento escrito por Ângelo Arroyo, onde estão compilados os erros logísticos e estratégicos que esse militante acredita que os guerrilheiros cometeram na luta, o autor comenta os riscos que corriam ao ingressarem naquela luta. Os militantes sabiam que podiam morrer no confronto e estavam dispostos a isso, caso fosse necessário. Cf. ARROYO, Ângelo. Um grande acontecimento na vida do país e do partido. In: POMAR, Wladimir. **Araguaia**: o partido e a guerrilha. São Paulo: Brasil Debates, 1980, p. 275-290.

⁷⁰ Ver SOUZA, Aluísio Madrugada de Moura. **Guerrilha do Araguaia**: revanchismo — a grande verdade. Brasília: BSB, 2002.

afirmando que os procedimentos adotados por eles caracterizaram esse conflito como uma “guerra suja”.

A violência usada pelos militares para destruir o foco guerrilheiro e impedir que se espalhasse, alcançando seus propósitos, pode ser vista não como um simples ato de crueldade, mas como um meio eficaz — e aceito por eles naquele contexto — para defender suas convicções políticas e ideológicas. Em seu discurso, os militares⁷¹ defendiam o país da subversão e do comunismo, o que justificava suas atitudes em relação aos militantes das organizações clandestinas.

Já os militantes de esquerda são mostrados como heróis que buscavam, com suas atitudes, salvar o país de um inimigo maior, representado pelos militares, que tinham o controle das instâncias governamentais e um aparelho repressor estruturado. Neste sentido, a conjuntura histórica é esvaziada ao se banalizar a violência e as contradições existentes nesse contexto, realizando um processo de vilanização dos militares. Num estudo mais detalhado, como numa pesquisa histórica, busca-se evitar maniqueísmos, mas ao se apropriar de um tema histórico e encená-lo nas telas, o cinema pode optar por esse recurso, direcionando-o para a representação almejada, tanto do contexto como das personagens.

A fala de Milton Cruz, coordenador do Instituto de Apoio aos Povos do Araguaia (IAPA), é esclarecedora ao comentar o modo como os fatos históricos são abordados na película e qual seria o papel de uma produção cinematográfica ao tratar de temas históricos.

É certo que o filme contribuiu para trazer a guerrilha para a cena atual, mas se ateuve aos fatos históricos, embora seja uma obra de ficção. Não acho que o papel do filme tivesse que ser didático. Não tinha que explicar a história ou dar alguma abordagem crítica. Usou a atividade audiovisual como arte apenas. Por outro lado, embora não seja um crítico de cinema, acho que o filme fez as passagens muito rapidamente. Faltou explorar detalhes que faziam um elo com a história toda, do começo ao fim. Ficou fragmentado. Mesmo assim, eu recomendo.⁷²

⁷¹ Ver SOUZA, Aluísio Madruga de Moura, *op. cit.*; CARVALHO, Luiz Maklouf. **O coronel rompe o silêncio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. STUDART, Hugo. **A lei da selva**: estratégias, imaginário e discurso dos militares sobre a guerrilha do Araguaia. São Paulo: Geração, 2006.

⁷² Entrevista *on-line*, concedida à autora em 2 de setembro de 2007.

Para o ex-guerrilheiro Michéas Gomes de Almeida — o Zezinho do Araguaia —, o filme não tem obrigação de relatar os episódios como aconteceram de fato nem divulgar a existência da guerrilha.

Primeiro, o filme não trata da divulgação da guerrilha. Trata, sim, de resgatar a história recente brasileira. Sua abordagem é ficcional, embora baseada em fatos reais. Acho que o filme objetivou atrair a atenção do público para aquele acontecimento histórico. [...] aproxima da realidade, não esquecendo que é um filme de ficção. Ele não tinha o compromisso de ser, absolutamente, fiel aos fatos.⁷³

Estas observações conduzem à constatação de que o cinema não está submetido às regras que orientam as práticas da história como área do conhecimento e/ou disciplina acadêmica, ainda que ambos possam trabalhar com a relação entre ficção e realidade. Cabe lembrar que a história está compromissada com a veracidade de seus relatos e fontes, diferentemente de uma produção audiovisual, que se volta para outros propósitos, mesmo ao se debruçar sobre (ou se apropriar de) um tema histórico.

Em **Araguaya**, a abordagem de um contexto mais amplo, ou seja, de outras possibilidades de resistência frente à ditadura e de divergências de concepções de luta ou de como a revolução deveria ser realizada, não são aspectos discutidos no filme, que trata da guerrilha estruturada pelo PC do B como ponto central. Mas as contradições no partido não são exploradas. Assim, a imagem que a película transmite é de uma coesão de idéias e posturas, o que dá ao grupo de militantes um caráter de homogeneidade. Nesta perspectiva, feitas as devidas ressalvas, pode-se tecer uma analogia com o filme **Lamarca** (de Sérgio Rezende, 1994), que também trata da temática de uma guerrilha rural, na forma como aquela conjuntura é dada a ver. “No entanto, o contexto histórico da luta armada, da resistência, fica muito reduzido, ou seja, toda gama de possibilidades de trabalhar o período é relegada a um segundo plano, dando ao filme nuances de romance biográfico.”⁷⁴

⁷³ Entrevista *on-line*, concedida à autora em 18 de setembro de 2007.

⁷⁴ ALVES, Patrícia. *Lamarca: ficção e realidade*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 22 jun. 2007.

No filme de Ronaldo Duque, os principais grupos envolvidos no conflito — guerrilheiros e militares — são apresentados ao espectador, na maior parte da trama, de forma estereotipada, ou seja, como se fosse possível criar um único perfil ou tipo no qual todo o grupo se encaixasse. Assim, os primeiros são apresentados como brasileiros dispostos a dar sua vida para lutar por um país livre do autoritarismo e da repressão; os segundos são mostrados como pessoas impetuosas, cruéis, que empregavam métodos execráveis contra os que consideravam como inimigos.

Cabe observar que esta é uma análise geral do filme e das personagens, mas a partir de uma leitura minuciosa, percebe-se que, em algumas passagens, certas personagens destoam das posturas extremistas e maniqueístas que a maior parte do grupo apresenta. Um exemplo é o tenente Álvaro (Fernando Alves Pinto), que, mesmo sendo militar e participando do conflito, não torturou prisioneiros, prática comum nas operações antiguerrilha.⁷⁵ Também se pode mencionar a situação dos recrutas que só participaram da luta para cumprir ordens e não apresentaram (de acordo com a narrativa) a mesma conduta dos outros militares, sobretudo os de alta patente. Vale lembrar, ainda, a postura de Dora (Françoise Forton) que, diante de um inimigo (cabo Abdon), tentou utilizar a tortura como método de conduta com um prisioneiro, atitude tão criticada e rejeitada pelos seus companheiros de luta.⁷⁶

Mesmo se propondo a contar fatos ocorridos historicamente, o narrador-protagonista de Araguaya (Padre Chico, interpretado por Stephane Brodt), é uma personagem ficcional que tem uma série de conflitos com o drama da ocupação dos militares e a violência gerada pela luta armada. Ronaldo Duque comenta que

há um personagem que constrói essa história na narrativa, que é um padre francês. É um padre francês que é um resumo, um desenho de um tipo de vários padres que estiveram na região, que estiveram perto do conflito, que conviveram com a guerra de guerrilhas. E é através de um padre

⁷⁵ Vários são os trabalhos que comentam sobre a violência utilizada por militares nas operações antiguerrilha. Dentre eles, ver CARVALHO, Luiz Maklouf, *op. cit.*; SAUTCHUK, Jaime, *et al.*, *op. cit.*; GÁSPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (principalmente as páginas 399-464); CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. **Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas**. Goiânia: Editora UFG, 2003.

⁷⁶ Nesse caso, as contradições humanas e o lado psicológico da personagem são abordados, destoando de uma suposta homogeneização do grupo ao qual pertence na trama.

francês, escrevendo cartas para irmã em Paris, que eu conto a história do Araguaia.⁷⁷

A personagem referida passa por uma série de conflitos pessoais ao longo da narrativa. Estabelece relações de amizade com militantes do PC do B, mas, de início, não desconfia dos propósitos deles naquela região. Percebe que seus amigos têm uma postura diferenciada, mas não suspeita de seus intuitos, porque aquela localidade (sul do Pará) recebe pessoas de vários lugares do país em busca de terras e trabalho. Apenas no decorrer da trama — quando percebe que aqueles jovens têm formação política e quando os militares chegam ao local — passa a entender os motivos que fizeram com que eles se deslocassem das cidades onde residiam para aquela região de fronteira entre Pará, Maranhão e Goiás (hoje Tocantins), conhecida também como Bico do Papagaio. A partir de então, questiona a validade dos métodos utilizados pelos guerrilheiros, acreditando que a violência só serve para gerar mais violência e que esse, talvez, não fosse o caminho mais indicado na luta contra a ditadura, a miséria e a opressão. Numa conversa na sacristia, Padre Chico pergunta a Tininha (Fernanda Maiorano) o que ela e seus amigos querem com aquela gente, já tão sofrida. Ela responde que só estavam ali buscando fazer o melhor para aquele povo e que ambos lutam pela mesma causa, mas cada um com suas armas — como explicita esse trecho do diálogo das personagens:

Padre: “O que vocês vieram fazer aqui?”

Tininha: “Não estou entendendo...”

Padre: “Estou perguntando o que vocês querem com meu povo. É uma gente sofrida demais, e você sabe muito bem do que eu estou falando. Escute, pelo amor de Deus, me escute: vocês estão correndo perigo. [...] O que você está fazendo com a sua vida? Eles vão encontrar vocês.”

Tininha: “A nossa luta é igual. As armas podem ser diferentes. Mas o nosso sonho é o mesmo: acabar com essa miséria, com essa injustiça, com esse sofrimento... Se esse povo é seu padre, ele é meu também.”⁷⁸

⁷⁷ Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, *op. cit.*

⁷⁸ Transcrição de trechos do diálogo entre padre Chico (Stephane Brodt) e Tininha (Fernanda Maiorano), em **Araguaia: a conspiração do silêncio.**

Instala-se uma atmosfera de tensão entre as personagens. Tininha adentra a igreja e o padre, de costas para ela, percebe a sua presença e pronuncia seu nome. Várias velas estão acessas na lateral e servem de fundo para a guerrilheira. É como se ela estivesse ali buscando uma luz, uma certeza no caminho que seguia. Inicialmente, Tininha se mostra relutante ao responder as perguntas de Chico que, num determinado momento da conversa, levanta o rosto cabisbaixo da moça, pedindo para que ela o responda. Com expressão de choro, Tininha começa a falar, concluindo que num ponto ambos concordavam: a necessidade de buscar melhores condições de vida para a população daquele local. A cena termina com uma melodia que começa com o rufar de tambores e logo passa a ser serena, suave, com toques de violino e órgão.

Este trecho do filme também revela o posicionamento do padre, contrário à luta armada, o que se chocava com a meta dos militantes, que era o desenvolvimento de uma guerrilha rural. Apesar de discordar das concepções de seus amigos, não deixou de manter contato com eles, auxiliando-os em alguns momentos, como na retirada de Alice da região, quando a guerrilha já havia começado, e ela estava grávida e com problemas de saúde. Mas sempre ressaltava que aquela não era a melhor opção e que todos corriam riscos. Daí seu desespero quando os militares começaram a obter os resultados desejados na luta, com a prisão e a morte de vários guerrilheiros.

Padre Chico sofria com as impunidades cometidas na região, sobretudo após o início dos combates. Viu Padre Roberto (interpretado por Thierry Tremoureaux) ser preso injustamente e torturado pelos militares, que se “desculpam” pelo equívoco, justificando com ar de ironia que ele havia sido confundido com um terrorista, pois tinha cabelos longos e não usava batina. Com o auxílio de Roberto, ele tentou estabelecer contato com a diocese de São Paulo para relatar o que estava se passando e pedir algum tipo de intervenção e auxílio. Mas nada conseguiu.

Há uma cena no filme em que a indignação de Padre Chico chega ao ápice. O ano de referência é 1973, quando os militares instituem a regra de não mais fazerem prisioneiros.⁷⁹ A guerrilha estava em sua terceira fase e a estratégia utilizada pelos soldados

⁷⁹ Assim diz Pedro Cabral, na entrevista dada a Ronaldo Duque que compõe os Extras do DVD do filme: “E a ordem de Brasília, a ordem direta do presidente Médici, era eliminar. Eliminar para que não haja desdobramentos nem amolações futuras. Eliminar todos.” Transcrição de trecho da fala de Pedro Cabral

era retirar à força todos os homens do local e levá-los para uma base montada como prisão (Base Militar de Xambioá, GO), evitando que eles aderissem à guerrilha ou dessem algum tipo de apoio aos guerrilheiros. Os padres entrevistaram, tentando impedi-los, mas novamente nada conseguiram, pois os militares eram muitos e estavam armados.⁸⁰

A brutalidade e o desrespeito com que os soldados realizaram o procedimento deixaram os padres estarecidos. Os moradores tiveram seus direitos humanos violentados e nada podiam fazer naquele momento, a não ser tentar fugir, pois não tinham a quem apelar.⁸¹ Aquela era uma localidade distante dos grandes centros urbanos e a imprensa, ainda que tomasse conhecimento do fato, não poderia divulgá-lo, considerando que os meios de comunicação estavam sob o crivo da censura.⁸²

Esse episódio serviu para que os religiosos percebessem o quanto suas atitudes e tentativas de defender a população eram minúsculas diante do aparato militar estruturado para combater a guerrilha. Era necessário que conseguissem mobilizar a opinião pública, denunciando as arbitrariedades que estavam sendo cometidas na luta, que se caracterizava como uma “guerra suja e irregular”, haja vista que essas denúncias não surtiriam efeito ou impacto, caso fossem localizadas. Mas não obtiveram sequer o apoio da igreja, que lhes deu ordens para sair daquela região por motivos de segurança pessoal. Mesmo após ser orientado a se retirar do local, Padre Chico optou por permanecer na região, pois não queria

contida em **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Direção: Ronaldo Duque. Manaus. Produtora: Paris Filmes, 2007. DVD, stereo. Color. Duração aproximada: 109 min.

⁸⁰ Sobre a atuação dos militares no conflito e sua conduta nesse episódio específico, Zezinho do Araguaia sintetiza sua opinião em apenas duas palavras enfáticas: “barbárie total”. Esta forma de expressar suas idéias acerca do conflito demonstra que a violência que presenciou na guerrilha provoca, mesmo após muitos anos, lembranças dolorosas: “A cada cena gravada do filme, eu era tomado por uma aflição muito grande. Foi muito difícil ‘reviver’ aquilo tudo de novo. As imagens trazem uma lembrança dos companheiros que lá tombaram e isto ainda me aflige muito.” (Entrevista *on-line* concedida à autora em 18 de setembro de 2007).

⁸¹ Apenas um menino consegue escapar e fugir para junto dos guerrilheiros. Ele fica sob a responsabilidade de Osvaldão, mas morre após ser atingido em um confronto na mata. Sua morte é sentida por esta personagem que já se encontrava bastante abatida com a situação do confronto. Em seguida, seu corpo é jogado no rio e vai afundando lentamente, como se simbolizasse o desfecho que o combate teria para os guerrilheiros.

⁸² Talvez esse tenha sido um ponto relevante que influenciou o desfecho da guerrilha. A relação entre campo e cidade era bem mais favorável aos militares que aos guerrilheiros. Enquanto estes sofriam com as dificuldades de contato com os dirigentes do partido que se localizavam em São Paulo — a guerrilha urbana e seus principais quadros já haviam sido desbaratados pela ditadura desde o fim da década de 1960, daí a impossibilidade de captar recursos para manutenção e divulgação da guerrilha —, aqueles possuíam condições de deslocar soldados para a região do conflito, enviando tropas descansadas e cada vez mais bem preparadas para combates na selva, em especial na última fase da luta. Assim, um dos fatores que os militantes do PC do B acreditaram contar a seu favor — o desenvolvimento de uma guerrilha numa região de difícil acesso e permanência — foi, ao final, mais favorável aos militares, pois os guerrilheiros cercados e escondidos na mata ficaram isolados de suas bases de apoio. Ver POMAR, Wladimir, *op. cit.*

abandonar quem ele assistia. Esse foi um dos motivos que o levaram a discutir com padre Roberto, que por já ter vivenciado uma situação limite de torturas pelos militares, insistia que deixassem a área de combates o quanto antes.

O protagonista da história, além da percepção da impossibilidade de resolver aquela situação, convivia com outro conflito: o sentimento que nutria pela guerrilheira Tininha. Eles se tornaram amigos próximos, mas a guerrilha os separou, por causa das posturas e opções que cada um assumia. Chico era um religioso e tinha, portanto, um compromisso com a igreja e seus votos de fé; Tininha era uma militante que se tornou guerrilheira e, dessa forma, abriu mão de seus projetos individuais para lutar por uma causa coletiva, na qual acreditava com convicção. Nenhum tipo de envolvimento íntimo aconteceu entre os dois e esse suposto interesse que nutriam um pelo outro se insinuava de forma tênue, ou seja, nos pequenos detalhes, nos olhares e gestos que um direcionava ao outro, como num amor platônico. Esse clima sutil de romance é percebido no seguinte diálogo:

Tininha: “Padre, eu não acredito que você seja assim tão conservador.”

Padre: “Que é isso Tininha? Eu não vou cair nessa armadilha, não. Isso é puro preconceito.”

Tininha: “Que preconceito, padre, você é que não está me entendendo.”

Padre: “Eu estou entendendo muito bem, você é que não está me escutando. [...] De qualquer maneira, é só olhar em volta. Veja: fogueira, bandeirinhas coloridas, forró, e esse povo tão lindo dançando para São João.”

Tininha: “Quer dançar?”

Padre: “Você já imaginou um padre gringo dançando forró? [ela sorri] Está vendo, eu não quero isso. Sabe, Tininha, tenho observado você nesses últimos tempos. Com essa simpatia toda, está fazendo muitas amizades não é?”⁸³

A cena se passa numa festa de São João⁸⁴, antes do início da guerrilha. Eles estão sentados lado a lado com os ombros encostados. Um olha para o outro com certo interesse e romantismo. As imagens da festa também mostram a harmonia entre a população local e os militantes: eles aparecem dançando com os moradores, num clima de grande

⁸³ Transcrição de trechos do diálogo entre Tininha e Padre Chico, em *Araguaya*, *op. cit.*

⁸⁴ Festa pertencente ao calendário religioso local.

confraternização. Contudo, os habitantes da região do Araguaia não sabiam que aquelas pessoas eram militantes políticos engajados na luta armada.

Até o último momento da guerrilha mostrado no filme, Padre Chico permaneceu na região. Ficou para tentar resgatar Tininha, para que pudessem, com Roberto, sair do local. Essas últimas cenas se passam na cidade de Marabá em dezembro de 1973. O lugar é filmado do alto. Em seguida, visualiza-se um ônibus chegando e a movimentação das pessoas em meio às casas de comércio. Aparecem os padres discutindo e Roberto tentando convencer Padre Chico de que deveriam partir logo. Mas ele insistia em ficar um pouco mais.

Padre Chico: “Pare!”

Padre Roberto: “Você está se arriscando demais, François.”

Padre Chico: “Confie em mim. Compre três passagens e me espere.”⁸⁵

Como ele demorava a voltar, Roberto começou a olhar ansiosamente para seu relógio de bolso. Olhou para os lados e viu soldados revistando pessoas e, em seguida, caminhando em sua direção. Fica subentendido o que aconteceu com esta personagem, que não mais é mostrada na trama. Na expectativa de encontrar a guerrilheira, Padre Chico fez mais uma busca pelo local e seu desespero foi imenso ao vê-la sendo presa, chorando e passando por ele em um carro da Polícia Civil. Ele já imaginava o que iria acontecer, e sua única reação naquele momento foi segurar fortemente um crucifixo de madeira que trazia pendurado no pescoço, como se Deus fosse o único a quem pudessem recorrer perante aquela situação.

A película se encerra com a retirada do padre do ônibus em que viajava. Em pleno desconsolo, ele parecia não mais ter forças e esperanças ao ser cercado por militares armados. A música que acompanha as imagens tem um fundo triste e suave. Na cena, François é retirado à força por um militar (Gavião, interpretado por Guto Amadeira) e levado num jipe. Enquanto o carro vai se movimentando, a fala do padre aparece como se estivesse lendo, em francês, trechos de uma carta enviada a sua irmã, Emília, na qual relata o peso que todos aqueles acontecimentos tiveram em sua vida.

⁸⁵ Transcrição de trecho do diálogo entre os padres Chico e Roberto, em *Araguaya*, *op. cit.*

Emília, entre tanta brutalidade, tanta ignorância e tanta desesperança, penso em você e em nossos pais. Esta lembrança é o que ficou em mim, daquele que um dia fui. Engraçado. Sinto que se nos víssemos hoje, você não me reconheceria. Há alguns anos te escrevi ensinando o significado de uma palavra que aprendi aqui e que não existe para nós. “Saudade.” Lembra um pouco a nostalgia. Pois é isso que quero te dizer agora. É isso que sinto. Sinto saudades.⁸⁶

A fala de Padre Chico é carregada de um tom melancólico que também fica evidenciado na fisionomia desta personagem. Ver Tininha ser presa e nada poder fazer para ajudá-la o levou ao limite do desespero, considerando o afeto que por ela nutria. É como se já não tivesse mais disposição para lutar contra as arbitrariedades que estavam ocorrendo, após presenciar a agressão decorrente daquela situação de guerra, além da queda de vários de seus amigos, o que resultou na desintegração da guerrilha. Após essa passagem, são mostradas apenas imagens em preto-e-branco de alguns personagens em momentos anteriores à sua atuação no Araguaia.

⁸⁶ Transcrição da fala da personagem de Padre Chico que encerra a película.

1.3 Versão (ou memórias) da guerrilha

A abertura da trama ocorre em 1973, na Transamazônica, focalizando um ônibus no qual está o protagonista e narrador da história, Padre Chico. O veículo é interceptado pelos militares e revistado em uma suposta busca para tentar identificar algum terrorista (como eram chamados pelos militares os militantes do PC do B). O clima de medo, violência e insegurança é mostrado já na primeira cena. A caracterização de Padre Chico reforça um estado de desesperança: está sentado numa poltrona ao lado de uma janela, sujo e suado, com expressão de desânimo, cansaço e desolação. Nesta passagem, ele relata, em carta à sua irmã Emília, seus sentimentos contraditórios, como o receio de não mais poder vê-la e sua coragem de resistir, devido à sua fé e ao apego às pessoas da região, pelas quais se dedicou mesmo sem conhecê-las. Em seguida, as imagens são cortadas e se passa para um outro ambiente, o das cidades, com a representação de uma manifestação contra a ditadura, reprimida pelas Forças Armadas.

Observa-se que os fatos são narrados numa seqüência não-linear. A narrativa central, que aborda os acontecimentos que se desenrolaram na região sul do Pará, é cortada, em algumas passagens, para se introduzir cenas de momentos anteriores que dão informações acerca dos fatores que motivaram a estruturação daquela luta. Sem esses dados, seria difícil para o espectador que não tivesse informações prévias sobre o tema abordado compreender a história encenada, assim como os motivos que originaram a guerrilha. Por isso, retorna-se ao contexto das cidades onde tudo começou: a ditadura, a perseguição aos clandestinos, a ausência de liberdade de expressão e de diálogo com o poder público, a privação de uma vida pessoal e familiar para os que optaram por enfrentar o regime político vigente. Esta abordagem é feita para auxiliar o espectador a entender as razões que levaram aqueles jovens militantes às matas da selva amazônica para desencadear uma guerra de guerrilhas.

O filme apresenta três temporalidades que dialogam entre si. A primeira refere-se a um confronto na cidade entre manifestantes (em geral estudantes) e militares (tropas de choque/cavalaria) que reprimem a manifestação com veemência. É seguida por imagens de abandono da vida urbana pelos militantes do PC do B que viajam rumo ao sul do Pará. A

segunda temporalidade é a do momento atual, composta por depoimentos de ex-guerrilheiros, mesclados com a história narrada para estabelecer, desta forma, um diálogo com o presente. Por fim, a terceira temporalidade se associa ao local em que aconteceu a guerrilha, relacionando-se com sua organização e seu desenvolvimento e correspondendo à maior parte das imagens — nesta etapa, realiza-se o encadeamento da trama.

Não há uma linearidade cronológica na película. Passa-se das cenas de *flashback* (elas não são datadas, mas os fatos narrados revelam que são anteriores a 1973) aos trechos dos depoimentos (de 2002, no período de produção do filme) e volta-se ao sul do Pará (Caianos), em dezembro de 1968. Somente após todo esse movimento temporal, os fatos se desenvolvem com certa linearidade até o fim da narrativa, quando se retorna ao ponto de partida: dezembro de 1973.

A parte final do filme deixa uma interrogação: o que terá acontecido com Padre Chico e Tininha, personagens que não apresentam um desfecho evidenciado na trama? Fica subentendido que o padre francês foi preso, assim como a guerrilheira, que talvez tenha sido assassinada, como seus companheiros, por exemplo, Dora, morta após ser capturada e seviciada pelos militares. Esta forma de encerrar a narrativa — sem dar respostas claras e objetivas ao espectador, mas levando-o a refletir sobre o que teria acontecido — foi a opção escolhida pelos realizadores de **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Neste sentido, pode-se dizer que o enredo apresenta um desfecho aberto, permitindo ao público imaginar outras cenas e outros finais. Tanto as questões solucionadas (para as quais se determina um arremate) quanto as que ficam suspensas geram curiosidade, indagações e reflexões, propiciando diálogo entre o filme e os espectadores, entre passado e presente. Assim, o cinema se constitui num potencial gerador de debates e, dependendo de seu alcance, motivador de intervenção social.

Encerrar a narrativa de forma aberta poderia ter sido um recurso utilizado para mostrar ao público que o tema tratado no filme é passível de outras interpretações e que a versão apresentada constitui uma representação do fato, dentre tantas outras possíveis. No entanto, a trama apresenta uma concepção fechada, por não trabalhar com diferentes versões desse episódio da história brasileira. Ao buscar uma representação bastante próxima da literatura (fala-se aqui daquela produzida pelo PC do B) sobre a guerrilha do

Araguaia, o filme engendra um discurso que se pretende neutro, capaz de um relato fiel dos fatos, alimentando a ilusão de haver um sentido único e incontestável no seu dizer. Desta forma, com a estratégia de expor “fatos reais” do passado com uma pretensa neutralidade, mas sob a ótica dos militantes, esta obra cinematográfica mascara outras possibilidades de análise e difunde a impressão de fidelidade ao real. Mas várias questões ainda não foram resolvidas⁸⁷ e há muito a se dizer sobre a guerrilha e seus desdobramentos.

Deve-se considerar que as imagens apresentadas na tela seguem uma direção marcada por posicionamentos ideológicos, como ressalta Ismail Xavier, ao dizer que “câmera e montagem organizam um olhar que é cristalização de uma perspectiva ideológica, de uma valoração das coisas, de uma ‘visão de mundo’.”⁸⁸ Sendo assim, é incoerente falar em neutralidade no cinema, visto que o filme guia o olhar do espectador para determinados significados e sentidos, portanto, não é ideologicamente neutro. Cabe ponderar que a produção cinematográfica é afetada e fortemente influenciada por fatos, relações de poder, contextos sociais, decisões políticas, interesses econômicos, crenças religiosas e concepções estéticas. Assim, o processo de construção de uma obra fílmica não é neutro nem desinteressado, porque nele se entrecruzam múltiplos interesses. Por tudo isto, é questionável o enquadramento da temática da guerrilha numa leitura fechada, que contempla os pontos de vista de apenas uma das partes envolvidas.

Dois momentos na narrativa dão nuances diferenciadas à trama, mas se encontram entrelaçados. É como se fosse possível, ao nível de análise, dividir a história em duas partes que ora se distinguem, ora se completam. O primeiro é a chegada dos militantes à região, o entrosamento que estabeleceram com os moradores, o início da organização de um projeto que se dizia revolucionário. O foco se prende nas posturas assumidas pelos militantes frente às situações cotidianas, como a falta de assistência pública, a grilagem e a invasão de terras por grandes grupos econômicos. Há cenas fortes⁸⁹ em que moradores são destituídos de suas propriedades (com a conivência de policiais militares) por não possuírem escrituras, para ceder espaço a latifundiários que reclamavam o direito de posse sobre a

⁸⁷ Exemplo disso são os familiares dos guerrilheiros mortos na luta, que ainda brigam na justiça por indenizações e pelos restos mortais de seus parentes.

⁸⁸ XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 20.

⁸⁹ Termo utilizado com o intuito de expressar a violência contida nas imagens.

terra. A violência verbal, por meio de ameaças, ou mesmo a violência física representavam o método corrente para explorar pessoas que já se encontravam em situação de pobreza.

Nesta parte da história que enfatiza os aspectos positivos da proposta de luta armada, as cenas têm cores vibrantes, com destaque para a natureza e o verde das matas. A vida local é apresentada em sua simplicidade: crianças brincando e tomando banho nos rios, pessoas se divertindo, comendo e dançando na festa de São João. A solidariedade e as relações de amizade também são expressivas neste momento do filme. A trilha sonora acompanha o sentido das imagens: é calma e alegre simultaneamente.⁹⁰

Já a segunda parte remonta a abril de 1972, quando a guerrilha começou, com a ocupação da região pelas Forças Armadas. O local de referência da cena, mostrado na legenda, é Caianos. As imagens se iniciam numa noite chuvosa, com guerrilheiros se escondendo para ver o que se passa e carros de militares chegando ao lugar. O clima é sombrio e dá ao espectador a sensação de suspense. Novamente a trilha sonora faz seu papel, caminhando lado a lado com a narrativa fílmica, integrando-a e dando o tom às imagens, como salienta o maestro Rênio Quintas ao comentar sobre quais foram as condições de produção da trilha de **Araguaya**:

Pelo lado emocional, acho que atingi um belo resultado, com temas fortes, o arranjo para “Geléia geral”, que abre a trilha, e a música da última cena, que dura mais de nove minutos e meio, que foi muito complexa de criar pelas limitações da produção, que não me deram — conforme havia sido solicitado e quase conseguido — uma orquestra. O que pude fazer foi arregimentar uma orquestra de câmara e um guitarrista; o resto eu que executei. A “Geléia geral”, que fecha os letreiros do filme (com interpretação de Célia Porto), também merece destaque, foi idealizado por mim.⁹¹

Emerge, da fala do produtor musical, uma crítica sutil à ausência de condições apropriadas para produção da trilha sonora do filme. Ainda assim, ele reforça que conseguiu atingir um bom resultado em seu trabalho, devido à sua capacidade criativa, que superou a falta de recursos solicitados. Além de comentar sobre as limitações da produção

⁹⁰ A partir da análise da película, percebe-se que imagens e sons são elementos de mesmo peso na narrativa e que, portanto, o cinema sonoro não deve ser interpretado como imagens visuais acrescidas de acessório sonoro. Em outras palavras, a música faz parte da estrutura da narrativa, diz muito desta.

⁹¹ Entrevista *on-line* concedida à autora em 29 de março de 2007.

— expressas no resultado final da obra cinematográfica — ressalta que criou as músicas com a intenção de traduzir o que era visualmente mostrado. O efeito alcançado foi uma grande interação entre som e imagem.

[...] minha integração com o filme foi total, mergulhei de cabeça naquela viagem de tentar traduzir a emoção, o medo e a coragem daqueles garotos que por idealismo e vontade de melhorar [o país] se meteram naquela aventura que iria ser fatal para todos, com a morte violenta, sob tiros ou tortura de todos, infelizmente! Foi nesse clima que criei aquela trilha.⁹²

O desejo de se aproximar dos fatos, do modo como aconteceram, dos sentimentos vivenciados pelos grupos que participaram da luta não se restringe à narrativa verbal: faz parte da totalidade da obra, passando pelos vários elementos que a constituem. A busca por coordenadas históricas capazes de situar cronologicamente o espectador, os dados que conferem com as produções bibliográficas sobre a guerrilha, a música que não destoa das situações vivenciadas pelas personagens, tudo caminha rumo à montagem de uma representação respaldada no que “de fato, aconteceu.”

Ressalta-se o caráter ambíguo da tentativa de se aproximar dos fatos, reconstituí-los como “realmente” aconteceram. Ao mesmo tempo em que os realizadores do filme se esforçam em compor uma representação próxima do real, lançando mão de uma série de recursos citados no decorrer deste texto, empreendem uma leitura fechada da guerrilha, que enquadra o tema, “emoldurando-o” e inviabilizando outras possibilidades de interpretação. Assim, a construção da trama parte de uma concepção política específica, coincidente com a versão do partido político que idealizou a guerrilha.

Nesta perspectiva, ao analisar uma produção cinematográfica voltada para a reconstituição de um período histórico, importa, segundo Miriam Rossini, investigar de onde partem os discursos que são apresentados. Ela propõe uma metodologia para análise, advertindo que

o historiador deve se abster de tentar confirmar no filme de reconstituição histórica seus próprios conhecimentos sobre a história. No entanto, por estar apoiado num fato que realmente aconteceu, esse produto cultural deve ser atentamente analisado pelo historiador, a fim de

⁹² *Idem, ibidem.*

que se possam perceber os discursos que estão sendo produzidos sobre o passado, travestidos de puro entretenimento. Diante de um filme de reconstituição histórica, ou de qualquer outra imagem audiovisual, deve-se questionar o lugar da fala dos realizadores; o enfoque adotado; a escolha das fontes; dos fatos selecionados; a implicação das modificações impostas ao conteúdo histórico resgatado. Dessa forma, estaremos rompendo com o efeito de real, próprio das imagens audiovisuais, e atingindo o âmago da questão: o discurso sobre o presente.⁹³

A estruturação do roteiro partiu de uma investigação dos realizadores (Ronaldo Duque, Guilherme Reis e Paula Simas) que, além de colher depoimentos de testemunhas envolvidas direta ou indiretamente no episódio, fizeram uma pesquisa em publicações sobre a guerrilha do Araguaia. Mas qual é o teor dessa pesquisa? Qual o conteúdo utilizado na construção da narrativa fílmica? Se houve uma pesquisa e se o diretor afirma ter buscado uma proximidade entre as imagens construídas e os fatos relatados, então é possível dizer que a película privilegia, de certa forma, a memória ou versão contida na documentação consultada.

Pondera-se que os realizadores poderiam ter optado por destoar das análises reunidas na documentação consultada e construído sua própria versão dos fatos, pois não tinham a obrigação de ser fiéis às fontes. Mas a escolha de Duque e outros envolvidos na elaboração do filme aqui analisado foi seguir, em vários momentos da trama, a versão dos militantes, contida em seus depoimentos ou em documentos por eles produzidos, como no caso do “Relatório Arroyo”.⁹⁴ Este aspecto só é perceptível quando se parte para a análise do filme, pois a fala do diretor aponta outra direção:

Eu sempre me mantive o mais afastado possível do Partido Comunista do Brasil, pelo menos na pesquisa e na elaboração do roteiro. Num determinado momento, eu mostrei o roteiro e disse assim: “olha é isso aqui que eu vou fazer. Vejam bem. É esse o filme. Vocês têm alguma coisa a falar sobre isso, alguma coisa que historicamente não está bem,

⁹³ ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 120.

⁹⁴ No livro de Pomar, esse documento é transcrito com o nome de “Relatório sobre a luta no Araguaia”. Ver POMAR, Wladimir. **Araguaia**: o partido e a guerrilha. São Paulo: Brasil Debates, 1980, p. 249–274.

que está mal colocada?”. Tinha uma coisa só que eles me disseram. Uma notícia no rádio que era ouvida lá na mata. Era a notícia do Lamarca roubando as armas no quartel de São Paulo, em Quitaúnas, e era ouvida pelo rádio. E aí eu me lembro que o pessoal disse assim: “Olha, eu achava que era bom você tirar essa notícia, porque pode confundir as pessoas e eles pensarem se era a Vanguarda Popular Revolucionária [VPR] ou era a gente”. Aí eu achei que podia confundir mesmo, que é muita história, muita gente envolvida. Mas foi exatamente isso. Depois, eles só viram o filme pronto.⁹⁵

Analisando os diálogos do filme, observa-se que, mesmo com a afirmação de seus realizadores de terem mantido contato direto com o partido só quando o roteiro já havia sido elaborado, a linha de interpretação dos acontecimentos mantém estreita relação com o modo pelo qual o PC do B idealizou a guerrilha, numa demonstração de que o conteúdo das imagens traduz uma memória que se encontra atrelada a essa organização política. Este aspecto denuncia que o filme adota uma concepção política fechada, visto que não trabalha com diversas versões do fato, apresentando a história da guerrilha apenas pela ótica dos guerrilheiros. Deve-se também considerar que há uma distância entre o texto escrito e as imagens e que ela pode resultar em limitações ou até mesmo em mudanças do roteiro na passagem da linguagem escrita para linguagem visual durante as filmagens, no processo de captação das imagens e montagem das cenas.⁹⁶

Para os membros do PC do B, a luta armada era um meio necessário para alcançarem as mudanças sociais que almejavam para o país. Antes mesmo de 1964 e da tomada do poder pelos militares, esse já era um princípio estabelecido e que deveria ser desencadeado, conforme consta no “Manifesto-Programa”⁹⁷ do partido, datado de 1962. A partir do golpe, com as perseguições aos opositores do regime e a impossibilidade de propor mudanças no âmbito legal, o PC do B colocou em prática uma manobra que já

⁹⁵ Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, *op. cit.*

⁹⁶ Alguns problemas foram enfrentados pela equipe de produção, que teve de criar alternativas para driblar certas limitações. Exemplo disso foi a impossibilidade de conseguir um helicóptero militar do mesmo modelo utilizado nas operações antiguerrilha (UH1H), pois as Forças Armadas não colaboraram com nenhum tipo de material ou informação. Os realizadores conseguiram um helicóptero do mesmo modelo, de uso civil, que foi emprestado pelo governo de Roraima. Porém, mesmo sendo restaurado, não funcionava. Como era necessário para as filmagens de busca na mata e deslocamento de prisioneiros, foi pendurado a um guindaste e balançado por integrantes da equipe técnica, enquanto outro helicóptero (que não aparece nas filmagens) sobrevoava o local, dando à cena o efeito que necessitava para parecer real. Essa informação consta nos Extras do DVD do filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**, *op. cit.*

⁹⁷ Consultar **PC do B: em defesa dos trabalhadores e do povo brasileiro** (documentos do PC do Brasil de 1960 a 2000). São Paulo: Anita Garibaldi, 2000.

estava prevista nas discussões teóricas do partido desde o momento de sua estruturação. Após a instauração da ditadura, os comunistas acreditavam que a população iria aderir ao movimento de lutas — o que de fato não ocorreu —, como revela o fragmento de um documento produzido pelo Comitê Central:

Os comunistas estão convencidos de que o povo, mais dia menos dia, terá que recorrer à luta armada. Não por amor à violência ou pelo desejo absurdo de derramar sangue. Mas sim como resposta à política terrorista da reação interna e do imperialismo norte-americano. Onde há opressão, torna-se inevitável a luta revolucionária. Aos brasileiros não resta outra alternativa: erguer-se de armas na mão contra os militares retrógrados e os imperialistas ianques ou viver submissos aos reacionários do país e aos espoliadores estrangeiros. Não há dúvida que a grande maioria da nação optará pelo recurso às armas e não pela submissão.⁹⁸

A montagem das cenas revela a premência da luta armada ante o aparato militar estruturado para manter a vigência da ditadura. As cenas de conflito nas ruas, as prisões, a censura, a perseguição, o tratamento aos opositores como perigosos “terroristas procurados” validam o desenvolvimento de uma guerrilha, urbana ou rural. As seqüências mostram que a oposição começou nas cidades, buscando se estruturar depois no campo. Mas é importante frisar: mesmo no caso do Araguaia, em que a intenção era iniciar a guerrilha no campo e depois avançar para as cidades, uma das principais bases de apoio dos guerrilheiros se encontrava no meio urbano, onde estava o núcleo dirigente do partido, que tinha também a função de financiar e divulgar a luta em desenvolvimento.

A guerrilha teve influência externa de outras experiências de luta armada, como as revoluções cubana e chinesa e a guerra do Vietnã. Eram exemplos cronologicamente próximos que impulsionaram os militantes dispostos a lutar de armas na mão contra o poder instituído. Segundo Daniel Aarão, foi significativa a influência desses movimentos revolucionários nas organizações formadas após o golpe e por ele chamadas de “Nova esquerda”.

⁹⁸ Guerra popular: caminho da luta armada no Brasil. In: POMAR, Wladimir. **Araguaia: o partido e a guerrilha**. São Paulo: Brasil Debates, 1980, p. 92. Outros documentos do PC do B, reproduzidos nessa obra, também afirmam a necessidade da luta armada iniciada no campo, na forma de uma guerra popular prolongada. São eles: O golpe de 1964 e seus ensinamentos; Responder ao banditismo da ditadura com a intensificação das lutas do povo; Mais audácia contra a ditadura e Gloriosa jornada de luta.

A revolução cubana, desde 1959, fascinava as vanguardas políticas de todo o continente. Os cubanos haviam provado que era possível destruir a burguesia e o capitalismo nas barbas do imperialismo mais forte do mundo. E que só era possível fazê-lo recorrendo à luta armada. [...] A revolução chinesa influenciaria igualmente os troncos formados a partir do PC do B e da AP [Ação Popular]. Não só os exemplos da luta revolucionária armada, mas também, desde 1966, as lições da Revolução Cultural [...] A luta armada e o emprego da violência eram, aqui também, mostrados como o caminho inevitável na busca de transformações radicais. O quadro completava-se com a inspiração trazida pela luta de libertação nacional do Vietnã. Uma nação pequena, mas coesa, enfrentava vitoriosamente a grande potência mundial. Os fatos pareciam indicar que tudo era possível, desde que houvesse disposição de luta.⁹⁹

Neste sentido, pode-se dizer que a crença das organizações de esquerda — de que a vitória seria alcançada se houvesse disposição à luta armada (e adesão da população) — foi um fator responsável pela subestimação do inimigo, que tinha um contingente maior de combatentes, treinados e bem armados, para reagir aos ataques.

Essas concepções estão na película, sobretudo na fala do depoente José Genuíno Neto. À época envolvido com o desenvolvimento da guerrilha, Genuíno participou apenas da fase de preparação para o combate, pois foi preso logo que os militares chegaram ao local em 1972. Diz ele: “a nossa referência eram a guerra do Vietnã e a revolução chinesa. E a guerra do Vietnã muito fortemente, porque o nosso paradigma era exatamente o da guerra do Vietnã, que era uma guerra na selva. Era uma guerra do pequeno contra o grande, de um país pequeno contra um país rico.”¹⁰⁰

A revolução cubana era criticada em alguns aspectos porque partia da teoria do foco, ou seja, de uma outra concepção de como a luta deveria ser desencadeada, centralizando as ações em pequenos grupos armados. Ao optar por uma guerra alicerçada no apoio e na adesão da população, o PC do B acreditava ser inviável restringi-la a pequenos grupos de militantes responsáveis pela realização de ações armadas que, por meio

⁹⁹ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de (org.). **Imagens da revolução**. Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961–1971. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 26.

¹⁰⁰ Transcrição de trecho do depoimento de José Genuíno Neto em **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Sobre a guerra do Vietnã que tanto influenciou os guerrilheiros do Araguaia, consultar: HOBBSAWM, Eric. O Vietnã e a dinâmica da guerra de guerrilhas. In: **Pessoas extraordinárias**: resistência, rebelião e jazz. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 289-303.

de atos heróicos, atrairiam novos combatentes que, aos poucos, integrariam-se à luta e possibilitariam o desenvolvimento da guerrilha e sua vitória. Nesse tipo de luta, a organização militar seria de maior relevância: criaria condições para a revolução. Assim, o partido teria papel secundário, visto que seriam os próprios combatentes quem norteariam o processo revolucionário.

O PC do B rejeitava essa premissa, afirmando que a luta revolucionária envolvia três fatores: o militar, o de massas e o político — este o de maior peso. Criticava a teoria do foco por ser reducionista, diga-se, por negar ao partido sua função de liderança.

A concepção do “foco” nega a necessidade do Partido, contrapõe a guerrilha ao Partido e defende que o grupo armado é a vanguarda política da revolução. É, pois, grandemente nociva. Sem a existência de um partido revolucionário, que prepare e dirija em todos os terrenos, e em âmbito nacional, a luta armada, é impossível alcançar a vitória. A luta do povo contra seus inimigos mortais não se pode reduzir à ação de um grupo armado. [...] É evidente, pois, que não será pelos falsos caminhos de levantes de quartéis, de colunas errantes, de apoio em dispositivos militares de governo ou da chamada teoria do “foco” que o povo brasileiro conseguirá a sua libertação. Ele terá de recorrer a outros métodos para derrotar seus inimigos. O método que corresponde à realidade e às exigências da revolução brasileira é o da guerra popular.¹⁰¹

Contudo, ao se fazer uma leitura crítica do desdobramento da guerrilha, percebe-se que, mesmo negando em tese o foquismo, na prática foi isso que aconteceu. A proposta de desencadear uma guerra popular prolongada partia do princípio de que as pessoas, além de apoiarem, participariam ativamente da luta. Como a guerrilha começou antes do trabalho com as massas estar concluído, os guerrilheiros se viram cercados, isolados da população — poucos moradores aderiram aos combates — e divididos em pequenos grupos de atuação. Ainda assim, alguns sobreviventes não aceitam tal crítica: afirmam que a guerrilha do Araguaia não deve ser confundida com práticas foquistas.

¹⁰¹ Guerra popular: caminho da luta armada no Brasil. In: POMAR, Wladimir, *op. cit.*, p. 104 e 105. Ao se definir que esse seria o tipo ideal de luta para acabar com a ditadura no país, as concepções de Mao Tsé-Tung (maoísmo) também foram consideradas.

Ao contrário do foco, nossa experiência nasceu na região, com uma preparação vinculada ao povo, com um programa político à altura das exigências e aspirações da população. [...] Os que foram para Amazônia, lá se dedicaram ao trabalho de organizar os explorados. Lá tiveram de tratar a luta armada como um meio de levar o povo ao poder. E isso não tem nada a ver com o foquismo. Os guerrilheiros não pensavam em arrastar atrás de si massas passivas, através de seus feitos. Acreditavam na luta do povo, eram pessoas do povo e achavam que só tem futuro a luta com sólida base popular.¹⁰²

Como se pode depreender dos trechos aqui citados, a guerra popular foi escolhida como tipo ideal de luta sob influência das idéias de Mao Tsé-Tung. O maoísmo se caracterizava como alternativa aos que discordavam do reformismo ou revisionismo soviético; seus ensinamentos mostravam que, mesmo em situação desfavorável, era possível sair vitorioso de uma guerra, prolongando a luta ao máximo para levar o inimigo ao desgaste físico e psicológico. Ao abordar os motivos que fizeram o partido seguir essas idéias, Romualdo Pessoa salienta que

naquele momento em que o Partido Comunista da União Soviética, estrela guia da revolução mundial, trilhava o caminho da coexistência pacífica, o PC do B não seguiu essa direção e precisava de aliados poderosos no movimento comunista internacional, tanto para enfrentar ideologicamente a política de reconciliação de classes da URSS quanto para internamente, conquistar espaços.¹⁰³

Para que a guerra popular prolongada tivesse eficácia garantida, era necessário, de início, cativar os moradores da região onde a guerrilha seria deflagrada, ganhar a confiança deles, para só então divulgar os propósitos do projeto político-revolucionário e arregimentá-los à luta; depois eles seriam treinados para constituir o contingente armado da revolução. A guerra deveria ser prolongada, visto que eles iriam adquirir a experiência necessária no próprio processo de luta.

O filme mostra que os militantes seguiram esses passos, interagindo com a população e transformando-se em moradores, camponeses, para descobrir quais eram suas reais necessidades e, assim, poder dar aos habitantes do lugar algum tipo de assistência.

¹⁰² Depoimento de José Genuíno Neto. In: SAUTCHUK, Jaime *et al.*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰³ CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa, *op. cit.*, p. 65.

Nesse aspecto, a boa conduta moral era elemento caro aos guerrilheiros: era uma orientação do partido ao enviá-los para região, tão importante quanto a preparação físico-militar.

A trama do filme enfatiza como esses princípios foram postos em prática pelos militantes, o que faz o conteúdo das imagens se aproximar da leitura contida na documentação sobre a guerrilha produzida pelo PC do B. Os militantes são apresentados ao espectador como pessoas de boa índole, corteses no tratamento dado aos moradores; estão sempre dispostos a auxiliá-los, são solidários e estabelecem relações afetuosas. A montagem das cenas mobiliza os sentidos dos espectadores, conduzindo-os a tomar partido desses combatentes, contra o procedimento adotado pelos militares durante a luta no sul do Pará. Esta é uma das operações realizadas pelo cinema: interagir com a sensibilidade do espectador, causando reações emocionais diferenciadas, como alegria, choro, indignação, admiração. Sobre este aspecto, Ismail Xavier comenta que

a estrutura do filme – entendida como configuração objetiva de imagem e som organizados de um certo modo – tem afinidades diretas com estruturas próprias ao campo da subjetividade. Reproduzindo, atualizando determinados processos e operações mentais, o cinema se torna experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo.¹⁰⁴

A partir do exposto, observa-se que, na produção de **Araguaya**, esse procedimento de estruturação do filme foi considerado, visto que a narrativa fílmica foi elaborada com o intuito de tocar o público, chamando sua atenção para os dramas vivenciados pelos militantes, assim como pelos moradores, que sofreram com as diversas mudanças ocorridas em seu cotidiano e viram seu espaço de habitação ser transformado em um campo de combates.

¹⁰⁴ XAVIER, Ismail. (org.), *op. cit.*, p. 10.

CAPÍTULO II

A construção de representações dos grupos sociais envolvidos na Guerrilha do Araguaia

Para compreender como a trama do filme **Araguaya: a conspiração do silêncio** é construída, trazendo, por meio das personagens (e da forma como são interpretadas), uma representação desse episódio, acredito ser válido analisá-las em grupos, percebendo quais foram os recursos utilizados para compor sua caracterização. A maneira como as personagens são representadas permite visualizar que tipo de mensagem os realizadores desejaram transmitir com a película, considerando que o filme corresponde a uma obra cujos posicionamentos e recortes de determinados aspectos da guerrilha foram selecionados para serem mostrados ao público, em detrimento de outros.

Ao trabalhar com o cinema, ou mais especificamente com a escrita da história no cinema, deve-se estar atento para não realizar análises isoladas acerca do objeto de estudo, tomando o cuidado de relacioná-lo à forma que adquire ao ser apropriado e ressignificado por diferentes sujeitos sociais. Cabe aqui destacar que o processo de apropriação não se dá de forma passiva, pois, ao ter contato com um objeto ou produto cultural, como um filme, por exemplo, cada pessoa dá a ele um significado próprio, de acordo com seu repertório de informações e sua capacidade de interpretação crítica. Em alguns casos, outros sentidos atribuídos à obra divergem do sentido original ou da intenção que seu(s) produtor(es) tinha(m) em mente.

Tendo por base estas considerações sobre obras cinematográficas, volto-me para o conceito de representação, entendendo que este termo corresponde à maneira pela qual as pessoas ou grupos mostram o que pensam; equivale a uma forma de se expressar, demonstrando ou materializando anseios e formas de perceber o mundo. Já as práticas se referem às ações que vão construir as coisas representadas. Na verdade, as representações também são práticas que se constituem na realidade social, portanto, tais conceitos estão intimamente relacionados. Entendido como representação, o cinema corresponde a um

olhar, dentre outros possíveis, sobre uma dada realidade, tema, personagem ou contexto histórico ao qual se refere.

Na análise de Roger Chartier, a história não se limita somente a um aspecto capaz de explicar o todo. Ampliar essa noção implica perceber que o mundo não é em si uma representação, mas pode ser apreendido por meio dela, expressando-se em práticas múltiplas produzidas por diferentes sujeitos. Neste aspecto, o autor chama a atenção para o fato de que as representações do mundo social são construídas e que este é um cosmo de diversas disputas.

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representação têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.¹⁰⁵

O pressuposto de que as representações não são neutras e estão inseridas num universo de concorrências se aplica a **Araguaya: a conspiração do silêncio**, que constitui uma versão da guerrilha carregada de dizeres e posicionamentos situados em um campo ideológico específico. O filme busca instituir um discurso em meio à escassez de trabalhos produzidos por militares sobre o conflito¹⁰⁶ e à negação das Forças Armadas sobre a existência de arquivos sobre o caso.

De acordo com o sentido que cada grupo envolvido diretamente no conflito dá à guerrilha, pode-se desvendar qual é a representação que constroem acerca do inimigo.

¹⁰⁵ CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

¹⁰⁶ Ver CABRAL, Pedro Corrêa. **Xambioá: guerrilha no Araguaia**. São Paulo, Record, 1993; SOUZA, Aluísio Madruga de Moura. **Guerrilha do Araguaia — revanchismo — a grande verdade**. Brasília: BSB, 2002; CARVALHO, Luiz Maklouf. **O coronel rompe o silêncio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004 e STUDART, Hugo. **A lei da selva: estratégias, imaginário e discurso dos militares sobre a Guerrilha do Araguaia**. São Paulo: Geração, 2006.

Aluísio Madruga¹⁰⁷, ao comentar sobre o episódio ocorrido entre 1972 e 1974, chega a responsabilizar os membros da direção do PC do B pelo desfecho da luta no Araguaia, afirmando que a guerrilha não passou de uma aventura.

Que fique claro que esta guerrilha foi mais um episódio aventureiro e irresponsável de materialização do emprego da violência revolucionária na política brasileira. [...] Idealistas e sem qualquer experiência na selva, jovens brasileiros foram lançados em uma aventura suicida pela direção do PC do B, em particular por João Amazonas, Elza Monnerat, Ângelo Arroio e Maurício Grabois, sendo que sobre os dois primeiros ainda pesa o fato de terem desertado, abandonado seus seguidores, sem nada fazerem no sentido de evitar que continuassem numa luta inglória. [...] a “Aventura do Araguaia” não passou de um enorme erro estratégico e tático, acompanhado de erros éticos e humanitários do Partido em relação aos seus próprios quadros. Aliás, possivelmente seus melhores quadros urbanos da década de 1970. Uma tragédia que poderia ser evitada, não fosse a irracionalidade de velhos marxistas, leninistas, depois maoístas e agora stalinistas, que hoje, com a cobertura de parcela da mídia esquerdista ou revanchista buscam acobertar seus equívocos.¹⁰⁸

Além de desqualificar as ações empreendidas pelos dirigentes do partido durante o período da guerrilha, o militar afirma que a luta armada não passou de um “episódio aventureiro” e culpa os membros da cúpula pela morte dos guerrilheiros, denotando-os como irresponsáveis e idealistas. Esta é uma estratégia de representação que exime os militares de responderem pelos atos de violência cometidos não só contra os que estavam participando ativamente da luta, mas também contra a população de maneira geral.

Já para os guerrilheiros, os militares eram repressores, torturadores, pessoas sem escrúpulos que estavam traindo os interesses do povo a favor do capital estrangeiro. A guerrilha seria, dessa forma, um meio de luta válido para mudar a situação, restabelecer as liberdades democráticas e construir uma sociedade igualitária¹⁰⁹, supondo que [...] “existem no Brasil condições objetivas favoráveis ao surgimento das ações armadas, que é ponderável o sentimento em favor da revolução e que, sem esse tipo de lutas, jamais o povo

¹⁰⁷ Coronel que atuou durante seis meses no combate à guerrilha do Araguaia, participando de uma Operação de Inteligência.

¹⁰⁸ SOUZA, Aluísio Madruga de Moura. **Guerrilha do Araguaia**: revanchismo — a grande verdade. Brasília: BSB, 2002, p. 166 e 167.

¹⁰⁹ Conferir as discussões desenvolvidas nas páginas 59 e 60.

alcançará a vitória”.¹¹⁰ Assim, cada grupo criava maneiras de representar o outro de forma negativa, de acordo com sua ótica e seus interesses próprios. Contudo, não se deve esquecer que guerrilheiros e militares estavam num embate para decidir quais seriam os rumos do país, ou seja, que tipo de princípios seriam seguidos no âmbito político.

Com base no exposto, pode-se afirmar que as representações não se situam apenas no campo simbólico, visto que envolvem estratégias e práticas. Não há como distinguir estruturas (sejam elas sociais, econômicas, políticas) como algo objetivo, reduzindo as representações ao campo da subjetividade. Para Chartier, esse é um falso debate que não contribui para as discussões históricas.¹¹¹ O autor propõe o fim da separação entre a objetividade das estruturas, como o campo de uma história mais segura, capaz de reconstruir os fatos como eles ocorreram, e a subjetividade das representações, como uma vertente da história voltada para discursos que se distanciam da realidade.

Nesta discussão, julgo ser imprescindível pontuar que, em certos casos, a representação se aproxima tanto do real ou da coisa representada que é considerada como tal. As análises de Chartier são muito pertinentes neste sentido, ao mostrarem que a representação é uma forma de dar acesso a algo, uma maneira de dar visibilidade, de presentificar um ausente – tanto um indivíduo quanto um objeto, um lugar ou até mesmo uma temporalidade diferente da qual se insere o sujeito que representa –, não sendo, dessa forma, a coisa em si ou a própria realidade.

Pode-se dizer, nesta perspectiva, que **Araguaya: a conspiração do silêncio** dá visibilidade a um episódio histórico e traz para discussão uma série de questões sobre o que aconteceu na região sul do Pará entre os anos de 1968 e 1974 – período abordado no longa-metragem. No entanto, ainda que torne visível o tema da guerrilha do Araguaia – destacando a maneira como foi estruturada e as operações militares montadas para combatê-la, passando pela questão da grilagem e da ausência de assistência pública adequada à população – o filme não corresponde ao fato em si, porque reúne apenas alguns fragmentos que constituem uma representação, dentre tantas outras possíveis, por meio das imagens. O conceito de representação pautado nesta relação de presença e ausência se

¹¹⁰ ARROYO, Ângelo. Um grande acontecimento na vida do país e do partido. In: POMAR, Wladimir. **Araguaia: o partido e a guerrilha**. São Paulo: Brasil Debates, 1980, p. 275.

¹¹¹ Cf. CHARTIER, Roger, *op. cit.*

aplica aos propósitos deste trabalho, na medida em que a película, ao trazer à tona uma representação da guerrilha que privilegia uma determinada versão dos fatos, apaga outras possibilidades de análise. Sendo assim, esta presença também causa uma ausência.

Por outro lado, pode-se afirmar que o filme supre uma ausência – tanto de um passado que se tentou ocultar para que não chegasse ao conhecimento da sociedade quanto das pessoas que morreram no conflito armado e que ainda se encontram na condição de “desaparecidas” –, lançando mão de uma presença – o diretor mescla ficção e realidade vivida, ao inserir, no início do filme, depoimentos de ex-guerrilheiros¹¹² que participaram da luta armada. A respeito da relação tênue entre ficção e fatos históricos que permeia a produção cinematográfica, comenta Duque:

Para contar a história da época, nos baseamos em fatos reais – extraídos dos muitos depoimentos dos camponeses e dos sobreviventes da luta – apesar do filme ser uma obra de ficção, na qual convivem personagens reais e ficcionais. Conversas com ex-combatentes Micheas Gomes da Silva, o Zezinho do Araguaia, Criméia (Alice) e tantas outras pessoas, nos orientaram bem para caracterizar uns personagens e criar outros especialmente para o filme. Aqui estão os guerrilheiros Osvaldão (Northon Nascimento), Dina [o nome da personagem é Dora] (Françoise Forton), Alice, Juca, Geraldo, Zé Carlos (Danton Mello), além da recriada Tininha (Fernanda Maiorano) – misto das jovens Helenira, Áurea e Sônia. Aparecem também vários militares e religiosos que atuaram na região e um deles é o narrador da história: o Padre Chico.¹¹³

Cabe salientar que a própria elaboração do filme (que se constitui num documento sobre a guerrilha) também serve como um suporte que contribui para suprir uma ausência, no caso, de imagens que representem aquele episódio. Por este viés, considero a importância da produção em análise como vestígio que permite acesso ao passado ao qual se remete – o contexto da ditadura militar no Brasil e da luta armada na forma de guerrilha rural, no início da década de 1970 – e dá notoriedade a esse acontecimento, impedindo que

¹¹² São eles: Criméia Alice S. de Almeida (interpretada por Rosanne Holland), José Genuíno Neto (interpretado por Pablo Peixoto), João Amazonas (não é representado na trama) e Michéas Gomes de Almeida, conhecido como Zezinho do Araguaia.

¹¹³ Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque). Disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

ele se perca no esquecimento, tanto da sociedade em geral como da historiografia em particular.¹¹⁴

Por ser um filme histórico – de acordo com a definição explicitada no capítulo I – que busca se respaldar no “poder do acontecido” (os depoimentos aos quais me referi anteriormente possuem esta função), é comum que alguns espectadores identifiquem o filme com o que realmente aconteceu. A semelhança entre o real e o que é representado, produzida pelas sofisticadas técnicas do cinema, capazes de reproduzir movimentos, sons, cores, gestos, dentre outros elementos da vida cotidiana, faz com que se tenha, em certos casos, a sensação de estar visualizando o passado (como ele foi) no presente.

Com isso, tem-se a ilusão de que a construção do objeto do discurso não partiu da imaginação de alguém. O que é representado é o próprio real; produz-se, assim, uma ilusão referencial chamada de efeito de real: a narrativa cinematográfica parece não descrever o real, mas sim apreendê-lo para apresentá-lo, intacto.¹¹⁵

Considerar que o real pode ser apreendido por uma câmera para ser apresentado ao espectador de forma neutra, imparcial ou até mesmo intacta é algo questionável, visto que o enfoque, o enquadramento e a própria forma de captá-lo (transformando-o em imagens carregadas de certos sentidos) comportam um motivo, partindo da intenção de alguém, com objetivos que podem estar explícitos ou não na maneira de dar a ver a realidade que se propõe apresentar.

A busca por um efeito de real fica expressa na película desde seu início, quando depoimentos são mesclados ao enredo como parte integrante da narrativa que se desenvolve na sequência das cenas. Há também outros aspectos que comprovam esse intuito, como, por exemplo, a locação para as filmagens. A intenção inicial dos realizadores do filme era gravar no mesmo local no qual se deu a guerrilha, mas como a região, após três décadas, já não mais apresentava as mesmas características, procurou-se um lugar que

¹¹⁴ Ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2. n.3, 1989, p. 3-15.

¹¹⁵ ROSSINI, Miriam de Souza. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90** (Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, n.12, dez. 1999, p. 122.

pudesse dar uma impressão bastante próxima da área em que se desenvolveram os combates, como revela o diretor:

O que acontece é que aquela região (do Bico do Papagaio) é uma região que foi devastada pela pata do boi. Hoje você tem só imensos pastos e pastos e mais pastos, além de não ter uma logística apropriada. Os dois aeroportos ficavam muito longe de uma área que a gente podia filmar que era ou Marabá, no Pará, ou Araguaína, no Tocantins. E então o que aconteceu é que a gente chegou numa cidadezinha chamada Marituba. Essa cidade fica a sessenta e poucos quilômetros de Belém, é uma cidade onde a gente encontrou uma floresta nativa, no mesmo lugar onde o Babenco filmou há quinze anos atrás “Brincando nos campos do senhor.” Foi exatamente no mesmo lugar, com o apoio do governo do estado [...] que conseguiu as armas pra gente, conseguiu o local e a gente conseguiu fazer o filme lá.¹¹⁶

Numa outra entrevista, concedida ao jornal “A nova democracia”, em abril de 2003, antes mesmo de o filme estar pronto para lançamento, Duque explica por que optou por esse local para realização das filmagens que buscavam reproduzir com nitidez o que a matéria jornalística aponta como sendo “um dos episódios mais censurados da história recente do país”.

Para as cenas de mata foi escolhida a cidade de Marituba, próxima a Belém, que ainda conserva pedaços da floresta, o que não acontece nos locais dos combates, onde a descaracterização é total: a antiga mata hoje é só pasto, com milhares de cabeças de gado. Isso impossibilitou qualquer locação lá, o que foi uma pena. Mesmo assim, conseguimos reconstruir significativamente o ambiente, dando boa dose de realismo ao filme.¹¹⁷

A opção por se aproximar da realidade e se respaldar no jargão “baseado em fatos reais” pode ser percebida na escolha do elenco que encena a trama: os atores são muito parecidos fisicamente com os militantes do Partido Comunista do Brasil representados no

¹¹⁶ Entrevista de Ronaldo Duque concedida a Paulo José Cunha, *op. cit.* O filme citado: **Brincando nos campos do senhor**. Direção: Hector Babenco. Distribuição: Universal Pictures/UIP. Duração: 186 min. Lançamento (EUA): 1991.

¹¹⁷ Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque), *op. cit.*

filme¹¹⁸, como, por exemplo, o guerrilheiro Osvaldão (Northon Nascimento). Também se caracteriza como uma forma de dialogar com o real a maneira peculiar com que se constrói a representação da guerrilha, na tentativa de conduzir o espectador àquele contexto, envolvendo-o com imagens que causam ora compaixão e solidariedade, ora repulsa e indignação, para mostrar quais eram os sonhos e os ideais daquela juventude que acreditava poder mudar o mundo com a sua luta.

Araguaya: a conspiração do silêncio se apresenta ainda como um filme de denúncia social, não só da miséria e do abandono a que estavam expostos os moradores daquela região, como também da brutalidade e do desrespeito com que as Forças Armadas cercaram e ocuparam o local, deflagrando a guerrilha. E esta é uma direção de sentido embutida nas imagens. Daí a necessidade de o pesquisador desfazer o “efeito de real”, entendendo que a obra cinematográfica, assim como quaisquer outros documentos ou fontes que possam ser utilizados pelo historiador, não corresponde ao real, mas sim a uma interpretação dos fatos ou uma possibilidade de análise que deve levar em consideração a ótica e os referenciais daqueles que a produziram.

¹¹⁸ Essa semelhança foi percebida por meio de comparação com fotos dos guerrilheiros disponíveis em trabalhos como o de MORAIS, Taís; SILVA, Eumano, *op. cit.*

2.1 Representações dos núcleos de personagens

O filme foi elaborado como um drama histórico e político que coloca em cena várias personagens. Analisá-las em grupos facilita a compreensão de como foi construído o enredo e tecida a trama. Este procedimento possibilita perceber, com maior nitidez, como elas são representadas e como suas histórias estão entremeadas no desenrolar da narrativa, contribuindo para dar visibilidade ao tema da guerrilha.

2.1.1 Militantes/guerrilheiros

Os militantes do Partido Comunista do Brasil são representados no filme por jovens que acreditavam nos seus ideais a ponto de dispor da própria vida pela causa que lutavam. A fala de uma das personagens, logo no início da película, remete à convicção na escolha de lutar de armas na mão contra a ditadura instaurada após o golpe de 1964: “É uma guerra popular que nasce no campo e marcha em direção às cidades. É assim que a gente vai libertar o Brasil.”¹¹⁹ É neste momento que a personagem Osvaldão aparece pela primeira vez no filme. Pela caracterização do local, a cena se passa provavelmente numa repartição do partido, na qual Osvaldão é focado em primeiro plano, sentado numa mesa que possui alguns papéis e um mimeógrafo. Na medida em que a câmera vai se afastando, pode-se visualizar, na parede ao lado, um quadro de Lênin. As imagens são em preto e branco.

A proposta de empreender uma guerra popular implicava conseguir o apoio da população da região para onde os militantes seriam enviados, efetivando uma luta que seria

¹¹⁹ Transcrição de trecho da fala da personagem Osvaldão (Northon Nascimento) no filme **Araguaia: a conspiração do silêncio**.

Em documento produzido pelo Comitê Central do Partido Comunista do Brasil em 1969, afirma-se a questão do campo ser o local mais favorável ao desenvolvimento da luta armada: “O interior é o campo propício à guerra popular. Aí existe uma população que vive no abandono, na ignorância e na miséria. Nos mais diversos níveis, os camponeses empenham-se na luta pelos seus direitos. Devido à repressão brutal dos latifundiários e da polícia, as ações no campo assumem logo caráter radical. Sobretudo nas regiões de posseiros são freqüentes os choques armados com os grileiros. Como acentuou a VI Conferência Nacional do Partido, a massa camponesa é uma grande força a ser mobilizada para a conquista dos objetivos nacionais e democráticos. [...] Assim, o terreno onde se desenvolverá a guerra popular será fundamentalmente o interior.” Guerra popular: caminho da luta armada no Brasil. In: POMAR. Wladimir. **Araguaia: o partido e a guerrilha**. São Paulo: Brasil Debates, 1980, p. 96 e 97.

prolongada (e saindo do local vitoriosos), ou morrer por lá, tombando em combate. Isto demonstra que a direção do partido não cogitava a possibilidade de os guerrilheiros serem derrotados, voltando às suas cidades de origem com vida.¹²⁰ Importa destacar que esse não era um posicionamento restrito ao PC do B. Os militantes de diversas organizações de esquerda estavam preparados para lutar e vencer ou lutar e morrer, mas não para sobreviver e ver seus ideais serem derrubados pelas forças repressivas.¹²¹

Ainda nas cenas iniciais, os guerrilheiros são apresentados como pessoas de boa índole, com forte convicção política, capazes de renunciar ao convívio familiar e a uma vida privada em prol de um projeto coletivo de transformação das estruturas sociais. Nas cenas de *flashback* – que aparecem em preto e branco para destacar que fazem parte de uma outra temporalidade, remetendo às lembranças de manifestações contra a ditadura e a saída para o combate –, este grupo de personagens, composto por homens e mulheres, aparece despedindo-se de suas famílias e deixando para trás uma vida nos centros urbanos, ao partir para um cotidiano simples no campo, onde a guerrilha seria travada.¹²²

Durante trechos da viagem, passando pelo balneário de Caraparu¹²³, os militantes – Zé Carlos (Danton Mello), Juca (William Ferreira), Tininha (Fernanda Maiorano), Mário, também chamado de Velho (Cacá Amaral), Joaquim (Emanuel Franco) e Dora (Françoise Forton) – demonstram empolgação com seus propósitos e camaradagem como grupo. O mesmo clima é mantido quando chegam ao seu destino e são recebidos com entusiasmo

¹²⁰ Na verdade, foi isso que ocorreu com a maior parte dos militantes que atuaram na guerrilha e o filme busca retratar esses acontecimentos. Alguns tombaram em combate, outros foram assassinados após serem capturados e torturados pelos militares. Apenas uma minoria conseguiu sair da região com vida. Mas o que é interessante observar é que nem mesmo depois de mortos, os guerrilheiros puderam sair do local no qual ocorreram os conflitos, haja vista que seus corpos foram enterrados em lugares ainda hoje desconhecidos tanto do poder público quanto dos familiares.

¹²¹ No documentário **No olho do furacão**, o depoimento de Carlos Eugênio Paz – militante da ALN (Ação Libertadora Nacional) no período da ditadura militar – é esclarecedor, ao indagar sobre o fato de que não estavam preparados para a última alternativa. Daí a enorme dificuldade de (re)inserção social daqueles que lutaram contra o regime militar, após o seu término. Ver **No olho do furacão**. Direção: Renato Tapajós e Toni Venturi. São Paulo, 52 min., 2002.

¹²² De acordo com bibliografia sobre a guerrilha, os primeiros militantes foram enviados à região, na qual ocorreram os combates, em 1966. Gradativamente, outros eram preparados e encaminhados para o local, compondo os grupos ou destacamentos. Conferir SAUTCHUK, Jaime, *et al.*, *op. cit.*; PORTELA, Fernando, *op. cit.*; CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa, *op. cit.*; SÁ, Glênio. **Araguaia**: relato de um guerrilheiro. São Paulo: Anita Garibaldi, 2004.

¹²³ Nos Extras do DVD do filme, o relato das dificuldades enfrentadas pela equipe de produção durante as filmagens inclui a seguinte informação: “O encontro dos barcos dos três grupamentos de guerrilheiros foi filmado no balneário de Caraparu. Como os igarapés que ligam o Rio Guamar ao balneário estavam obstruídos pela vegetação, uma mega operação foi montada para viabilizar as filmagens”.

pelos companheiros que lá se encontram, dentre eles Osvaldão. O grupo é apresentado como coeso, unido em torno de suas concepções, até o momento em que surgem algumas divergências: uma delas ocorre quando a personagem Alice (interpretada por Rosanne Holland) engravida de seu companheiro Zé Carlos.

De acordo com as regras do partido, a gravidez não era permitida, pois poderia colocar em risco as estratégias de luta. Caso ocorresse, indicava-se sua interrupção (aborto). Contudo, o casal se dispôs a ir contra tal imposição, que acredita ser injusta, e ter o filho. Após discussões em uma cena tensa que se passa na mata, surge a possibilidade de retirar Alice da região, furando o cerco montado pelos militares. Eles conseguem efetuar essa façanha com ajuda do militante Zezinho, que conhecia bem os caminhos da mata e dos rios, e auxílio de Padre Chico e de uma família de moradores que simpatizava muito com Alice. Este é um dos momentos em que fica visível a afeição que parte da população nutria pelas pessoas que foram para lá desencadear a luta armada.¹²⁴

O filme enfatiza a existência de laços de amizade entre os militantes e os moradores, de forma que fica subentendido que, quando a guerrilha começou de fato, alguns só ajudaram as Forças Armadas a encontrar os guerrilheiros porque foram coagidos pelo uso de imensa violência ou porque receberam algum tipo de benefício em troca de informações acerca do paradeiro deles. Outros se dispuseram a auxiliá-los, mesmo correndo sérios riscos.

A personagem Osvaldão, por exemplo, é caracterizada como uma figura conhecida e respeitada por todos que com ele conviviam. Como os outros militantes, ele se mostra prestativo com todos aqueles que necessitavam de seu apoio, destacando-se por atitudes de liderança com relação ao grupo. Osvaldão realmente existiu (seu nome era Osvaldo

¹²⁴ De acordo com informações contidas em documentos produzidos por militantes do PC do B, o apoio da população aos guerrilheiros foi significativo: “As massas participaram de diferentes maneiras e diretamente da luta. Tomaram parte em emboscadas e outras ações militares. Promoveram protestos contra o INCRA. Forneceram informações. Denunciaram a presença de bate-paus. Confraternizaram com os guerrilheiros. Vários elementos ingressaram nos destacamentos. Às vésperas da 3ª campanha, cerca de 40 lavradores haviam se comprometido a incorporar-se aos grupos de combate.” Em outro trecho, é informada a porcentagem do apoio obtido: “O êxito maior da nossa atuação nesse período de trégua [nov. 1972 a out. 1973] foi a ligação com as massas. Estendeu-se nossa influência entre o povo. Ganhamos muitos amigos, e não só apoio moral. A massa fornecia comida e mesmo rede, calçados, roupas etc. E informação. *Contávamos com o apoio de mais de 90% da população.* A fraca presença do inimigo na área e a nossa política correta no trabalho de massa proporcionaram esses êxitos.” ARROYO, Ângelo. Relatório sobre a luta no Araguaia. In: POMAR, Wladimir, *op. cit.*, p. 262. (Grifos meus).

Orlando Costa) e acabou se tornando lenda na região sul do Pará.¹²⁵ Era um negro forte e alto, com quase dois metros de altura, e havia feito curso de treinamento militar na China. Esses episódios são retomados rapidamente no filme que, como já foi dito, tenta em vários momentos se aproximar da realidade representada. O fato de o roteiro ter sido escrito a partir de pesquisas sobre o conflito reforça esta tese, como revela o seguinte trecho de uma reportagem que destaca o caráter inédito da produção de **Araguaya**:

Filmado em 11 semanas na localidade de Marituba (40 km de Belém) pelo cineasta e jornalista Ronaldo Duque, 48 anos, o filme *Conspiração do silêncio* trata de um tema ainda não explorado pelo cinema nacional: a Guerrilha do Araguaia. *Fruto de mais de 15 anos de pesquisa sobre o tema e baseado no depoimento de centenas de moradores da região*, esta será a primeira produção do gênero a abordar a luta dos revolucionários e camponeses do sul do Pará por uma nação livre, independente e verdadeiramente democrática.¹²⁶

Voltando à questão da assistência que os militantes davam aos moradores, há momentos na película em que ficam bastante nítidas as intenções do grupo. A cena em que Juca faz o parto de uma mulher que se encontra em situação delicada é um bom exemplo. A cena inicia com a mulher no quarto, gritando de dor. Estão presentes Tininha (que lhe pede calma) e outra mulher, provavelmente uma parteira. Padre Chico chega de carro com um militante. Logo ao descerem, a mãe da gestante pede que ajudem sua filha. As primeiras palavras do médico, ao entrar no quarto e examiná-la, são: “Respira fundo, a gente tá aqui

¹²⁵ As seguintes informações constam em sua biografia, publicada recentemente: “Oswaldão é o primeiro militante do PC do B ‘deslocado’ para a região onde ocorrerá a Guerrilha do Araguaia. Chega de ônibus, pela Rodovia Belém-Brasília, que foi aberta seis anos antes e só será asfaltada seis anos depois, já durante o conflito. Corre o ano de 1966” (p. 35). A respeito da repercussão de sua morte, consta: “A execução de Osvaldo Orlando da Costa, um dos maiores troféus desta fase, está entre esses fatos que a bruma da lenda encobre. Há numerosas versões, cheias de desencontros” (p. 105). “A versão mais repetida diz que o corpo do gigante da guerrilha foi embrulhado em um saco de lona verde, amarrado com uma corda a um helicóptero que os militares chamaram pelo rádio. Narra inclusive que o cadáver não estava bem preso, e caiu no chão, quando o aparelho se elevou a dez metros, ou 20, fraturando o tornozelo esquerdo, ou as duas pernas. Para alguns a queda é proposital: visa garantir que Oswaldão morreu mesmo. [...] Novamente amarrado ao esqui do helicóptero, o cadáver de Osvaldo é exibido ao povo, em vôos rasantes, pelo menos em São Raimundo, São Domingos e Xambioá” (p. 107). Cf.: JOFFILY, Bernardo. **Oswaldão e a saga do Araguaia**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

¹²⁶ Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque). Disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2007. (Grifos meus).

pra te ajudar.”¹²⁷ Esta fala, apesar de breve, é bastante expressiva, haja vista que corrobora os propósitos dos comunistas naquela região: dar diversos tipos de assistência e auxílio a uma população carente e conquistar a confiança dos moradores, para depois arregimentá-los em torno da causa que defendiam. Ainda que o percurso fosse tortuoso, o fim almejado era compensador.

A trilha sonora que compõe a cena gera um clima de suspense. O médico abre uma bolsa de tecido e retira dela escassos materiais cirúrgicos. Neste momento, o volume da música aumenta, tornando-a mais intensa e chamando a atenção do espectador. Dirige-se o foco para os objetos trazidos por Juca, que representam instrumentos de vida e de morte, tensão esta que permeia toda a trama. Neste sentido, há uma metáfora entre a cena e a trajetória dos guerrilheiros. Por alguns instantes, as tomadas da cena são feitas por cima. A parteira traz para o quarto uma bacia com água. Há um enquadramento nas mãos de Juca enquanto ele as lava. Do lado de fora da casa, o padre e os moradores rezam com aflição a oração da Ave Maria. O militante faz a cirurgia com a presença de Tininha, que demonstra solidariedade com a gestante ao segurar sua mão enquanto o médico faz a incisão no ventre da mulher, sem anestesia (recurso que não possuem no momento).

A cena é tensa e forte, mas o que possivelmente terminaria com a morte da mãe e/ou da criança, já que não era possível fazer um parto normal, acaba de forma positiva. A tensão é quebrada após um forte grito de dor dado pela mulher no instante da incisão, seguido pelo choro da criança que nasce, o que remete à vida. Antes, as personagens apresentavam feições angustiadas, mas neste momento, todos mudam de expressão, respirando aliviados. O padre agradece a Deus. É interessante observar a trilha sonora que acompanha o desenrolar dos fatos; inicialmente é de suspense e aos poucos vai mudando, de acordo com a seqüência e com o sentido das imagens, até se tornar calma e suave, como uma melodia sacra tocada em órgão. Caso a assistência não fosse dada pelos militantes, dificilmente o desfecho seria o mesmo. Assim, passa-se a idéia de que o apoio e os serviços

¹²⁷ Transcrição de trecho da fala da personagem Juca (William Ferreira) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

sociais prestados pelos guerrilheiros eram imprescindíveis num lugar onde as pessoas estavam abandonadas à própria sorte, sem nenhum tipo de assistência.¹²⁸

O padre também se encontra presente (não só nesta cena específica, mas na trama de modo geral) como aquele que assiste seus fiéis. É ele quem busca o médico para socorrer a gestante. Mas, quando não pode fazer mais nada, a não ser esperar o resultado do atendimento, reza, apelando para Deus. A cena evidencia, mesmo que de forma sutil, a denúncia social das condições de vida às quais as pessoas que lá habitavam estavam relegadas, com destaque para a falta de assistência pública.

Não são mostrados, em nenhum momento, hospitais, escolas, saneamento básico, dentre outros serviços públicos dos quais a região não dispunha nos anos que o filme retrata.¹²⁹ O fato de os realizadores optarem por dar visibilidade ao aspecto de pobreza e ausência de condições adequadas de vida faz com que as imagens sejam imbuídas de um posicionamento político (expressando-se como uma denúncia), como já foi apontado.

A pobreza das pessoas fica evidente na maneira de falar, na expressão de cansaço e sofrimento contida em seus rostos e olhares, no jeito simples de se vestirem, assim como nas suas habitações que são casas modestas. Os militantes também se vestem como moradores comuns e realizam trabalhos braçais nas roças e nos comércios. Daí a dificuldade dos militares de encontrá-los quando chegaram à região, pois haviam se integrado à vida local como quaisquer outros habitantes, diferenciando-se apenas pela forma de falar e pelos conhecimentos que possuíam e colocavam à disposição da população.

Existe, em certa medida, um olhar romântico acerca dos militantes do PC do B que se transformaram em guerrilheiros nas matas da floresta amazônica. Este romantismo não os qualifica como jovens idealistas que acreditavam num sonho impossível, mas, pelo

¹²⁸ Em entrevista ao jornal Movimento (1978), o coronel e ex-governador do Pará, Jarbas Passarinho – Ministro da Educação no período – comenta sobre a questão assistencial dispensada à região escolhida para o desenvolvimento da guerrilha: “Uma área onde o Governo só se fazia presente para cobrar impostos. Não tinha assistência, porque era precária em tudo. [...] Seriam então [os moradores] muito sensíveis a qualquer movimento que fosse capaz de dar a eles a assistência que nunca tiveram.” In: SAUTCHUK, Jaime *et al*, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁹ Sobre as condições de vida dos moradores da região do Araguaia, ver MARTINS, Edílson. **Nós, do Araguaia**: Dom Pedro Casaldáliga, bispo da teimosia e da liberdade. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

contrário, como pessoas conscientes de suas atitudes que, naquele contexto específico, foram até o fim numa causa que o filme apresenta como nobre. Alguns foram presos, torturados e morreram sem delatar seus companheiros e sem abandonar sua convicção política, o que era um comportamento esperado de um bom guerrilheiro.¹³⁰ Em suma, são apresentados como sujeitos históricos ativos, atuantes numa situação singular da história brasileira, da qual **Araguaya: a conspiração do silêncio** reúne apenas alguns fragmentos. Nas palavras do diretor e roteirista, o que o filme mostra “é a história de uma juventude totalmente convencida do que estava fazendo. Seria leviano achar, trinta anos depois, que aquilo foi uma porra-louquice”.¹³¹

Não é possível dizer que os militantes que foram enviados pelo partido para empreender a luta armada eram loucos ou inocentes por enfrentarem, em condições desfavoráveis, o aparato militar montado para aniquilá-los. Um olhar assim para esse passado seria no mínimo anacrônico porque, no calor dos acontecimentos, era improvável saber ao certo qual seria o desfecho da luta ou qual era o poder real de força do inimigo. Atualmente, tem-se muitas informações a respeito, mas no momento em que os embates se davam, não era possível fazer qualquer tipo de previsão. O depoimento de José Genuíno, concedido em entrevista contida no DVD do filme, aponta para este aspecto. Segundo ele, no período do conflito, os guerrilheiros subestimaram a capacidade de combate na selva dos seus inimigos.

Havia uma efervescência (política, cultural, social) nesse período, apontando para possíveis mudanças no cenário do país, o que fez com que muitos militantes acreditassem que a possibilidade de transformação estava muito próxima de se tornar realidade, dependendo, fundamentalmente, de suas atuações. Sobre a movimentação característica desse momento histórico, lembra Walnice Galvão:

¹³⁰ A delação de companheiros, devido a ameaças e torturas, é um ponto no qual o filme não toca. Na verdade, opta-se nessa produção em não abordar uma série de questões delicadas como os justicamentos entre os próprios guerrilheiros, a heterogeneidade de pensamentos dentro da esquerda ou mesmo a decapitação daqueles que eram mortos em combate. Mas deve-se considerar, por outro lado, que a representação construída em torno da guerrilha é fruto de uma seleção do que seria ou não abordado nas imagens, não contemplando, desta forma, todos os aspectos do conflito. Vale ressaltar que, mesmo que os realizadores do filme tivessem esse intuito, isso não seria possível.

¹³¹ Apud MIELLI, Renata. Araguaia: uma guerrilha pela liberdade. Matéria disponível no site: <<http://www.une.org.br>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

O panorama do início da década de 60 mostra a maior animação: no quadro do governo populista de Jango Goulart, era grande a efervescência. Tudo parecia aberto à mudança, o novo estava no ar, o ímpeto vital dos jovens iluminava de futuro o momento e com ele se confundia. A pequena faixa social integrada pelos intelectuais e artistas jovens de esquerda, e um ou outro menos jovem, mas não temeroso da crescente radicalização, devotava-se à tarefa urgente de levar a cultura ao povo, arriscando os equívocos em que isso possa implicar.¹³²

Galvão fala da agitação que caracterizou os anos anteriores ao golpe, ressaltando a atuação dos intelectuais e artistas de esquerda. Contudo, pode-se dizer que a busca por contato ou aproximação com o povo era algo que não se restringia a essas categorias de profissionais, estendendo-se a outros setores, como os militantes da esquerda, armada ou não. Dito isso, deve-se considerar a necessidade de historicizar o contexto estudado, tentando perceber qual era o “clima” da época, ou seja, quais questões e/ou problemas se passavam naquele momento e como os diversos sujeitos se posicionaram frente a eles. Vale ponderar que mesmo fazendo parte de um passado recente, as convicções, os anseios e as reivindicações das décadas de 1960 e 1970 apresentam consideráveis diferenças em relação ao cenário atual.

Analisando o período citado acima, Marcelo Ridenti aponta a existência de uma “estrutura de sentimento romântico-revolucionária”, característica das atitudes de artistas e intelectuais da época e que, acredito, também possa ser estendida aos militantes da esquerda armada.¹³³ É interessante observar como este autor utiliza conceitos desenvolvidos por outros pesquisadores, em contextos diferentes, articulando-os para debater aspectos da realidade brasileira.

O termo “estruturas de sentimento” é cunhado por Raymond Williams e se relaciona à maneira como as pessoas respondem em pensamento e sentimento às mudanças que ocorrem à sua volta, expressando essas respostas em suas práticas cotidianas. É um conceito importante para análise de valores, idéias, representações e significados compartilhados por um dado grupo. No caso específico da década de 1960 no Brasil, pode

¹³² GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediação: 1964-1988) In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 185 e 186.

¹³³ Consultar RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**, v. 17, n 1, São Paulo: USP, 2005, p. 81-110.

auxiliar a compreender a ebulição de sentimentos, as emoções, os ideais que levaram grupos de jovens a ingressarem na luta armada, indo para um local quase inóspito desenvolver uma guerrilha rural.

A noção de “estruturas de sentimento” é articulada ao conceito de romantismo-revolucionário que expressava os anseios da juventude engajada do período. Associa-se à crença na vitória dos ideais pelos quais lutavam, na própria validade daquela batalha, na necessidade de buscar apoio e alcançar as massas, com o intuito de fazer a revolução e restabelecer as liberdades democráticas num país sufocado pela censura e pelo autoritarismo. Contudo, Ridenti chama a atenção para o fato de que essa estrutura de sentimento não surgiu propriamente da luta contra a ditadura, pois já vinha se constituindo como parte de um processo que se iniciou antes de 1964 e que apontava para a viabilização de mudanças em vários setores da sociedade, numa perspectiva revolucionária, ou seja, de transformação e não de reforma das estruturas sociais.¹³⁴

Vale ressaltar que havia uma utopia de transformação, não só da realidade social, mas também do homem em sociedade, que deveria voltar-se para questões coletivas, próprias de um projeto político-revolucionário. Dito em outras palavras: nesse período, a necessidade de alteração das estruturas sociais, que levaria à construção de uma nova sociedade, era maior que os projetos individuais de cada militante que optou por ingressar na luta armada.

Essa busca por transformações sociais fazia parte das posturas engajadas assumidas não só pelos militantes do PC do B, mas também por expressiva parcela da esquerda, principalmente os membros das organizações que optaram pela via armada. O sentido desse engajamento, voltado para um ato de doação e renúncias, é bem explicitado por Benoit Denis, ao analisar a literatura engajada:

No sentido figurado, engajar-se é desde então tomar uma certa direção, fazer a escolha de se integrar numa empreitada, de se colocar numa

¹³⁴ O autor aborda, de forma mais específica, o caso de artistas e intelectuais que buscavam novos referenciais, na tentativa de conseguir estabelecer um diálogo produtivo com o público (o povo) ao qual sua produção se destinava. No entanto, essa busca pelo “homem novo” – com certa idealização do homem do povo, do campo, desvinculado do apego às coisas materiais e afastado da lógica do capitalismo e do consumismo – também serve para pensar os propósitos da esquerda armada, em especial os dos militantes do Partido Comunista do Brasil.

situação determinada, e de aceitar os constrangimentos e as responsabilidades contidas na escolha. Por conseguinte, e sempre de modo figurado, engajar-se consiste em *praticar uma ação*, voluntária e efetiva, que manifesta a escolha efetuada conscientemente.¹³⁵

Denis deixa claro, já na apresentação do texto, que é preciso atentar para a historicidade do termo engajamento, como um conceito datado e situado no século XX – no período entre guerras, também conhecido como apogeu sartriano – com forte ressonância no pós-Segunda Guerra. Contudo, a advertência do autor não torna incoerente a utilização desse conceito para analisar outros períodos históricos, observando as especificidades peculiares a cada contexto. Ao explorar aspectos do engajamento literário, Denis faz observações relevantes que colaboram na abordagem de algumas ações de membros da esquerda armada nas décadas de 1960 e 1970. Um ponto interessante de suas reflexões é a diferenciação que faz entre os termos engajamento e militância. Para ele, o primeiro estaria relacionado à escolha, ao ato de se doar, colocando um ofício a serviço da humanidade. Sendo assim, pressupõe um compromisso com valores, o que remete a um sentido de urgência, ou seja, de dar respostas a questões postas pelo momento atual. Já a militância se refere à atuação direcionada a questões políticas – tomadas em seu sentido tradicional –, vinculada a instituições oficiais como, por exemplo, os partidos políticos.

Importa salientar que no contexto específico da reação ao regime militar, realizada por meio da luta armada, os militantes que se encontravam vinculados a uma organização partidária deveriam ser também engajados, colocando-se a serviço de uma causa político-social, seguindo as orientações da direção do partido ao qual pertenciam e assumindo os riscos contidos em suas escolhas.

¹³⁵ DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, p. 32. (Grifos do autor).

2.1.2 Dirigentes do Partido Comunista do Brasil (PC do B)

Os membros da cúpula do partido representados na trama são Maurício Grabois, ex-deputado e líder da bancada do PC do B na Constituinte de 1946, chamado de Mário ou Velho (interpretado por Cacá Amaral), e Ângelo Arroyo, que no filme é Joaquim (interpretado por Emanuel Franco). A personagem que retrata Grabois é a que possui maior destaque na trama. Joaquim está presente em várias cenas, mas sua encenação é bastante silenciosa, considerando-se que possui poucas falas no decorrer do filme. Por isto, as análises aqui realizadas se voltam mais especificamente para a personagem de Cacá Amaral.

Mário foi um dos comandantes do movimento (integrante da Comissão Militar, composta por alguns membros do Comitê Central do partido, responsáveis pela direção da guerrilha), pelo qual os guerrilheiros demonstravam respeito e confiança¹³⁶. A personagem aparece pela primeira vez nos momentos de *flashback* que se passam na cidade. Ele é mostrado em um bar, sentado a uma mesa, conversando com Dora e entregando a ela um envelope com novos documentos de identidade. Ela – usando uma peruca como disfarce, possivelmente para não ser reconhecida, pois certamente já estava sendo procurada pelos militares – abre o envelope discretamente, olhando os papéis e dizendo: “Doralina Peixoto da Silva... Dora. Gostei.”¹³⁷ Então, guarda-os novamente com um leve sorriso no rosto.

Em cena seguinte, quando se inicia uma nova temporalidade do filme, Mário viaja de barco com os militantes, dentre eles Joaquim, com destino ao local onde pretendem concretizar seus anseios políticos. Neste momento, ele comenta sobre a estruturação da guerrilha, a localização e a divisão dos grupos em destacamentos, assim como a criação de histórias de vida que seriam traçadas até que eles conseguissem maior entrosamento com a população, para só então revelarem quem realmente eram e os propósitos da causa que defendiam. Esse era um ponto que gerava divergências entre eles, pois alguns acreditavam

¹³⁶ O filme deixa claro que existiam regras, assim como uma hierarquia a ser seguida, tanto pelos militantes quanto pelos militares. Esses elementos faziam parte da postura esperada de ambos os grupos envolvidos no conflito. Do lado dos guerrilheiros, os membros da Comissão Militar eram os responsáveis por zelar para que as regras estabelecidas fossem seguidas pelos militantes.

¹³⁷ Transcrição de trecho da fala da personagem Dora (Françoise Forton) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

que os motivos que os tinham levado para lá deveriam ser anunciados aos habitantes sem maiores delongas.

Ainda no início da película, durante a viagem, fala-se de Osvaldão como uma pessoa voltada para liderança e muito benquista pelos moradores que o conheciam, como explicita o seguinte trecho da fala de Mário ao conversar com Dora: “O bicho é danado, circula por toda parte. Fez amizade com meio mundo. Acabou comprando o direito de posse de uma capoeira antiga com tudo por fazer, sem muita gente na redondeza. O comércio mais próximo acho que fica pelo menos a umas duas léguas.”¹³⁸

Este fragmento revela o cuidado que os militantes do partido deveriam ter para que não fossem descobertos antes do momento certo. O fato de o local referido acima ser um pouco isolado é ressaltado, considerando-se que, para se tornarem guerrilheiros, necessitariam de preparação e treinamentos militares que deveriam ser feitos sem causar desconfiâncias por parte dos moradores. Segundo Michéas Gomes de Almeida (Zezinho), “era muito difícil fazer treinamentos sem chamar a atenção da população. Então nós fazíamos retiradas noturnas, nós fazíamos treinamentos de tiros com muito critério para não chamar a atenção.”¹³⁹

Há duas circunstâncias na seqüência das imagens que acredito serem relevantes para caracterização da personagem Mário: a primeira, já citada, refere-se às discussões em torno da questão da gravidez de Alice, se abortaria ou não, se sairia ou permaneceria na região, já que apresentava alguns problemas de saúde, conforme diagnosticado por Juca (médico da guerrilha, o mesmo que faz o parto mencionado no tópico anterior). No momento de tensão e divergências entre os guerrilheiros, é ele o responsável por apaziguar os ânimos, dando a palavra final que encerra a discussão. Joaquim também se encontra presente e neste momento tem a mesma função de Mário: manter a calma e a sincronia do grupo, quando há uma ameaça de dispersão. Por fim, Alice é retirada da região não apenas porque seus problemas de saúde talvez não pudessem ser tratados no local ou mesmo para ter seu filho

¹³⁸ Transcrição de trecho da fala da personagem Mário (Cacá Amaral) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

¹³⁹ Transcrição de trecho do depoimento de Michéas Gomes de Almeida (Zezinho do Araguaia) no filme **Araguaya**, *op. cit.*

longe do conflito, mas também pelo fato de que se permanecesse, no estado em que se encontrava, atrapalharia o grupo no desenvolvimento de suas ações.

Desta forma, cria-se a imagem de que Mário e Joaquim possuíam “maturidade ideológica” suficiente, ou seja, maior preparação política para não deixar que o grupo dispersasse, haja vista que deveria estar coeso para alcançar êxitos numa luta em prol da coletividade. Na verdade, aquela era uma situação excepcional em que o público sobrepunha-se ao privado, ao menos para os que optaram por lutar contra a ditadura, lançando mão da via armada. Os laços de solidariedade também são destacados (propositalmente, de acordo com a representação que os realizadores desejam construir), neste episódio, pois no desfecho prevaleceu a questão humana: a militante não foi coagida a fazer um aborto, tendo o direito de sair da região para procurar assistência médica adequada e melhores condições de criar seu filho, o que não aconteceu.¹⁴⁰

A segunda circunstância, mais ao final da trama, refere-se à última fase da guerrilha, quando os militantes já haviam sofrido baixas significativas em seu grupo: muitos tinham sido presos e/ou mortos e a quantidade de pessoas que conseguiam resistir diminuía cada vez mais. Enquanto os militares reorganizavam suas tropas constantemente, enviando novos combatentes descansados e preparados para a região, os guerrilheiros não podiam repor seus quadros, já que estavam cercados e tendo que passar meses refugiados na selva, sofrendo com doenças típicas da região como a malária e a falta de medicação, mantimentos, roupas e munições. Vale ressaltar que não tinham um plano de fuga¹⁴¹ e

¹⁴⁰ A personagem Alice representa a ex-guerrilheira Criméia Alice S. de Almeida que conseguiu furar o cerco montado pelos militares, mas depois de chegar a São Paulo (ficando por poucos meses com sua irmã e cunhado em um aparelho), foi presa e torturada, mesmo estando grávida. Essas informações constam em: MORAIS, Taís; SILVA, Eumano, *op. cit.*; CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.

No entanto, essas questões não são abordadas no filme, que conta a história de Criméia até o momento de sua saída da região. Isto tem a ver com os recortes e as escolhas que são feitas no decorrer da produção, como expressa a fala de um dos atores do filme, Breno Moroni: “A Guerrilha foi muito maior, o Ronaldo filmou apenas um pedaço dela. A história da Guerrilha é como a história do Vietnã: podem ser feitos milhares de filmes. O filme não conta, por exemplo, nada sobre os degolamentos, e não aborda coisas que aconteceram que a gente nem sabe ainda. A minha proposta é que o Ronaldo faça o segundo, o terceiro, o décimo filme sobre esse tema, porque esse tema é rico, e é história viva do Brasil”. NASCIMENTO, Luiza. Um grito de justiça nas telas do cinema. Entrevista com Breno Moroni, disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

¹⁴¹ Na biografia de Osvaldo consta a informação de que ele tinha a intenção de encontrar um local seguro para servir de refúgio para uma possível retirada durante o conflito: “Osvaldo deseja traçar uma rota de retirada da área do Araguaia até o Xingu: achar o afluentezinho certo, que daria à luta guerrilheira uma retaguarda do tamanho da floresta amazônica. Planeja equipá-la também com depósitos de alimento, remédios

optaram por continuar lutando ao invés de fugir, como se pode observar nas falas de alguns sobreviventes (Velho, Zé Carlos, Osvaldão, Zezinho, Juca, Joaquim) que fazem um balanço do desenvolvimento da guerrilha. Mais uma vez, o diálogo gira em torno de Mário e Osvaldão.

A cena começa com o encontro de Velho e Zé Carlos na mata. Em seguida, de longe, a câmera filma os outros guerrilheiros que estão sentados, dando uma visão mais ampla do local e de quem estava presente. Aos poucos, aproxima-se até focar em Mário que diz: “Minha gente, nós temos duas alternativas: ou estabelecemos um plano de fuga ou ficamos e resistimos até o fim”.¹⁴² Depois, a câmera se movimenta e focaliza Osvaldão, que tem sua fala acompanhada de uma melodia triste, tocada em piano, como se a música já anunciasse o final da trama: “Nosso povo dispersou, a gente não tem notícia do pessoal. Eu já tomei minha decisão, Velho”.¹⁴³ Outro guerrilheiro complementa: “Nós vamos ficar comandante”.¹⁴⁴

Neste momento, todos já se encontram abatidos, debilitados – no início da conversa, o som que se ouve é o da tosse constante de um dos guerrilheiros. Barbudos e com as roupas desgastadas, eles discutem sobre o que devem fazer para tentar sobreviver e resistir, o que reforça a convicção que possuíam na luta, pois ainda que não tivessem condições favoráveis, insistiam em permanecer na região. Ao final da conversa (que foi em parte um balanço da situação), as personagens demonstram aflição com a possibilidade de os acontecimentos ocorridos naquele local não chegarem ao conhecimento da sociedade.

Velho: [...] “Temos também que restabelecer contato com São Paulo. Um a mais, um a menos, não faz diferença. Um de nós tem que tentar sair.”

Osvaldão: “Tem que ser você Velho ou o Joaquim. O Zezinho consegue furar o cerco.”

Velho: “Não vai ser uma tarefa fácil, mas vocês têm que tentar, pelo menos pra contar a história.”¹⁴⁵

e munção, para uma hora de apuro. A ditadura, porém, atacará primeiro.” In: JOFFILY, Bernardo, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴² Transcrição de trecho da fala da personagem Mário (Cacá Amaral) em **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

¹⁴³ Transcrição de trecho da fala da personagem Osvaldão (Northon Nascimento) em **Araguaya**, *op. cit.*

¹⁴⁴ Transcrição de trecho da fala da personagem Juca (William Ferreira) em **Araguaya**, *op. cit.*

¹⁴⁵ Transcrição de diálogo entre as personagens Velho e Osvaldão em **Araguaya**, *op. cit.*

Uma leitura atenciosa deste diálogo permite captar uma preocupação dos guerrilheiros com a história e com a divulgação daquele episódio que para eles não poderia cair no esquecimento. É como se tivessem que lutar, já naquele momento, contra uma suposta “conspiração do silêncio”, como fica implícito nos apontamentos feitos e no subtítulo do filme. Percebe-se, na mesma passagem, uma crítica ao procedimento adotado pelos comandos militares de inicialmente não admitirem a existência da guerrilha e posteriormente, de negarem o acesso aos arquivos referentes ao conflito.

Não se pode negar que a guerrilha foi um alto investimento por parte do partido, que dispôs da vida de muitas pessoas para alcançar um ideal que acabou derrotado pelas Forças Armadas. Assim, matar os que acreditavam que podiam acabar com a ditadura militar e não deixar que o acontecimento ganhasse notoriedade naquele período e pudesse inclusive estimular outros grupos a resistir, foi a estratégia mais eficaz encontrada pelos militares. Os resultados e a eficiência dessa tática podem ser vistos nos dias atuais, quando mesmo passados 33 anos do término da guerrilha, ainda há muito por esclarecer sobre o conflito, assim como restos mortais dos envolvidos a serem encontrados e devolvidos às suas famílias.

É com a intenção de romper o silêncio e auxiliar no esclarecimento dessas questões que o filme se volta para a temática da guerrilha, trazendo o tema para o debate e o conhecimento das pessoas, mesmo contra a vontade de alguns setores das Forças Armadas. Na opinião de Ronaldo Duque, “remexer no passado da Guerrilha incomoda muita gente, que considera o que se passou lá acabado. Mas considero necessário pôr a mão aí, e divulgar o que aconteceu”.¹⁴⁶ A fala do diretor coincide com os propósitos explicitados pela personagem Mário ao indicar a necessidade de divulgação daquele conflito. Sendo assim, a passagem citada acima serve para mostrar que a preocupação com a história da guerrilha estava presente antes mesmo de o conflito terminar, o que sinaliza um outro tipo de embate, situado no campo das memórias que viriam a se constituir sobre o episódio.

¹⁴⁶ Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque), *op. cit.*

2.1.3 Militares/Forças Armadas

As Forças Armadas são representadas no conflito pelo Exército (junto da Polícia Militar) que, por ter sido a instância mais atuante no combate à guerrilha, foi a que teve maior destaque na encenação. Os militares aparecem logo no início da película, quando são mostradas algumas faces da relação que os policiais mantinham com a população local. São colocados na trama como pessoas rudes que tinham que demonstrar poder de força para impor sua autoridade, num lugar em que sempre falou mais alto a “lei do mais forte”, ou seja, dos latifundiários e daqueles que possuíam condições de coagir por meio da violência.

Inicialmente, nas cenas da primeira temporalidade – de confronto entre estudantes e militares, exibidas em preto e branco –, eles aparecem reprimindo, de forma impetuosa, manifestações de estudantes em praça pública. Interessa notar a sutil crítica contida nas imagens iniciais. Enquanto as tropas (cavalaria) reprimem o protesto com uma violência exacerbada, empresários e freiras – que se constituíram em certas ocasiões como os grupos que deram respaldo social para implantação da ditadura militar no Brasil – caminham normalmente pelas ruas, em meio a toda agitação e tumulto, como se não estivessem presentes naquele contexto ou como se não vissem nada do que estava acontecendo em plena luz do dia. Neste momento, não há falas, somente as imagens secas, sem cores vivas, e a música (um agudo solo de guitarra) que dá um tom amargo e de rebeldia à cena.¹⁴⁷

De maneira geral, no que diz respeito às músicas produzidas para o filme, pode-se afirmar que som e imagem se complementam, caminham na mesma direção. Ora a trilha sonora chama a atenção do espectador para o que está sendo mostrado, ora o envolve, de toda forma comunicando-se com ele e expressando, pela melodia, os sentimentos e as emoções vivenciadas pelas personagens. Sobre a relação entre estes dois elementos que compõem a narrativa fílmica, o maestro Rênio Quintas, comenta: “Minha opinião é que houve um equilíbrio entre imagem e som e quando a música foi atriz coadjuvante,

¹⁴⁷ A música permanece até a passagem para outra seqüência, mostrando a região onde ocorreram os embates. Até o momento em que é dado a ver na tela o título do filme, o volume da música continua o mesmo, diminuindo a partir de então, até deixar de ser ouvido pelo espectador.

funcionou bem. Pelo lado emocional, acho que atingi um belo resultado, com temas fortes”.¹⁴⁸

Voltando à análise da cena de embate entre manifestantes e tropas de choque, vê-se uma estudante ferida sendo carregada por populares que correm em meio à confusão. Outros dois manifestantes caem no chão e apanham no meio da rua com chutes e golpes de cacetete. Algumas pessoas, desesperadas, tentam fugir, outras são pegas pelos militares e encostadas na parede com as mãos na cabeça. Frases curtas aparecem na tela como se fossem datilografadas em pedaços de papéis rasgados, informando ao espectador o que estava acontecendo naquele período. As imagens buscam retratar o caos e a violência, apresentando nuances do que foi a ditadura (principalmente após o Ato Institucional N.5, decretado em dezembro de 1968, quando a repressão se intensificou) e apontando para o fato de que a partir daquele momento não restava outra opção para os que ainda queriam resistir, a não ser viver na clandestinidade.

De acordo com a montagem das cenas, fica implícito que o regime militar não dava brechas para o diálogo, não aceitava oposições, críticas, nem sequer manifestações (ainda que fossem pacíficas) contrárias aos seus propósitos. Assim, conclui-se que não havia espaço para as pessoas que tinham posturas diferentes das do governo. Para elas, estava reservada a repressão por meio de diversas formas de violência e tortura. E foi esse um dos motivos que levou vários militantes a se encaminhar para um local distante, vivendo clandestinamente e exercendo sua militância junto a populações carentes e abandonadas.

Na mesma seqüência de *flashback*, fica claro que os militares executavam práticas abusivas e que isso gerava revolta em parte da população. Na reprodução do enterro de um manifestante (provavelmente morto em confronto com as Forças Armadas), o caixão é coberto pela bandeira do Brasil e carregado pela multidão que grita indignada: “Um, dois, três, polícia no xadrez.” Esta passagem remete ao patriotismo, enfatizando o fato de que todos são brasileiros e pertencentes à mesma nação, independentemente de posições político-partidárias. Importa ressaltar que apenas a bandeira é retratada com cores vivas numa cena em que o restante das imagens é em preto e branco. O destaque na cor do objeto

¹⁴⁸ Transcrição de trecho de entrevista *on-line*, concedida à autora em 29 de março de 2007.

que cobre o caixão atrai a atenção do espectador para a constante tensão do filme que recai sobre os limites entre vida e morte.

Em seguida, quando há uma mudança de foco e as imagens já se situam no local de atuação dos guerrilheiros, os militares são mostrados interceptando um ônibus com agressividade, aos gritos, dando ordens para que todas as pessoas se retirassem e apresentassem seus documentos, inclusive o protagonista da trama, Padre Chico, em sua primeira aparição no filme. São vários os momentos de ausência de respeito aos direitos humanos, o que serve para levar o público a adentrar o panorama da época, na qual não se tinham garantias de quaisquer direitos, fossem eles individuais ou coletivos.

O militar que comanda a busca no ônibus é tenente Álvaro (interpretado por Fernando Alves Pinto). Com expressão de rudeza, ele tenta se mostrar forte e firme, gritando e demonstrando impaciência com os viajantes. Era um procedimento corriqueiro no período da guerrilha, pois já se sabia da existência de um foco de resistência no local – a cena se passa em fins de 1973 quando a guerrilha estava em curso –, e às forças de repressão havia sido delegada a tarefa de impedir a entrada e a saída de militantes, além de localizar os que ainda se encontravam na região.

Mesmo que demonstre arrogância em certos momentos, Álvaro se distancia um pouco do estereótipo dos militares torturadores e/ou assassinos atroz. Apresenta posturas equilibradas, se comparadas, por exemplo, às do arrogante e violento cabo Abdon (interpretado por Cláudio Jaborandi). Sabe que está cumprindo ordens, mas não se aproveita de sua posição para matar nem praticar torturas. Aparenta ser um profissional mais ponderado, principalmente quando diz ao padre para tomar cuidado com posicionamentos e atitudes que possam comprometê-lo. Padre Chico afirma que não tem o que temer ou esconder a respeito de sua vida, ao que recebe uma sutil ameaça do tenente: “Eu só vim de Xambioá até aqui pra lhe dizer uma coisa para seu próprio bem. É um conselho. Vá embora, não se meta nisso. Isso é uma guerra suja. [...] Eu repito o conselho: se cuida padre Chico, toma cuidado. Ah, e manda lembranças para sua irmã Emília.”¹⁴⁹

¹⁴⁹ Transcrição de trecho da fala da personagem tenente Álvaro (Fernando Alves Pinto) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

Importa salientar, neste ponto, um outro aspecto da ditadura: a ausência quase total de privacidade. Padre Chico era francês e escrevia cartas para sua irmã que, como denuncia a fala do militar, eram abertas e lidas antes de serem encaminhadas a seu destino. Era comum os militares invadirem a intimidade de todos aqueles que julgassem suspeitos, rol no qual a personagem do padre se incluía, devido à relação de amizade que mantinha com os guerrilheiros.

Outros militares representados têm um tipo de conduta diferente da de Álvaro, que é revelada principalmente quando o filme mostra o trabalho conjunto do Exército e da Polícia Militar. Cabo Abdon, por exemplo, personifica os militares de maneira estereotipada, ao congrega, numa única figura, uma série de características como arrogância, abuso de poder, covardia, prazer em torturar o inimigo, dentre outras peculiaridades torpes. Ele humilha moradores, utilizando sua farda para amedrontar os que se encontram à sua volta. Tortura algumas pessoas que nem sequer sabem ao certo o que está se passando, sendo abordadas e agredidas simplesmente por serem amigos dos que são identificados como guerrilheiros ou “paulistas”.

O sadismo de Abdon é tão desmedido que ele chega a estuprar uma guerrilheira ferida de morte com um tiro no ventre durante um confronto na mata, o que leva o espectador a uma reação de repulsa diante de atitude de tamanha violência e desrespeito. Estas imagens são mostradas com o uso de efeitos especiais, como se estivessem piscando num jogo de luz e sombra. Os guerrilheiros tentam fazer algo pela militante que cai ferida, mas não conseguem e fogem. Abdon a arrasta pelas pernas, dando gargalhadas de satisfação enquanto violenta a mulher que, mesmo alvejada, ainda se debate para tentar se defender. Os outros soldados ficam parados de pé, assistindo ao grotesco espetáculo. Ao terminar o estupro, Abdon está ofegante. A cena escurece e fecha com silêncio.

Com referência aos elementos sonoros, importa ampliar a análise para além da música e das falas das personagens, aguçando a audição, para captar outras vozes e ruídos¹⁵⁰, e a sensibilidade, para também compreender o silêncio, que é uma forma de se

¹⁵⁰ Para classificação dos diversos tipos de sons do cinema que acompanham as imagens, ver SILVA, Maria Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005, CD-ROM.

trabalhar o não-dito, colocado não como falta, mas como iminência de sentido. Muitas vezes, é no silêncio que se desenrola todo um espaço de interpretação no qual as personagens se movem. Pode-se dizer, usando as palavras de Silva, que

o silêncio também é capaz de sublinhar com força e tensão dramática um momento no filme. E, às vezes, torna-se até mais contundente do que uma intervenção de uma música. No entanto, é a música que se destaca por sua potencialidade para constituir signo e por seu modo de percepção peculiar.¹⁵¹

A cena do estupro é um exemplo significativo de quanto o som e o silêncio significam e como eles se completam. E também uma amostra dos desejos mais vis e dos atos infames que singularizam a personagem cabo Abdon. Esta atitude foi uma das responsáveis em maior grau pelo justicamento do militar por um “Tribunal Revolucionário” (composto por guerrilheiros) montado para julgá-lo em plena selva, após ser capturado em uma ação realizada pelos militantes do PC do B. A personagem encarregada da execução da sentença é Dora, uma guerrilheira sólida em suas convicções que enfrenta com coragem e altivez os desafios da luta.

Esta passagem do filme termina com um tiro na cabeça do militar que faz espirrar sangue no rosto de Dora – que demonstra aversão por Abdon, ao passar a mão na face para limpar o sangue, fazendo uma expressão de certeza em relação à atitude que acabara de tomar. Fica nítida em sua encenação a satisfação com o resultado da sentença, já que ela teria vingado a morte da companheira estuprada. Este momento da trama é significativo para mostrar que, de ambos os lados – e não só dos militantes do PC do B, como às vezes se imagina –, a história da Guerrilha do Araguaia foi escrita com sangue, como sugere a apresentação estética do título do filme, visualizada a seguir na figura 1.

¹⁵¹ *Idem, ibidem.*

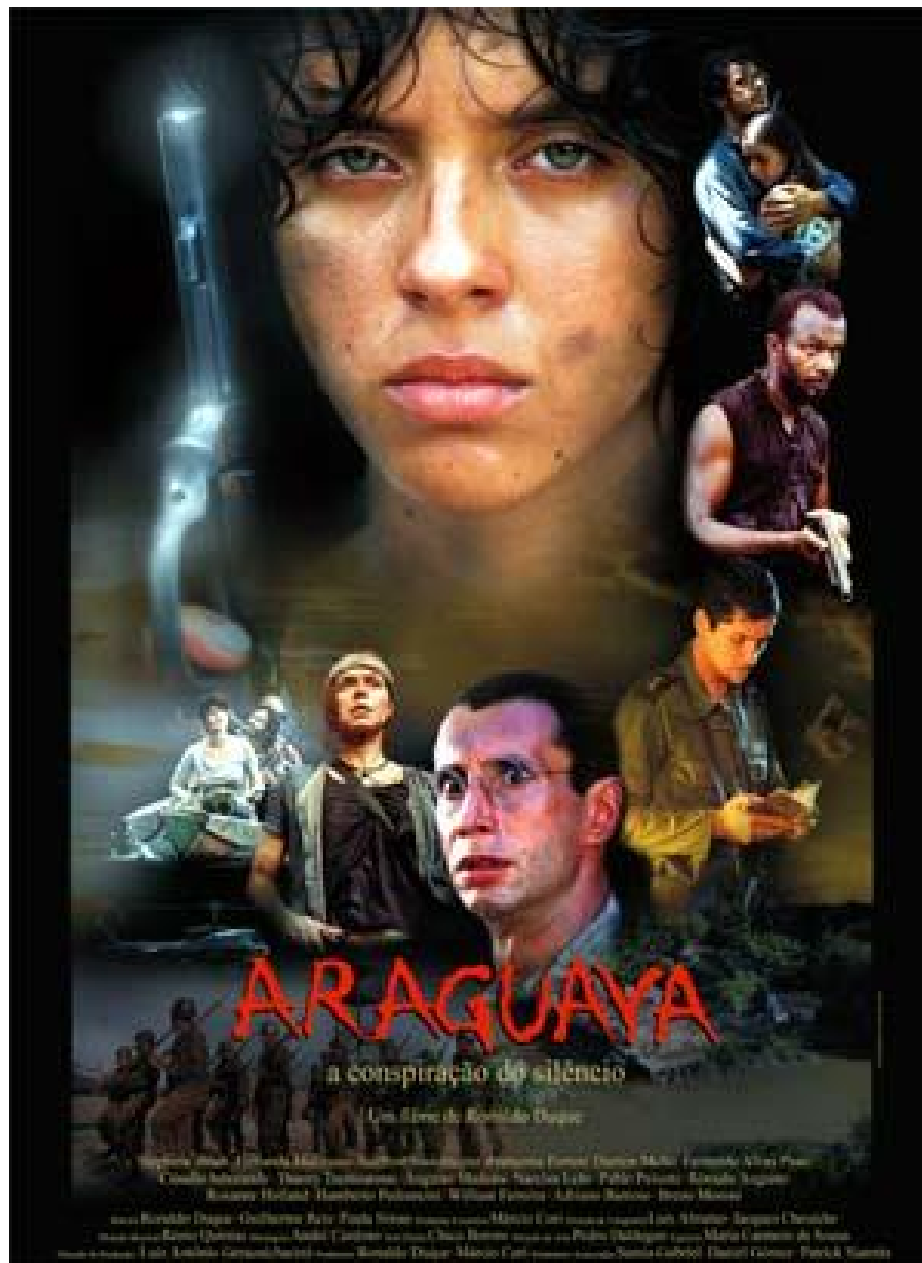


Figura 1: Cartaz de divulgação do filme

Como pode ser observado no cartaz, o título **Araguaya** é destacado em tamanho maior que o subtítulo “a conspiração do silêncio”, em letras vermelhas, como se fossem escritas com sangue, o que indica tratar-se de uma história envolta em confrontos e mortes. Também remetem ao tema do filme as armas que quase todas as personagens retratadas trazem em punho. Uma delas, Tininha, aparece em destaque, centralizada na parte superior do cartaz, segurando um revólver ao lado da face, com o dedo no gatilho, expressando severidade e cansaço. Apenas seu rosto é enfocado, sujo, como se estivesse com a pele suada e com os olhos centrados na câmera. Como as laterais do cartaz são escuras, dando à imagem um tom sombrio, o título em vermelho sobressai, assim como o rosto da guerrilheira, devido ao contraste de cores.

Outro personagem que está armado é Osvaldão, que se encontra do lado esquerdo de Tininha, com olhar de desconfiança, como se estivesse se preparando para atirar. As demais personagens exibidas na imagem estão dispostas ao redor dela. Logo abaixo, visualiza-se o rosto de Padre Chico. Com olhos arregalados, ele demonstra estar amedrontado, assustado, como se visse algo que lhe causasse espanto ou horror. Do seu lado direito, está Dora, olhando para o horizonte com o rosto sujo de sangue e com a mão na cintura, segurando a arma com a qual disparou o tiro que executou cabo Abdon.

Há também três guerrilheiros que são mostrados em uma canoa, passando por um rio e observando a região com armas na mão. A maioria das personagens retratadas encontra-se do lado esquerdo do cartaz, haja vista que a arma que Tininha carrega ocupa grande parte do espaço à direita. Dentre os guerrilheiros, apenas Alice e Zé Carlos estão desarmados. O casal aparece abraçado na parte superior do material de divulgação. A personagem Alice, de olhos fechados, parece estar com medo, e a imagem sugere que ela é consolada por seu companheiro.

No primeiro plano da imagem, há apenas um militar (tenente Álvaro), cabisbaixo, observando um documento.¹⁵² Ao fundo, na parte inferior do cartaz, uma imagem sombreada mostra um destacamento militar, marchando, de armas nos ombros, numa das

¹⁵² Como as imagens que compõem o cartaz de divulgação são retiradas de cenas do filme, é possível afirmar que o papel que o militar traz nas mãos corresponde a um documento de identificação de Padre Chico, o qual está sendo conferido pela personagem do tenente.

bases militares montadas na região onde ocorreu a guerrilha, com um helicóptero sobrevoando a área.

A distribuição das personagens no espaço no cartaz é bastante sugestiva e, propositalmente ou não, conduz a algumas interpretações associadas aos dois lados do conflito: a direita, representada pelos militares, e a esquerda, composta pelos guerrilheiros. Tininha segura a arma à direita, de onde vem o inimigo. Os soldados das Forças Armadas marcham para a direita, mesma direção que atrai o olhar apavorado de Padre Chico. À esquerda, o romantismo de Alice e Zé Carlos, o aspecto vigilante de Osvaldão e a figura do tenente Álvaro, sem armas nas mãos, compenetrado na leitura de um documento, a indicar uma postura diferente do estereótipo do militar violento e torturador.

Pode-se afirmar que a montagem do cartaz de divulgação corresponde a uma síntese da história narrada no filme, porque apresenta resumidamente as personagens principais em momentos decisivos da trama. Uma leitura cuidadosa do material permite deduzir que **Araguaya: a conspiração do silêncio**, apesar de ser uma história dura, no sentido de conter cenas de lutas e de violência, também corresponde a uma história de afeto e romance.

Voltando à análise da cena em que Dora atira no cabo Abdon, merecem ser destacados alguns pontos; um deles é a convicção ideológica de pessoas que acreditavam na sua luta, independentemente da posição que assumiam. Antes do momento de sua execução, cabo Abdon (com expressão de raiva) é colocado de joelhos para ouvir a sentença, dada por Osvaldão:

Cabo Abdon, vê se entende dessa vez. Por ter colaborado com os milico, por abrir porta de fazendeiro, de grileiro, você vai servir de exemplo pra esses filhos da puta que tratam meu povo com tanta brutalidade. O Tribunal de Justiça Militar Revolucionária¹⁵³, das Forças Guerrilheiras do Araguaia, decidiu que você vai pagar pelos seus crimes, servir com a pena máxima. Você vai morrer rápido, pra não sofrer, embora mereça.¹⁵⁴

¹⁵³ No momento da fala de Osvaldão, cabo Abdon sorri com escárnio.

¹⁵⁴ Transcrição de trecho da fala da personagem Osvaldão (Northon Nascimento) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Vale ressaltar que o filme mostra, nesta cena, que os guerrilheiros, mesmo cometendo o crime de assassinar um militar, realizaram o ato sem utilizar a prática de tortura, recurso amplamente empregado pelos militares durante o período de vigência da ditadura.

Abdon então responde aos gritos, desesperado: “Você não vai fazer isso não, né, seu filho da puta? Traidor, filho da puta! Me solta, me solta seu filho da puta! Esse filho da puta. Preto filho da puta. Mulher-macho, macho-fêmea. Filho da puta.”¹⁵⁵ As últimas palavras do militar revelam que, mesmo após saber que seria morto, não se rendeu, não mudou de atitude, não pediu piedade; ao contrário, insultou os guerrilheiros, sem demonstrar arrependimento e reforçando que acreditava solidamente naquilo que havia feito.

Assim como os guerrilheiros, a maioria dos militares enviados para o sul do Pará era jovem e estava prestando serviço militar, ou seja, eram recrutas e estavam lá cumprindo ordens. Por isso, os atores escolhidos para interpretá-los também são novos, com exceção dos militares de alta patente que já eram mais velhos. De certa forma, em alguns momentos, o filme tenta ser imparcial, mostrando questões que contemplam ambos os lados envolvidos na guerrilha. Neste caso, traz uma cena em que um jovem soldado é coagido a matar sem necessidade (sem ser em combate, para se defender), simplesmente para cumprir uma ordem dada por Abdon, acompanhado de um membro do Exército.

A referida cena inicia no local em que morava Zé Nonato (interpretado por José Carlos Gondim), dono de um bar. Ele era amigo de Osvaldão e pagou muito caro por isso. Foi torturado e teve sua casa destruída pelos militares que queriam saber onde se encontravam os “paulistas”. No momento em que aparece apanhando, ajoelhado e ensanguentado com uma corda amarrada em seu pescoço, chega um soldado com Geraldo (Pablo Peixoto), que é jogado ao chão e, em seguida, colocado de joelhos. O militar pergunta o que ele faz por aquelas redondezas, ao que Geraldo responde que é apenas um trabalhador e estava só de passagem. Mas Abdon é chamado e logo o reconhece, dizendo que era um dos amigos de Osvaldão, do povo da mata. Zé Nonato também é colocado de frente para o guerrilheiro, mas permanece em silêncio, sem responder se o conhece ou não. Sem camisa, muito magro, ele apanha ainda mais por nada dizer em relação a Geraldo.

¹⁵⁵ Transcrição de trecho da fala da personagem cabo Abdon (Cláudio Jaborandi) no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

Na mesma cena, um cachorro se aproxima e também o reconhece. O sargento então diz: “O cachorro conhece esse safado.” Os militares chamam um recruta e perguntam se ele já havia matado alguém.

Sargento: “O que é? Tá com medo seu bosta? Pois vá se preparando que isso aqui é só o começo.”

Recruta: “Sim senhor.”

Cabo Abdon: “Tá com medo sargento. Já matou alguém soldado?”

Recruta: “Negativo senhor.”

Cabo Abdon: “Então vai ter que começar, toma [e entrega a sua arma para o recruta]. Mata o bicho.”

Sargento: “Pera aí cabo, vamo devagar.”

Cabo Abdon (aos gritos): “Os meninos estão se borrando de medo sargento, mas vão ter que aprender. Bora. Mata esse cachorro safado. Mata o bicho. É um cachorro comunista. Cachorro safado. Atira seu besta.”

Sargento (aos gritos): “Atira!”¹⁵⁶

Fica explícito na encenação que o soldado não queria efetuar aquela ação, mas não teve alternativa. É preciso ressaltar que sempre existiu uma hierarquia a ser seguida na carreira militar e que os subordinados devem cumprir ordens, sem hesitar. Ao engatilhar a arma, o recruta fica trêmulo e chega a fechar os olhos para atirar, tamanho era o seu horror frente aquela situação. Paralisado, após dar o disparo e ferir o animal que dá apenas um gemido, ouve o riso de satisfação de Abdon que se mostra exultante com a situação por ele causada. Geraldo, que se encontrava ajoelhado, cabisbaixo e com as mãos amarradas, faz (em silêncio) uma expressão de lamento e aversão ao acontecido.

Acredito que esta é uma passagem significativa, que motiva a refletir sobre um outro lado da história da guerrilha que envolve os militares. Na maioria dos casos, o conflito é pensado sob uma única ótica, a dos militantes que perderam a luta (e muitos, as suas vidas no auge da juventude), desencadeada com o intuito de livrar o país da opressão. Não se pode negar que essa é uma versão dos acontecimentos. Mas, o que dizer daqueles

¹⁵⁶ Transcrição de trecho do diálogo entre o cabo Abdon, o sargento e o recruta no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

que também morreram em confronto, só que do lado oposto, ou dos que foram colocados em situação de violência sem o direito de escolha? A cena descrita acima serve como gatilho para a discussão de tais aspectos, considerando que qualquer episódio pode ser visto sob diferentes prismas, de acordo com os referenciais dos quais se parte.

Esse debate ganhou espaço na mídia em 2005, quando ex-soldados se reuniram com a intenção de organizar uma associação para reivindicar, junto ao Estado, o que acreditam ser um direito. O trecho de uma reportagem publicada pelo jornal Folha de S. Paulo, transcrito a seguir, evidencia a postura dos integrantes da entidade:

“Soldado que participou de uma guerra, defendeu o país dele, deve ter direito a uma aposentadoria”, diz o ex-recruta Antônio Adalberto Fonseca, 56. E emenda: “As famílias dos guerrilheiros estão recebendo indenizações. E nós, que defendemos a nossa pátria, não temos o direito?”¹⁵⁷

O assunto é controverso e gerou diversas polêmicas. Alguns advogados foram contrários a esse pedido de reparação na justiça e afirmaram:

O Estado, ao pagar esses valores [referindo-se às indenizações pagas às pessoas que sofreram perseguições políticas e foram expostas a situações de violência durante o período de ditadura], assumiu que foram cometidas ilegalidades. O pagamento é justo, mas o dinheiro é público. Os militares deveriam ser condenados a reembolsar o Estado. Agora, aqueles que torturaram, estupraram e assassinaram pedirem indenização é uma situação absurda, uma desfaçatez.¹⁵⁸

Em contrapartida, outros advogados defenderam que os ex-soldados possuem esse direito e devem reivindicá-lo. Esta foi a posição declarada por João Luiz Duboc Pinaud, conselheiro da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) na época da matéria. Segundo ele, “mais do que qualquer outro militar, eles podem ter esse direito.”¹⁵⁹ Também alegou que

¹⁵⁷ Apud MICHAEL, Andréa; SOUZA, Josias. Como os pracinhas, ex-soldados querem receber indenização. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A6.

¹⁵⁸ Apud FREITAS, Silvana de; CHRISTOFOLETTI, Lílian. Pedido de reparação não tem base legal, dizem especialistas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A6.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem.*

“aqueles que eram soldados, estavam prestando serviço militar obrigatório e foram postos em situação de violência, são tão vítimas quanto os guerrilheiros e os moradores da região. Os que determinavam aquela violência não vão poder se valer de indenização.”¹⁶⁰ Interessa salientar que os defensores da reparação legal aos ex-soldados não a estendem para militares que praticaram torturas. Mas cabe aqui uma indagação: como saber ao certo quem foram os torturadores? Eis uma questão delicada que dificulta a convergência de opiniões acerca do assunto.

No filme, o que se visualiza são os anseios e as estratégias de desenvolvimento da guerrilha com base na perspectiva dos militantes envolvidos nesse episódio. Daí a constatação de que **Araguaya: a conspiração do silêncio** trabalha com uma concepção política fechada. Mas é interessante observar que, mesmo seguindo esse viés, em alguns momentos são colocadas questões que induzem o espectador a indagar se os guerrilheiros foram as únicas vítimas naquela situação.

Muitos dos soldados, principalmente os que participaram da primeira fase da guerrilha (de abril a setembro de 1972),¹⁶¹ não estavam lá por opção e sofreram com o trabalho que tiveram que desenvolver. Alguns morreram, outros sobreviveram e retornaram às suas casas, outros ainda apresentaram seqüelas e traumas por conta do que tiveram que presenciar, ainda que discordando.¹⁶² Não há como negar que os militares praticaram tortura contra prisioneiros, no entanto, havia os que repudiavam tais atitudes. Em suma, não é possível criar um único perfil ou um estereótipo no qual todos que pertencem a uma determinada categoria possam ser incluídos. No caso da Guerrilha do Araguaia, deve-se

¹⁶⁰ Advogados defendem indenização. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 maio 2005. Folha Brasil, p. A8.

¹⁶¹ Sobre as fases da guerrilha e o período de duração de cada campanha, consultar CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. **Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas**. Goiânia: Editora UFG, 2003.

¹⁶² Ao pesquisar sobre a história da Guerrilha do Araguaia, em trabalho de monografia, tive a oportunidade de conhecer homens que na época residiam na cidade de Uberlândia e estavam prestando serviço militar obrigatório, sendo enviados na condição de soldados para a região em que ocorreram os conflitos. Ao conversar com eles, pude perceber que, em certos casos, ficaram com alguns traumas, ainda que mínimos. É interessante observar que dentre os ex-soldados que contatei, todos apresentaram relutância em comentar o assunto (inclusive não aceitaram que seus nomes fossem divulgados na pesquisa). Quando falavam acerca de sua atuação nesse conflito, afirmavam que não queriam ter participado dos combates, mas estavam cumprindo ordens de seus superiores, e que não haviam matado nem torturado guerrilheiros ou moradores. Ver GUERRA, Fabiana de Paula. **Araguaia: desvelando silêncios (a atuação das mulheres na Guerrilha)**. Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 84 p., 2006.

ponderar que os sujeitos envolvidos são múltiplos e diferenciados e que reagiram de formas distintas frente às situações pelas quais passaram.

2.1.4 Ex-guerrilheiros

O filme traz depoimentos de pessoas que participaram direta ou indiretamente da guerrilha e que saíram da região com vida. Importa dizer que apenas um dos depoentes (Michéas Gomes de Almeida, também conhecido como Zezinho do Araguaia) participou do conflito até a terceira e última fase de luta, na qual a ordem das Forças Armadas para os soldados era a de não fazer prisioneiros. Todos os guerrilheiros capturados deveriam ser assassinados.¹⁶³ Como já foi dito, esse foi o procedimento encontrado pelos militares para acabar com os embates que já perduravam por um tempo significativo (1972-74).

As pessoas que aparecem no início da película, como depoentes, são: José Genuíno Neto, João Amazonas, Criméia Alice Schmid de Almeida e Michéas Gomes de Almeida. José Genuíno era presidente do Partido dos Trabalhadores (PT) quando deu seu depoimento a Ronaldo Duque – antes do escândalo sobre as denúncias de corrupção que levaram a uma reestruturação do partido e ao afastamento de Genuíno, que com a repercussão dos fatos na mídia, acabou renunciando ao cargo que ocupava. João Amazonas era presidente de honra do Partido Comunista do Brasil, antes de falecer em 2002, e fazia parte da cúpula do partido (Comitê Central) no período da guerrilha.¹⁶⁴ Escreveu sobre o ocorrido, apresentando a sua versão sobre os fatos.¹⁶⁵ É o único dos entrevistados que não é representado na narrativa fílmica. Criméia Alice, ex-guerrilheira, já havia dado seu depoimento anteriormente, no documentário **Que bom te ver viva**¹⁶⁶, alguns anos após o processo de abertura política, comentando o que significou para ela ter participado da luta

¹⁶³ Esta informação consta em CABRAL, Pedro Corrêa. **Xambioá: guerrilha no Araguaia**. Rio de Janeiro, Record, 1993; CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. **Guerrilha no Araguaia: a esquerda em armas**. Goiânia: Editora UFG, 2003; MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha**. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

¹⁶⁴ Para mais informações sobre a trajetória desse depoente, ver BUONICORE. Augusto. **João Amazonas: um comunista brasileiro**. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

¹⁶⁵ AMAZONAS, João, *et al.* **Guerrilha do Araguaia**. São Paulo: Anita Garibaldi, 1984.

¹⁶⁶ **Que bom te ver viva**. Direção: Lúcia Murat. Taiga Produções Visuais Ltda. Duração: 100 min., 1989.

armada e ver seus ideais serem derrotados no embate político. Michéas saiu da região na última fase da guerrilha (1974) e foi dado como morto pelo militares – seu nome constava na lista de desaparecidos políticos. Por isso, não sofreu perseguições após o término do conflito, como aconteceu com outros membros do partido.¹⁶⁷

Michéas conseguiu furar o cerco montado pelos militares para isolar a região em 1974, tendo como missão retirar Ângelo Arroyo (membro da cúpula do partido) do local. Depois de cumprir a tarefa, quis voltar para tentar retirar outros companheiros do local, mas não pôde. A partir de então, resolveu viver na clandestinidade para não ser preso e/ou morto. Mesmo após a Anistia, não assumiu sua verdadeira identidade, o que só veio a acontecer recentemente, como relatado por Romualdo Pessoa¹⁶⁸, que ficou surpreso ao saber da existência de um sobrevivente da guerrilha, que participou dela até seus últimos momentos.

O historiador Gilvane Felipe, que participara da entrevista, e eu [Romualdo] permanecemos incrédulos até a primeira conversa que tivemos com ele [Michéas ou Zezinho]. Mas, à medida que colhíamos seu depoimento, dissipava-se qualquer dúvida: estávamos diante do último sobrevivente da terceira campanha da Guerrilha do Araguaia. E, conforme informações obtidas, fora, seguramente, o melhor guia e o mais experiente mateiro dos que compunham a Comissão Militar.¹⁶⁹

¹⁶⁷ A perseguição ocorreu, por exemplo, com Ângelo Arroyo e Elza Monnerat, sendo que esta não é representada no filme. Como, ao final da luta, as Forças Armadas já possuíam informações sobre os membros do PC do B que haviam organizado a guerrilha, empreenderam uma verdadeira caçada a eles, já que não queriam deixar vestígio algum sobre o ocorrido. A intenção era de apagar esse episódio da história, mesmo que isso custasse a vida de todos os que de alguma forma haviam se envolvido na luta. Sendo assim, localizaram os que se encontravam na cidade e montaram um cerco para prendê-los. Isso se deu em 1976, em São Paulo, numa casa onde estava sendo realizada uma reunião partidária para fazer um balanço sobre os acontecimentos referentes à Guerrilha do Araguaia. Pedro Pomar e Ângelo Arroyo foram assassinados no local. Elza Monnerat foi presa, torturada e conseguiu sair da prisão após o decreto da Anistia, em 1979. Para mais detalhes sobre esse episódio, que ficou conhecido como Chacina da Lapa, consultar POMAR, Pedro Estevão da Rocha. **Massacre na Lapa**: como o exército liquidou o Comitê Geral do PC do B – São Paulo, 1976. São Paulo: Busca Vida, 1987. O episódio também é relatado em BERCHT, Verônica. **Coração vermelho**: a vida de Elza Monnerat. São Paulo: Anita Garibaldi, 2002.

¹⁶⁸ Cf. CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. Apêndice 2 - Um encontro inesperado. In: **Guerrilha do Araguaia**: a esquerda em armas. Goiânia: Editora UFG, 2003, p. 237-241.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 237. Na história deste ex-guerrilheiro, percebe-se o medo que assombrou uma pessoa que participou da luta armada na forma de uma guerrilha rural, considerando-se o imenso esforço dos militares para aniquilar os indivíduos envolvidos nesse episódio, mesmo após o seu término.

Pode-se observar, voltando ao início da película – na parte composta pelos depoimentos –, o apelo ao efeito de real. É por meio dos depoimentos que o filme rompe com o caráter puramente ficcional e mostra estar baseado em situações verídicas, visto que as pessoas que aparecem nas imagens aderiram à guerrilha, contando (ainda que rapidamente) o que significou para elas ter atuado no Araguaia. Acredito que o uso de depoimentos na película tem o intuito de reforçar que, mesmo sendo uma produção ficcional, não se constitui como mera invenção. Neste sentido, as falas respaldam que a narrativa e as imagens não resultam de uma simples construção imaginativa dos realizadores.

É preciso dizer que, ainda que tivessem a intenção de trazer depoimentos de militares diretamente envolvidos no episódio, dificilmente os realizadores do filme conseguiriam, já que as Forças Armadas mantêm uma espécie de “pacto de silêncio”, apresentando forte relutância em comentar sobre seu envolvimento no combate à guerrilha, o que se apresentou em alguns momentos como um empecilho à produção deste longa-metragem.¹⁷⁰

Mesmo passados quase trinta anos de seu fim, a Guerrilha do Araguaia é um tema praticamente proibido em muitos lugares. Existe um cerco levantado sobre essa luta, ora mais escancarado, ora mais dissimulado, mas sempre presente. Nesse sentido, as dificuldades encontradas pela equipe de “Conspiração do Silêncio” foram muitas, desde problemas para captação de recursos até veementes negativas do Exército em fornecer informações de qualquer ordem. Nem mesmo material básico para a produção de obras deste tipo, como fardas e armas, puderam ser conseguidos, o que só foi solucionado com o apoio de outro cineasta e do governo do Pará.¹⁷¹

Vale comentar que no filme não são apenas os depoimentos que cumprem a função de aproximação com a realidade representada. Em algumas ocasiões, de acordo com o desenrolar da trama, são introduzidas cenas de reportagens da época que abordam o que

¹⁷⁰ Apenas Pedro Corrêa Cabral, militar e piloto de helicóptero que atuou na última fase dos combates, aparece na parte de entrevistas do DVD do filme, dando depoimento sobre a guerrilha.

¹⁷¹ Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque). Disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2007. A matéria é referente a abril de 2003.

estava se passando naquele contexto. Num primeiro momento, que remete ao ano de 1970, é mostrada uma imagem da inauguração da Transamazônica pelo então presidente Garrastazu Médici. A chamada é a seguinte: “Agência Nacional apresenta: a Transamazônica”. Abaixo do título, aparece um texto dizendo que o filme está isento de censura, conforme decreto.

Nos breves trechos que são passados, enfatiza-se que aquela era uma obra de grande envergadura para o país, pois fazia parte do programa de integração nacional desenvolvido pelo governo. Mais adiante, novamente numa imagem produzida pela Agência Nacional, comenta-se sobre a Operação Carajás, realizada nas regiões Tocantins-Araguaia, sob o comando do general José Nogueira Paez. A ação visava realizar treinamento de soldados no combate antiguerrilha. Mostram-se imagens dos exercícios realizados por eles, os armamentos que possuíam, os aviões sobrevoando a região, com o intuito de demonstrar o poderio militar, assim como o fato de que já estavam alertas em relação à possibilidade da tentativa dos militantes da esquerda armada organizarem uma guerrilha rural naquelas proximidades.

No que concerne à mistura de uma narrativa ficcional com trechos de entrevistas e reportagens, remetendo ao que será contado nas imagens sequenciais, os realizadores de **Araguaya: a conspiração do silêncio** saíram do convencional, ao mesclarem características de gêneros diferentes (documentário e drama ficcional). No entanto, é preciso ponderar que esses gêneros também apresentam pontos em comum, o que deve ser salientado na análise desta produção fílmica.

Geralmente, os documentários são considerados uma prova da verdade, devido à sua relação próxima com a realidade, já que as imagens, na maioria das vezes, podem ser retiradas diretamente dela. Tal interpretação (bastante criticada) parte não somente de espectadores, mas, em alguns casos, também de cineastas e até mesmo de pesquisadores. Comentando sobre esta concepção, Umbelino Brasil afirma que “é comum se imaginar o filme documentário como a expressão legítima do real ou se crer que ele está mais próximo da verdade e da realidade que os filmes de ficção”.¹⁷² Para que se realize uma análise mais aprofundada, o autor afirma ser imprescindível compreender o significado das imagens

¹⁷² BRASIL, Umbelino. O filme documentário como “documento da verdade”. Versão *on-line* disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 8 nov. 2006.

vistas, levando em conta que qualquer gênero é passível de manipulação de seu conteúdo. Manipulação esta que está presente nos cortes, nas seleções, em todo o processo de montagem cinematográfica.

O processo de manipular imagens contradiz, evidentemente, o pensamento ou a suposição de que tudo que se assiste em um filme documentário pode ser encarado como verdade. Por isso, a melhor definição de documentário deve ser estabelecida através dos seus elementos constitutivos, que são idênticos aos dos filmes de ficção que, não podendo proporcionar a reprodução da realidade, estabelecem, assim, a sua construção ou interpretação. Essa posição nos conduz, sem dúvida alguma, a afirmar que o documentário pode, perfeitamente, estar mais próximo do filme de ficção do que a suposta realidade que ele traduz.¹⁷³

Utilizando o exemplo das entrevistas que costumam fazer parte dos documentários, Umbelino se pauta na noção de dramaturgia natural para frisar que não há grandes distâncias entre ator e entrevistado, pois este assume uma interpretação de si mesmo ao falar diante da câmera:

Eles representam seus próprios papéis ao invés de um papel estético, como é o destinado aos atores profissionais, como normalmente ocorre nas encenações de ficção. No documentário, essa representação de si mesmo tem uma função que é o modo pelo qual os participantes/personagens assumem a realidade social na qualidade de sujeitos.¹⁷⁴

Outro ponto de convergência entre esses gêneros é a montagem que, como já foi dito, possibilita a alteração dos significados contidos nas imagens. Assim, o autor coloca a questão de que uma suposta verdade pode ser distorcida e transformada em inverdade – o contrário também pode acontecer. Daí a necessidade de o historiador estar atento, lançando mão de metodologias críticas que considerem os filmes em geral como fontes, porém, na sua condição de documentos e de objetos que se constituem como representações da história (da realidade e dos fatos que encenam).

¹⁷³ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁴ *Idem, ibidem.*

Tendo em vista as observações aqui apresentadas, acredito ter subsídios para analisar os depoimentos dos ex-guerrilheiros presentes na película. São dois os momentos em que eles aparecem. Primeiramente, quando a imagem foca em primeiro plano os depoentes que se encontram sentados (com um fundo escuro), as falas são curtas. Posteriormente, ao longo do filme, quando se exibem cenas do treinamento militar que os guerrilheiros faziam às escondidas, são inseridas apenas as vozes de cada um – com exceção de João Amazonas que só fala no início –, relatando como eram realizados os exercícios e as atividades na mata. Nessa ocasião, as falas são um pouco maiores. Como não são mostradas imagens dos depoentes no segundo momento, o espectador só constata que são das mesmas pessoas que falam da guerrilha se estiver atento no início do filme.

A primeira fala de Genuíno se refere ao ano de 1968 como um momento decisivo para os rumos tomados na luta e para sua escolha de ir para o campo.

Em [19]68, com o início da repressão, as prisões, as torturas, a vida clandestina estava ficando insuportável nas cidades e eu me coloquei à disposição do partido pra ir pro campo, quando um belo dia o partido me procurou e disse: olha, chegou a hora, é agora, você vai. [...] A vida clandestina, ela te ensina a viver duplamente. Ora você é uma coisa, ora você é outra. Os camponeses conheciam a gente como paulistas. Como era uma região que entrava gente de tudo quanto é região, ninguém da população sabia do que a gente era. Ninguém sabia nem desconfiava.¹⁷⁵

Em seguida, como se estivesse completando o comentário de Genuíno, a fala de João Amazonas é colocada na película, resumindo-se a uma frase: “Era necessário buscar outros caminhos para poder organizar a resistência democrática e patriótica”.¹⁷⁶ É provável que esta parte do depoimento de Amazonas tenha sido colocada na seqüência justamente pelo fato de remeter ao mesmo contexto de busca por novas formas de lutar contra a ditadura após o recrudescimento desse regime político no ano citado.

A fala de Criméia é muito interessante e diz respeito a uma outra questão, a da posição ocupada pelas mulheres na guerrilha: “A direção e os militantes do partido achavam que mulher era um problema, um trambolho, tá certo? Que guerrilheiro é

¹⁷⁵ Transcrição de trecho do depoimento de José Genuíno no filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

¹⁷⁶ Transcrição de trecho do depoimento de João Amazonas no filme **Araguaya**, *op. cit.*

homem.”¹⁷⁷ Em alguns livros que tratam da temática da guerrilha e comentam sobre as relações de gênero,¹⁷⁸ as mulheres geralmente são abordadas em termos de igualdade, como se a condição de militante/guerrilheiro superasse as diferenças entre os sexos. Nesta direção caminha o comentário de Glênio Sá, militante que participou da guerrilha e escreveu um relato dando a sua versão acerca dos acontecimentos que presenciou.

Abro um parêntese aqui para destacar a atuação das nossas camaradas, tanto na preparação como na fase de luta. Elas tinham cumprido bem a dupla tarefa de superar a formação machista que haviam recebido anteriormente e vencer os preconceitos existentes na sociedade. Não havia diferença de sexo entre a gente quando se tratava de uma tarefa. Participaram do trabalho na roça, no castanhal, na caça, na pesca e nos treinamentos militares. Fosse no carregamento de peso, numa corrida a dois, no salto, no tiro ao alvo, diversas vezes elas nos superaram. Na fase da luta apresentaram um desempenho extraordinário, destacando-se entre os nossos melhores combatentes. A solidariedade delas e sua capacidade de vencer as dificuldades ultrapassaram as nossas.¹⁷⁹

No entanto, ainda que o discurso de Criméia desminta esta perspectiva e o diretor mantenha a sua fala, a forma pela qual o filme representa as guerrilheiras se aproxima bem mais dos comentários de Glênio que da posição explicitada pela ex-militante. A força e a capacidade de combater e resistir das mulheres apresentadas no filme – principalmente da personagem Dora, que é composta como um misto de várias guerrilheiras – não apontam para o fato de que elas eram vistas como um problema. Mas é preciso frisar, no que concerne à liderança, que as personagens destacadas (Mário e Osvaldão) são do sexo masculino.

Passando para as considerações de Michéas, nota-se que elas se relacionam ao significado de adesão àquela causa – “A nossa luta era exatamente para contribuir por uma

¹⁷⁷ Transcrição de trecho do depoimento de Criméia Alice S. de Almeida no filme **Araguaia: a conspiração do silêncio**.

¹⁷⁸ Conferir BERCHT, Verônica. **Coração vermelho**: a vida de Elza Monnerat. São Paulo: Anita Garibaldi, 2002; CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998; SÁ, Glênio. **Araguaia**: relato de um guerrilheiro. São Paulo: Anita Garibaldi, 2004; MORAIS, Tais; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia**: os arquivos secretos da guerrilha. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

¹⁷⁹ SÁ, Glênio. **Araguaia**: relato de um guerrilheiro. São Paulo: Anita Garibaldi, 2004, p. 18.

pátria livre. Então nós estávamos ali por amor a essa liberdade”¹⁸⁰ –, demonstrando que se sentiam sufocados pela falta de espaços nos quais pudessem atuar, considerando-se que a censura e a repressão em que viviam foram fatores que contribuíram significativamente para a escolha de lutarem armados contra a ditadura e todos os aspectos que ela representava.

O uso desse tipo de recurso para montagem do filme fez com que **Araguaya** fosse classificado, por alguns críticos, como um docudrama¹⁸¹ que lança mão de elementos de naturezas diversas para compor sua narrativa, dando a ela um caráter de veracidade. Isso serve, em parte, como estratégia de convencimento do espectador que, ao assistir a história que está sendo contada na trama, pode ver e ouvir o que têm a dizer pessoas reais (algumas inclusive bastante conhecidas, como José Genuíno) que participaram desse capítulo recente da história brasileira.

¹⁸⁰ Transcrição de trecho do depoimento de Michéas Gomes de Almeida em **Araguaya**, *op. cit.*

¹⁸¹ Assim comenta Sabadin: “O filme começa como um semidocumentário ou ‘docu-drama’, como se diz mais recentemente. Mistura depoimentos de quem participou do fato com cenas ficcionais. Poderia ser um bom caminho, mas o estilo é logo abandonado.” SABADIN, Celso. *Araguaya – conspiração do silêncio*. Disponível em <<http://www.cineclick.com.br/criticas>>. Acesso em: 13 fev. 2007.

2.1.5 A região e seus moradores

A região na qual ocorreram os conflitos foi consideravelmente devastada, o que fez com que se procurassem (nas proximidades) lugares que pudessem dar uma impressão bastante próxima da área de combates. No quesito ambientação, considero que os realizadores alcançaram seus objetivos, pois, ao assistir ao filme, tem-se a impressão de que foi lá que realmente ocorreu a guerrilha. Para representar a região, foi construída uma cidade cenográfica que tentou ser fiel às características do lugar naquele período. Neste aspecto, “o trabalho de Ronaldo Duque revelou-se minucioso. Com paciência e dedicação foram planejadas as locações de modo a reproduzir com nitidez a guerrilha.”¹⁸² Quanto à “geografia cênica”, observa-se que a região é quase sempre filmada do alto, o que dá a idéia do quanto ela é vasta. As cores são sempre fortes, a imagem nítida, com um verde exuberante que colore as matas da floresta, conferindo vida à representação. Mostra-se uma natureza bela e rica, com árvores imensas, a mata fechada e, em alguns momentos, o canto das aves que compõe a trilha sonora.

Caminhando em direção às suas acomodações, após desembarcarem, os militantes olham para tudo à sua volta. A personagem Tininha traz consigo uma máquina fotográfica e registra o que vê com um sorriso de entusiasmo. Para completar o cenário, são mostrados os rios que separam trechos da mata. Os guerrilheiros oriundos das cidades ficam deslumbrados com a região e esta surpresa é visível logo no início do filme, quando alguns militantes chegam ao local em que ocorrerá a guerrilha. Há um momento na viagem de barco em que Tininha, Juca e Zé Carlos são focados contemplando a imensidão do lugar com admiração. Nesta cena, o barco e os seus tripulantes ficam pequenos em relação à grandeza das matas e do rio. E a forma como as imagens são filmadas (do alto e afastando-se do foco) reforçam essa impressão.

Na medida em que a região é mostrada, os moradores também aparecem como parte integrante daquele cenário. Este aspecto justifica a opção desta pesquisadora de não analisar em tópicos separados a região e os moradores. Inicialmente, a câmera passeia,

¹⁸² Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque). Disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

destacando a tranquilidade do lugar e a simplicidade das pessoas que nele vivem. Este movimento é acompanhado de uma música (“Cantiga do Curumim”) dedilhada no violão e interpretada por crianças que cantam as lendas do Curupira, enfatizando aspectos da cultura popular que integra o cotidiano dos moradores da região. É uma melodia alegre e bem característica da idéia que se quer passar. Vê-se um lugar, em certa medida povoado pelo imaginário popular, no qual os habitantes são, em sua maioria, trabalhadores simples e com pouca instrução. Pessoas que, mesmo sofrendo com a falta de assistência, não deixam de ser alegres, solidárias entre si e prestativas umas com as outras.

Há, neste sentido, um forte contraste entre a abundância da natureza e a simplicidade dos moradores, como enfatiza a fala de Padre Chico sobre a chegada dos militantes do PC do B ao Araguaia: “Por mais pobre, por mais esquecida que fosse nossa região, vivíamos em paz. Estávamos longe das grandes cidades e a truculência do regime autoritário não nos alcançava. A chegada daqueles jovens entusiasmados, dispostos a nos ajudar, só nos trouxe alegria.”¹⁸³

As relações de amizade e tranquilidade são ressaltadas nas cenas, principalmente durante a festa de São João, que mescla elementos do profano e do religioso. Na comemoração, são perceptíveis a alegria e a diversão. As pessoas são mostradas dançando, comendo e bebendo ao ar livre, num local enfeitado com várias bandeirinhas coloridas. Moradores e militantes estão juntos, ao som do forró, numa grande interação. Importa salientar que os habitantes em geral não sabiam quem eram os guerrilheiros, acreditando que eles também eram simples residentes.

As imagens da festa popular são filmadas inicialmente do alto. Depois a câmera vai descendo, mostrando cada guerrilheiro acompanhado dos moradores, passando por eles até chegar ao fundo e parar, focando em primeiro plano duas personagens, Padre Chico e Tininha, que conversam sorrindo. No momento do diálogo entre os dois, fica implícito um clima de romance que perpassa várias passagens da película, sem se concretizar de forma mais explícita. Eles demonstram em seus gestos, assim como na maneira que falam, gostar um do outro, mas não acontece nenhum tipo de envolvimento íntimo entre os dois, haja vista que as concepções que norteiam as ações de cada um acabam assumindo maior peso

¹⁸³ Transcrição de trecho da fala da personagem Padre Chico (Stephane Brodt) em **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

no contexto da guerrilha. É mais uma demonstração do propósito dos realizadores em enfatizar na película os princípios ideológicos que conduziram as pessoas à atitude extrema de dar a vida pela causa que defendiam.

Vale dizer que, inicialmente, o filme foca apenas um dos lados da chegada dos militantes à região sul do Pará, optando por reforçar os laços de amizade que foram estabelecidos entre eles e os moradores. Mas o desenrolar da história orienta para outro prisma: se aquele era um local sossegado e distante das atrocidades decorrentes da instauração da tortura como política de estado – como revela Padre Chico – a ida dos guerrilheiros para o local fez com que o cotidiano da população fosse alterado. A partir da invasão do lugarejo pelas Forças Armadas, que humilham e espancam pessoas inocentes com o intuito de descobrir o paradeiro dos militantes, iniciam-se as fases da guerrilha, gerando sofrimentos, prisões arbitrárias e até mortes, num total desrespeito aos direitos humanos. A violência gerada pela luta armada fez com que inocentes fossem punidos, independentemente do lado em que estavam.

Quando as Forças Armadas invadem a região à procura de quem eles classificam como terroristas ou subversivos, os moradores são os que mais sofrem. Há uma cena que se passa em abril de 1972 (de acordo com a temporalidade apresentada na legenda) em que fica nítida a brutalidade dos militares. Eles param o carro em um bar e descem, perguntando com agressividade sobre o paradeiro dos “paulistas”. O desrespeito é total: cabo Abdon bebe e não paga pelo que consome, cospe e bate no rosto do dono do estabelecimento (Zé Nonato) e ainda rouba o dinheiro que ele guarda no bolso da camisa, dizendo, com escárnio e arrogância:

Cabo Abdon: “Zé Nonato, cadê seus amigos, os paulistas, hein? Tá com medo é... tu tá surdo porra, hein? Desembucha homem. Não tá vendo as autoridade [sic] aí não, porra?”

Zé Nonato (respondendo com constrangimento): “Eu não tenho amigo cabo, só freguês”.

Sargento do Exército: “Ou tu fala onde a gente encontra eles, [sic] filho da puta, ou eu vou te encher de porrada, tu tá me ouvindo?”¹⁸⁴

¹⁸⁴ Transcrição de trecho do diálogo entre as personagens cabo Abdon, Zé Nonato e um sargento do Exército em **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

Neste pequeno trecho da conversa, pode-se observar que todos os tipos de violência, para além da física, foram utilizados contra os moradores, com o objetivo de encontrar os guerrilheiros que, ao tomarem conhecimento da chegada dos militares, refugiaram-se nas matas. E quem vivencia o drama de perto, tentando auxiliá-los, é Padre Chico, que se mostra desesperado, lamentando ao saber o que estava se passando: “Era disso que eu tinha medo. E minhas preces não serviram para nada.”¹⁸⁵

Alguns moradores aderiram à luta após saber do que se tratava e foram vítimas da violência. Outros auxiliaram no que podiam, sem se comprometer ou se envolver diretamente, como o casal que ajudou Alice a sair da região já cercada pelos militares. Mas também houve casos de residentes que se dispuseram a colaborar com os militares na captura dos guerrilheiros, vivos ou mortos, como o mateiro que deu o disparo que matou Osvaldão quando ele se encontrava sentado debaixo de uma árvore, sozinho e já bastante debilitado.¹⁸⁶

As doenças típicas da região, principalmente a malária, também são mostradas na representação, assim como a dificuldade de tratá-las corretamente devido à escassez de medicação. Aproximando a representação do real ou mesclando ficcional e real vivido, os moradores são bem caracterizados no que diz respeito ao figurino e ao sotaque. Muitos não são atores profissionais e sim moradores do local que, em certa medida, interpretam seus próprios papéis, como apontado no trecho a seguir que comenta sobre o elenco montado para esta produção cinematográfica:

Este filme sobre a Guerrilha do Araguaia reúne em Belém um elenco expressivo de atores conhecidos dos espectadores de cinema e televisão. [...] Também atuarão William Ferreira, Rômulo Augusto, Thierry Tremouroux. Entre os paraenses, estão Adriano Barroso, Emanuel Franco e um elenco que conta com mais 96 atores, modelos e figurantes profissionais. As cenas do conflito de rua contarão com 130 figurantes,

¹⁸⁵ Transcrição de trecho da fala da personagem Padre Chico em **Araguaya: a conspiração do silêncio**.

¹⁸⁶ Sobre as circunstâncias da morte de Osvaldão e o tratamento dispensado aos moradores da região sul do Pará para que auxiliassem os militares a capturar os guerrilheiros, ver JOFFILY, Bernardo, *op. cit.* (principalmente as páginas 105 a 115); BRAZILIENSE, Ronaldo; SILVA, Eumano. “Guerrilha do Araguaia”; “Cortando cabeças no Araguaia”; “Guerrilheiros executados” – reportagens publicadas em 2001, no jornal **Correio Braziliense**, disponíveis para consulta no site: <<http://www.vermelho.org.br>>. Acesso em: 13 fev. 2007.

entre estudantes da escola de teatro e atores de teatro amador. *Além disso, 120 moradores de Marituba representarão a população do local onde ocorreu o conflito.*¹⁸⁷

Como se pode verificar, vários recursos foram utilizados para proporcionar a sensação de proximidade com os acontecimentos encenados. Para isso, pessoas da região atuaram na produção cinematográfica, ao lado de atores renomados, já conhecidos, principalmente por sua participação em telenovelas. Acredito que a escolha desses atores (como, por exemplo, Northon Nascimento, Danton Mello e Françoise Forton – todos presentes no cartaz de divulgação do filme que também corresponde à capa do DVD) foi intencional para atrair a atenção do público e assim garantir platéia para a história narrada.

¹⁸⁷ ANTERO, Luiz Carlos; POLLI, Rita. Começa a ser rodado filme sobre a Guerrilha do Araguaia. Matéria de divulgação do filme, disponível no site: <<http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura>>. Acesso em: 9 fev. 2007. (Grifos meus).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Naqueles anos [1960-1970] alguns milhares, poucos, certamente, de mulheres e homens, quase todos muito jovens, lançaram-se à luta contra o poder, não imaginando que se encontravam isolados política e socialmente. Foram massacrados. Tentando despertar as lutas sociais nas fábricas, nas escolas, nas áreas rurais. Nas casas e apartamentos onde se escondiam. No foco guerrilheiro do Araguaia. E, principalmente, nas sofisticadas salas de tortura da Marinha, do Exército e da Aeronáutica. Mas não foram totalmente esquecidos. Não terá sido sintomática a ovação com que o povo do Rio de Janeiro saudou a menção de Lamarca e Marighella no comício das Diretas-Já, em 1984?¹⁸⁸

Daniel Aarão traça um panorama crítico, na introdução do livro por ele organizado, da situação da “nova esquerda” no Brasil nos primeiros anos de vigência da ditadura militar. Ele postula que as organizações que emergiram após o golpe em 1964 devem ser assim chamadas porque apresentaram um projeto diferenciado, tanto dos militares quanto do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que, por muito tempo, atuou com destaque como agremiação política representante das classes menos favorecidas.

Para o autor, a publicação dos documentos políticos de algumas organizações clandestinas do período serve não só como uma homenagem aos que lutaram por mudanças sociais, mas também como um “exercício de memória” e um “ato de justiça”. Ressalto que não se trata de uma intenção restrita a essa obra, já que é o propósito de vários trabalhos que foram lançados após o processo de abertura política.¹⁸⁹ É também o caso do filme analisado, que acrescenta a necessidade de denúncia dos crimes que foram cometidos durante um período específico do regime militar, o dos combates à Guerrilha do Araguaia.

Em **Araguaya: a conspiração do silêncio**, o contexto mais geral da ditadura é mostrado em rápidas passagens, como pano de fundo para narrar a estruturação de uma luta

¹⁸⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão; SÁ, Jair Ferreira de. (orgs.) **Imagens da revolução**. Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961-1971. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006, p. 31.

¹⁸⁹ No que se refere à divulgação da temática da guerrilha, as canções que compõem os discos de Du Oliveira e Itamar Correia podem ser interpretados como um exercício de memória, não só aos guerrilheiros que lutaram, mas também aos moradores da região, que sobrevivem, mesmo em condições adversas. Cf. **Araguaia: meu Brasil**. Itamar Correia. (Produção Independente). RCA Eletrônica Ltda. São Paulo, 1984; **Neon**. Du Oliveira. (Produção Independente). BMG Ariola Discos Ltda. São Paulo, 1988.

específica que almejou ser uma guerra popular prolongada, mas que na prática se transformou numa batalha isolada, haja vista que os guerrilheiros ficaram cercados, em condições desiguais de combate e sem contato com as bases de apoio nas cidades. O desfecho, nessas circunstâncias, dificilmente seria outro. Contudo, vale frisar que, sem informações prévias sobre as restrições que o regime militar impunha, não será fácil para o espectador entender o motivo que levou aqueles jovens a se embrenharem dentro da mata, idealizando uma revolução que possibilitasse a construção de uma sociedade igualitária.

A quantidade de informações que o filme traz acerca dos episódios da guerrilha é outro elemento que dificulta sua compreensão pelo público alheio à temática da luta armada. Este pode ter sido um dos motivos que gerou problemas no circuito de distribuição e de recepção da película, mas esta questão não é aqui analisada. A intenção de visualizar os propósitos dos militantes do PC do B, enfatizando o lado positivo de sua atuação na região do conflito – ainda que muitos tenham perdido a vida na luta –, faz com que esta produção adquira um tom panfletário, assumindo uma postura contrária às ações realizadas pelos militares naquela conjuntura. Nesta perspectiva, existe um posicionamento político definido por parte dos realizadores que se expressa no conteúdo das imagens e que também pode ter prejudicado a distribuição do filme.

O cinema, ao tratar de um tema histórico, busca, por meio da narração de um fato, reconstruir o ambiente de uma determinada época, a partir de questões e problemas que são postos pelo momento de produção das imagens. Neste sentido, os realizadores de **Araguaya: a conspiração do silêncio** optaram por dar visibilidade à temática da luta armada empreendida contra a ditadura militar instaurada em 1964, privilegiando a encenação de alguns aspectos da guerrilha. Assim, ao trazer essa história para o cenário atual, o filme fez com que várias questões aflorassem, já que muitos pontos relacionados àquele episódio ainda não foram devidamente discutidos.

De um lado, há cobranças da sociedade civil, de familiares de militantes que foram mortos na luta e dados como “desaparecidos” políticos, que reivindicam o direito de localizar os restos mortais dos guerrilheiros, para dar a eles uma sepultura digna, e confirmar as circunstâncias das mortes. De outro, persiste a relutância das Forças Armadas em assumir os procedimentos adotados durante o regime militar contra seus opositores, principalmente contra os guerrilheiros que lutaram na região sul do Pará entre os anos de

1972 e 1974. Inclusive, os comandos militares insistem em negar a existência de arquivos relativos ao conflito, mesmo quando jornalistas conseguem documentos produzidos por eles e os publicam em periódicos, mostrando à sociedade que esse discurso não é verídico.

O que se esconde por traz desse acontecimento que faz com que exista uma espécie de pacto de silêncio entre os militares que não assumem as práticas de violência utilizadas, assim como os assassinatos cometidos? Por que não divulgar essa história, sem maniqueísmos, e observar que tipo de lição ela deixou para as gerações atuais e futuras? Recentemente, após o processo de reabertura política, alguns militares começaram a romper esse pacto, lançando luz a esse período obscuro da história brasileira e, conseqüentemente, possibilitando o surgimento de discussões de cunho político-social.

Em depoimento ao jornal Folha de S. Paulo em 2005, ex-soldados que atuaram no confronto armado relataram práticas de tortura cometidas durante o período de combates contra os guerrilheiros. Assim relata João Manoel do Nascimento: “Batiam neles com uma espécie de borduna preparada de babaçu. As paredes eram espirradas de sangue. Ainda tinham que cantar: ‘É um tal de bate-bate, é um tal de pula-pula’. Rodavam em torno de uma mesa dançando.”¹⁹⁰ Este relato demonstra como pessoas foram violentadas e humilhadas num verdadeiro teatro de horrores, no qual o sadismo tornou-se prática corriqueira. Dorivaldo Alves Pereira, recruta do 52º BIS (Batalhão de Infantaria da Selva) de Marabá em 1974, também comenta os episódios por ele presenciados:

Teve muito inocente sofrendo, pessoas que moravam no mato e, quando viam soldado do Exército, saíam correndo. E acabavam pegando sem eles deverem nada. [...] Amarravam, batiam, torturavam de todo jeito, pra dizer onde estavam [os guerrilheiros]. Tirei muito serviço em cima da sepultura de Osvaldão, que era o lugar mais alto que a gente achava pra sentar quando estava de serviço.¹⁹¹

A fala do ex-recruta aponta para o fato de que muitos moradores, pessoas comuns que não possuíam envolvimento com a guerrilha, sofreram contundentes represálias por parte de militares. Nesta direção, o filme de Ronaldo Duque busca tocar em alguns desses

¹⁹⁰ Apud SOUZA, Josias de; MICHAEL, Andréa. Ex-militares relatam tortura do Exército contra guerrilha. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A4.

¹⁹¹ Enfermeiro reanimava presos sob tortura – Depoimentos. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A8.

pontos, indagando principalmente sobre os motivos que geram tamanho sigilo em torno do assunto. Como foi colocado no início do trabalho, este foi um dos motivos do interesse do cineasta em contar essa história por meio de uma trama ficcional. Contudo, voltar para esse passado recente incita a indagar sobre os limites da democracia que, nos dias atuais, ainda nega aos cidadãos o direito de conhecer uma parte da história brasileira. O fato de muitas pessoas envolvidas diretamente nesse episódio ainda estarem vivas representa um entrave para que o assunto seja discutido de forma mais aberta, porque a abordagem de questões relativas à Guerrilha do Araguaia mexe com uma série de contrapontos e suscetibilidades.

No que se refere à atualidade da temática abordada no filme, cabe informar que ex-militares entraram recentemente na Justiça com pedido de ressarcimento de perdas durante a atuação nas campanhas de combate no Araguaia. De acordo com reportagem da Folha¹⁹², existem em média cento e setenta e cinco ações contra a União, solicitando indenizações no valor de R\$ 500 mil cada, por danos físicos e psicológicos decorrentes do serviço militar prestado. Em contrapartida, a Advocacia Geral da União argumenta que os crimes já prescreveram e que não existem provas de que eles (soldados, cabos e sargentos à época da guerrilha) tenham sido feridos em combates ou sofrido algum tipo de limitação ou mesmo invalidez em decorrência de sua participação na captura dos guerrilheiros. Os advogados dos ex-militares dizem que não se pode falar em prescrição se ainda há debates sobre a abertura dos arquivos do período em questão.

O atual presidente da Associação dos Ex-Combatentes da Guerrilha do Araguaia, Dorimar Gomes, afirma que só agora eles acionaram a Justiça para requerer indenização porque antes “ninguém tinha coragem de enfrentar o Exército. [...] Havia o sentimento na tropa de que ali se cometia muita coisa errada, mas ninguém ousava contestar.”¹⁹³ Na ausência de provas documentais sobre as operações de combate e os militares feridos ou mortos, foi solicitado, ao governo, acesso aos arquivos referentes à Guerrilha do Araguaia, em posse dos comandos militares, nos quais possam constar tais informações. Vários ministérios foram acionados, mas cada um remete a responsabilidade a outros, num

¹⁹² TORRES, Sérgio. Militares pedem indenização por combater no Araguaia. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 ago. 2008. Folha Brasil, p. A16.

¹⁹³ Apud TORRES, Sérgio. Ex-combatentes relatam fraqueza e afirmam sentir pânico de guerra. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 ago. 2008. Folha Brasil, p. A16.

“círculo vicioso” que não apresenta perspectivas de quando o assunto será esclarecido, haja vista o consenso na afirmação de que esses documentos não mais existem.

Os fatos aqui abordados demonstram que não há um efetivo interesse da parte do governo em resolver questões que, mesmo após três décadas, ainda se encontram suspensas. Porém, os atores direta ou indiretamente envolvidos nos episódios da guerrilha (sejam eles ex-militantes, familiares de guerrilheiros mortos, moradores da região de combates ou mesmo ex-militares) não desistem de reivindicar o que acreditam ser um direito: a indenização pelos danos sofridos ao longo do confronto armado. Neste cosmo de debate se insere **Araguaya** como um filme voltado para o diálogo com o presente, suscitando estas questões e apontando para o fato de que elas não podem nem devem ser silenciadas, considerando-se que ainda há muito por ser dito acerca do que aconteceu, tanto durante a guerrilha quanto após o término dos combates.

Quanto ao direito dos brasileiros de conhecer parte do passado, a discussão em torno do processo de abertura dos arquivos da ditadura ainda não encontrou consenso. Para muitos, trata-se de um assunto que deve ser deixado de lado, porque já foi encerrado com a Lei de Anistia, decretada em 1979. Esta é, por exemplo, a postura de Edson Vidigal, presidente do Superior Tribunal de Justiça em 2004, no período em que o filme de Duque ainda estava sendo produzido. Segundo ele, “a anistia se fez, e anistia apaga, anistia é o esquecimento. Não ajuda o país remexer nessas fissuras. Tentam mexer nessas fissuras. Tentam mexer nessas feridas que já cicatrizaram.”¹⁹⁴

A fala do então presidente do STJ motiva algumas indagações: Por que devemos nos esquecer de fatos ocorridos durante os anos de ditadura militar no Brasil? Será que uma lei é capaz de apagar o sofrimento de familiares, causado pela ausência de informações a respeito do suposto “desaparecimento” de pessoas que na verdade foram assassinadas?

Na contramão da vertente que defende o esquecimento, **A conspiração do silêncio** vem a público em 2005, buscando espaço no debate e criticando o silêncio que algumas instituições tentam impor quando se fala sobre o assunto. Vale lembrar que, em outros países como Chile e Argentina, o debate a respeito do período de ditadura já se encontra em um estágio mais adiantado.

¹⁹⁴ Presidente do STJ diz que questões estão ‘sepultadas’, e cita Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 23 out. 2004. Folha Brasil, p. A6.

Enquanto no Brasil ocorria a discussão em torno da abertura dos arquivos e o Exército divulgava nota, reconhecendo a validade dos métodos utilizados contra os opositores do regime e enaltecendo a ditadura,¹⁹⁵ o Exército chileno assumia as suas responsabilidades em relação aos abusos cometidos durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), conforme consta no trecho a seguir da carta “Exército do Chile: o fim de uma visão”, escrita pelo chefe do Exército, general Juan Emílio Cheyre Espinosa.

O Exército do Chile tomou a dura, mas irreversível decisão de assumir as responsabilidades como instituição de todos os fatos puníveis e moralmente inaceitáveis do passado. Além disso, reconheceu em reiteradas oportunidades os erros e delitos cometidos pelo pessoal diretamente subordinado, censurando, criticando publicamente e cooperando permanentemente com Tribunais de Justiça para, na medida do possível, contribuir com a verdade e a reconciliação. [...] Se condoeu pelos sofrimentos das vítimas destas violações, reconhecendo que receberam um tratamento que não condiz com a doutrina permanente e histórica da instituição. Violações que não se justificam e a respeito das quais fez e continuará fazendo esforços concretos para que nunca mais voltem a se repetir.¹⁹⁶

Na sociedade brasileira, aqueles que tentam trazer essas questões à tona, na tentativa de uma discussão mais pontual, são apontados como revanchistas, voltados para as mazelas do passado, além de serem acusados de provocar ressentimentos desnecessários. O atual governo que, por sua vez, possui uma trajetória de lutas nos movimentos sociais, preferiu se eximir de enfrentar as consequências de um embate de idéias mais amplo, demonstrando uma postura cautelosa em relação ao assunto, com o intuito de não provocar crises políticas e/ou militares. Entretanto, se existem pessoas que ainda querem debater e esclarecer uma série de pontos sombrios associados ao regime militar, é incoerente afirmar que o assunto esteja superado ou que as feridas estão cicatrizadas.

¹⁹⁵ A nota foi publicada no jornal **Correio Braziliense** do dia 18 de outubro de 2004, gerando algumas controvérsias. O ministro da Defesa na época, José Viegas Filho, sugeriu, ao presidente Luís Inácio Lula da Silva, a demissão do comandante do Exército, Francisco Albuquerque, por acreditar que sua postura era inaceitável no atual contexto de democracia. Como Lula decidiu recusar o pedido e não entrar em conflito com um dos representantes das Forças Armadas, Viegas pediu demissão de seu cargo e o Exército apenas divulgou nova nota, recuando na postura inicialmente assumida.

¹⁹⁶ “Violações são injustificáveis”, diz general. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 6 nov. 2004. Folha Mundo, p. A18.

Como exemplo de que o tema está aberto e causa polêmicas, pode ser citada a discussão a respeito da punição de militares que torturaram opositores do regime durante a ditadura. Os ministros da Justiça (Tarso Genro) e da Secretaria Especial dos Direitos Humanos (Paulo Vanucchi) defendem que os agentes do Estado que adotaram práticas abusivas de torturas e assassinatos nesse período sejam punidos de acordo com o Código Penal vigente. Assim argumenta o ministro da Justiça:

Esse agente que realizou uma prisão ilegal, mas que a realizou dentro das normas do regime autoritário, e levou o prisioneiro para um local de interrogatório, até esse momento, estava de acordo com o regime vigente – por esse ato, não pode ser responsabilizado. Mas, a partir do momento em que esse agente pega o prisioneiro, leva para um porão e o tortura, ele saiu da própria legalidade do regime militar.¹⁹⁷

Para Tarso Genro, torturadores não podem ser absolvidos pela Lei de Anistia, já que violaram a própria ordem jurídica do regime e cometeram crimes passíveis de punições comuns. No entanto, novamente a Presidência da República vem sinalizando que não tomará essa atitude, com o propósito de evitar possíveis desacordos e ressentimentos. Nesta perspectiva, configura-se uma série de obstáculos que impedem a sociedade de avançar na resolução de impasses relativos a esse passado recente.

Todos os fatos aqui mencionados demonstram que a temática da guerrilha faz parte do presente, ou seja, de indagações e anseios que estão postos no momento atual. Ela compõem uma história ainda obscura, mas que busca ser desvelada por sujeitos preocupados com a tentativa dos militares de alta patente de silenciar os fatos ocorridos na região sul do Pará no início da década de 1970. Sendo assim, o filme de Ronaldo Duque situa-se num espaço de disputas pela memória – mais especificamente pelo direito à memória –, chamando a atenção para o fato de que não é possível colocar um ponto final nessa discussão enquanto as questões referentes ao episódio não forem satisfatoriamente solucionadas.

Os realizadores do filme, principalmente os responsáveis pela elaboração do roteiro, optaram por ressaltar, ao narrar a história da guerrilha, a brutalidade e a total ausência de

¹⁹⁷ Governo defende punição a torturador da ditadura (entrevista com Tarso Genro). Disponível em: <<http://www.vejaonline.abril.com.br/noticia/servlet>>. Acesso em: 1 ago. 2008.

respeito aos direitos humanos com que os militares combateram os guerrilheiros e os derrotaram. Eles poderiam ter enfatizado outros aspectos importantes, como as contradições existentes no interior do PC do B (relativas à forma como seria realizado o trabalho de massas, assim como as divergências oriundas de valores comportamentais), os justicamentos executados contra moradores delatores (que deram informações sobre o paradeiro dos guerrilheiros e serviram de guias, voluntariamente ou não, para as tropas) e contra inocentes que foram confundidos com militares infiltrados¹⁹⁸, dentre outros elementos que contestassem uma imagem heroicizada dos militantes. Mas essa não foi a intenção dos realizadores no desenvolvimento do projeto cinematográfico. A pesquisa aqui relatada sustenta a premissa de que, ao analisar um filme, é imprescindível considerar o fato de que as imagens nele contidas são fruto de um processo de seleção, de escolhas que, conseqüentemente, determinam os sentidos e o resultado da produção.

¹⁹⁸ Sobre esses aspectos, comenta Studart: “Mais de três décadas depois, tanto o Exército quanto o PC do B continuam em silêncio, se recusando a abrir seus próprios arquivos. Por quê? Há muitos esqueletos a desenterrar – de ambos os lados. [...] Os guerrilheiros também têm o que esconder. O principal esqueleto é a prática dos ‘justicamentos’, eufemismo utilizado para justificar a execução sumária dos ‘inimigos da revolução.’ O PC do B cometeu pelo menos quatro justicamentos. O primeiro deles foi de um companheiro, envolvido num caso banal de adultério com uma guerrilheira casada. Também foram executados três camponeses, um deles de forma bárbara. Um garoto de 17 anos, que levou os militares aos guerrilheiros por ordem do pai, teria sido retalhado vivo a golpes de facão. Há muitos casos de violência e de ódio esquecidos em algum ponto das selvas amazônicas.” STUDART, Hugo. *Guerrilha do Araguaia: política, coragem e ódio nas selvas do Brasil*. **Br História**, ano 1, n. 1. Duetto: mar. 2007, p. 16.

FONTES

1 - Filme:

Araguaya: a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Brasília. Produtora: Fábrica de Fantasia Luminosas. VHS, color. Duração: 105 min., 2005.

Araguaya: a conspiração do silêncio. Direção: Ronaldo Duque. Manaus. Produtora: Paris Filmes. DVD, stereo, color. Duração: 109 min. aprox., 2007.

2 - Filmes de apoio:

Caparaó. Direção: Flávio Frederico. Produção: Kinoscópio Cinematográfica. Duração: 77 min., 2007.

Lamarca. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Cinema Filmes e Morena Filmes. Duração: 120 min., 1994.

No olho do furacão. Direção: Renato Tapajós e Toni Venturi. São Paulo, 52 min., 2002.

Que bom te ver viva. Direção: Lúcia Murat. Taiga Produções Visuais Ltda. Duração: 100 min., 1989.

Zuzu Angel. Direção: Sérgio Rezende. Produção: Warner Bros. Entertainment Inc., Globo Filmes e Toscana Audiovisual. São Paulo, 104 min., 2006.

3 - Matérias de divulgação do filme:

ANTERO, Luiz Carlos; POLLI, Rita. Começa a ser rodado filme sobre a Guerrilha do Araguaia. Matéria de divulgação do filme, disponível no site: <<http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

Araguaya em Miami. Disponível em: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/cinenews>>. Acesso em: 30 maio 2007.

Do campo de batalha ao cinema (entrevista com Ronaldo Duque). Disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

Entrevista de Ronaldo Duque dada a Paulo José Cunha, em 27/8/2004, na **TV Câmara/Entrevistas** (programa exibido de 2004 a 2005, substituído por **Palavra aberta**). Disponível no site: <<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

Guerrilha do Araguaia. Matéria de divulgação disponível no site: <http://pec.utopia.com.br/tiki-view_blog_post>. Acesso em: 30 maio 2007.

MIELLI, Renata. Araguaia: uma guerrilha pela liberdade. Matéria disponível no site: <<http://www.une.org.br>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

NASCIMENTO, Luiza. Um grito de justiça nas telas do cinema. Entrevista com Breno Moroni, disponível em: <<http://www.anovademocracia.com.br>>. Acesso em: 9 fev. 2007.

SABADIN, Celso. Araguaya – conspiração do silêncio. Disponível em <<http://www.cineclick.com.br/criticas>>. Acesso em: 13 fev. 2007.

4 - Entrevistas:

Entrevista com Rênio Quintas, realizada em 29 mar. 2007.

Entrevista com Milton Cruz, realizada em 02 set. 2007.

Entrevista com Michéas Gomes de Almeida, realizada em 18 set. 2007.

5 - Jornais e revistas:

Em Xambioá, a luta é contra guerrilheiros e atraso. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 1972. Caderno Brasil, p. 27.

Presidente do STJ diz que questões estão ‘sepultadas’, e cita Raul Seixas. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 23 out. 2004. Folha Brasil, p. A6.

“Violações são injustificáveis”, diz general. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 6 nov. 2004. Folha Mundo, p. A18.

MICHAEL, Andréa; SOUZA, Josias. Como os pracinhas, ex-soldados querem receber indenização. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A6.

FREITAS, Silvana de; CHRISTOFOLETTI, LÍlian. Pedido de reparação não tem base legal, dizem especialistas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A6.

Enfermeiro reanimava presos sob tortura – Depoimentos. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A8.

SOUZA, Josias de; MICHAEL, Andréa. Ex-militares relatam tortura do Exército contra guerrilha. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 1 maio 2005. Folha Brasil, p. A4.

Advogados defendem indenização. **Folha de S. Paulo**, 2 maio 2005. Folha Brasil, p. A8.

TORRES, Sérgio. Militares pedem indenização por combater no Araguaia. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 ago. 2008. Folha Brasil, p. A16.

TORRES, Sérgio. Ex-combatentes relatam fraqueza e afirmam sentir pânico de guerra. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 17 ago. 2008. Folha Brasil, p. A16

STUDART, Hugo. Guerrilha do Araguaia: política, coragem e ódio nas selvas do Brasil. **Br História**, ano 1, n. 1. Duetto: mar. 2007, p. 14-27.

Governo defende punição a torturador da ditadura (entrevista com Tarso Genro). Matéria publicada no dia 31 de jul. 2008. Disponível em: <<http://www.vejaonline.abril.com.br/noticia/servlet>>. Acesso em: 1 ago. 2008.

6 – Sites pesquisados:

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/cinenews/>

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/araguaya-conspiracao-do-silencio.asp/>

http://pec.utopia.com.br/tiki-view_blog_post/

<http://www.camara.gov.br/internet/tvcamara/>

<http://www.terramagazine.terra.com.br/>

<http://www.contracampo.com.br/63/index/htm/>

<http://www.oolhodahistoria.ufba.br/>

<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm/>

<http://www.une.org.br/>

<http://www.cineclick.com.br/criticas/>

<http://www.piratininga.org.br/novapagina/leitura/>

<http://www.vermelho.org.br/>

<http://www.vejaonline.abril.com.br/noticia/servlet/newstorm.ns/>

7 - Discos:

Araguaia: meu Brasil. Itamar Correia. (Produção Independente). RCA Eletrônica Ltda. São Paulo, 1984.

Neon. Du Oliveira. (Produção Independente). BMG Ariola Discos Ltda. São Paulo, 1988.

8 - Livros, capítulos, monografia, dissertações e matérias sobre a Guerrilha do Araguaia:

AMAZONAS, João, *et al.* **Guerrilha do Araguaia.** São Paulo: Anita Garibaldi, 1984.

BERCHT, Verônica. **Coração vermelho:** a vida de Elza Monnerat. São Paulo: Anita Garibaldi, 2002.

BRAZILIENSE, Ronaldo; SILVA, Eumano. “Guerrilha do Araguaia”; “Cortando cabeças no Araguaia”; “João Santos e Maria Francisca: a memória dos anos de chumbo da guerrilha que dominou a região”; “Guerrilheiros executados”; “O amor nos tempos de guerra”; “Os filhos de Osvaldão”; “Guerra suja na selva”; “Curió e Genoíno em campos opostos”. Reportagens publicadas em 2001, no jornal **Correio Braziliense**, disponíveis para consulta no site: <<http://www.vermelho.org.br>>. Acesso em: 13 fev. 2007.

BUONICORE. Augusto. **João Amazonas:** um comunista brasileiro. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

CABRAL, Pedro Corrêa. **Xambioá: guerrilha no Araguaia**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. **Guerrilha do Araguaia: a esquerda em armas**. Goiânia: Editora UFG, 2003.

CARVALHO, Luiz Maklouf. Lena no Araguaia. In: CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998, p. 439-453.

_____. Lena se entrega ao Exército. In: CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998, p.463-478.

_____. **O coronel rompe o silêncio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

GALDINO, Antônio Carlos. O Partido Comunista do Brasil e o movimento de luta armada dos anos sessenta. (Dissertação de Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GÁSPARI, Élio. A floresta dos homens sem alma. In: GÁSPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 399-464.

GUERRA, Fabiana de Paula. **Araguaia: desvelando silêncios** (a atuação das mulheres na Guerrilha). Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 84 p., 2006.

JOFFILY, Bernardo. **Osvaldão e a saga do Araguaia**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

JÚNIOR, Deusdedith Alves Rocha. A guerrilha do Araguaia: 1972/1974. (Dissertação de Mestrado). Universidade de Brasília. 1995.

MARTINS, Edílson. **Nós, do Araguaia**: Dom Pedro Casaldáliga, bispo da teimosia e da liberdade. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

MORAIS, Taís; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia**: os arquivos secretos da guerrilha. São Paulo: Geração Editorial, 2005.

NASCIMENTO, Durbens Martins. A guerrilha do Araguaia: paulistas e militares na Amazônia. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Pará, 2000.

PC do B: em defesa dos trabalhadores e do povo brasileiro (documentos do PC do Brasil de 1960 a 2000). São Paulo: Anita Garibaldi, 2000.

POMAR, Pedro Estevão da Rocha. **Massacre na Lapa**: como o exército liquidou o Comitê Geral do PC do B – São Paulo, 1976. São Paulo: Busca Vida, 1987.

POMAR, Wladimir. **Araguaia**: o partido e a guerrilha. São Paulo: Brasil Debates, 1980.

PORTELA, Fernando. **Guerra de guerrilhas no Brasil**. São Paulo: Global, 1979.

SÁ, Glênio. **Araguaia**: relato de um guerrilheiro. São Paulo: Anita Garibaldi, 2004.

SAUTCHUK, Jaime *et al.* **A guerrilha do Araguaia** (Coleção História Imediata). São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

SOUZA, Aluísio Madruga de Moura. **Guerrilha do Araguaia**: revanchismo — a grande verdade. Brasília: BSB, 2002.

STUDART, Hugo. **A lei da selva**: estratégias, imaginário e discurso dos militares sobre a guerrilha do Araguaia. São Paulo: Geração, 2006.

9 - Livros, artigos, capítulos e tese sobre cinema:

ALVES, Patrícia. Lamarca: ficção e realidade. Disponível em: <<http://www.oolhodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 22 jun. 2007.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BRASIL, Umbelino. O filme documentário como “documento da verdade”. Versão *on-line* disponível em <<http://www.oolhodahistoria.ufba.br>>. Acesso em: 8 nov. 2006.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERRO, Marc. O filme uma contra-análise da sociedade. *In*: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 199-215.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GARDNIER, Ruy; VALENTE, Eduardo. Cinema político, políticas de cinema. Disponível no site: <<http://www.contracampo.com.br/63/index/htm>>. Acesso em: 14 maio 2007.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Anais do XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação**. Salvador (BA), 1º a 5 set. 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**. Curitiba, ano 20, n. 38, 2003, p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-83.

_____. Batalha de Argel: a questão da estética da fome e da violência no cinema político dos anos 1960. **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. Anpuh/SP-Unicamp. Campinas, 6 a 10 set. 2004. CD-ROM.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano**: anos 60 e 70. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. São Paulo: Edusc, 2002.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, 1999.

_____. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90** (Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, n. 12, dez. 1999, p. 118-128.

_____. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 113-120.

_____. Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90. **Fênix** (Revista de História e Estudos Culturais). Uberlândia, Ano III, v. 3, n. 1, 2006. Disponível em: <www.revista_fenix.pro.br>.

SANTOS, Márcia de Souza. Memórias da ditadura em tempos de democracia: representações do regime militar através do cinema nacional. **Em Tempo de Histórias**. (Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília). Brasília, n. 10, 2006, p. 69-93.

SILVA, Maria Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005, CD-ROM.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

VIANA, Tatiana. Todo filme é político. Entrevista com Leon Cakoff (17 out. 2006). Disponível em: <<http://www.terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 14 maio 2007.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**: ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália**: um ensaio. Brasília: Editora UNB, 1991.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. São Paulo: Edusc, 2004.

BURUCÚA, José Emilio. **História, arte, cultura**: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Mulheres que foram à luta armada**. São Paulo: Globo, 1998.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel / Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo: USP. 11(5), 1991.

CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 112.

_____. Figuras retóricas e representações históricas. *In*: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 101-116.

DENIS, Benoit. **Literatura e engajamento**: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

FERRO, Marc. O filme uma contra-análise da sociedade. *In*: LE GOFF, Jacques; NORRA, Pierre (orgs.). **História**: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 199-215.

_____. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediação: 1964-1988) *In*: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saul (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GÁSPARI, Élio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

HOBSBAWM, Eric. O Vietnã e a dinâmica da guerra de guerrilhas. *In*: HOBSBAWM, Eric. **Pessoas extraordinárias**: resistência, rebelião e jazz. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 289-303.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. (org.). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MAGALHÃES, Wilson Soares de. **Filmes da luta armada**: a reconstrução do regime militar no cinema. (Dissertação de Mestrado). Niterói: UFF, 2001.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Anais do XXV Congresso Anual em Ciências da Comunicação**, Salvador (BA), 1º a 5 set. 2002, CD-ROM.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11-36.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões e debates**. Curitiba, ano 20, n. 38, 2003, p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena *et al.* **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 65-83.

_____. Batalha de Argel: a questão da estética da fome e da violência no cinema político dos anos 1960. **Anais do XVII Encontro Regional de História – O lugar da História**. Anpuh/SP-Unicamp. Campinas, 6 a 10 set. 2004. CD-ROM.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989, p. 3-15.

PRUDENZI, Angela; RESEGOTTI, Elisa (orgs.). **Cinema político italiano: anos 60 e 70**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil**. São Paulo: Edusc, 2002.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: reconstruções da memória. *In*: MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (orgs.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois** (1964-2004). São Paulo: Edusc, 2004, p. 29-52.

REIS FILHO, Daniel Aarão Reis; SÁ, Jair Ferreira de. (orgs.) **Imagens da revolução**. Documentos políticos das organizações clandestinas de esquerda dos anos 1961–1971. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo social**. São Paulo: USP, v. 17, n. 1, 2005, p. 81-110.

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, 1999.

_____. As marcas da história no cinema, as marcas do cinema na história. **Anos 90** (Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Porto Alegre, n. 12, dez. 1999, p. 118-128.

_____. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. *In*: LOPES, Antônio Herculano; PESAVENTO, Sandra Jatahy; VELLOSO, Mônica Pimenta (orgs.). **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/7 Letras, 2006, p. 113-120.

_____. Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição histórica dos anos 90. **Fênix** (Revista de História e Estudos Culturais). Uberlândia, Ano III, v. 3, n. 1, 2006. Disponível em: <www.revista_fenix.pro.br>. Acesso em: 17 out. 2007.

SANTOS, Márcia de Souza. Memórias da ditadura em tempos de democracia: representações do regime militar através do cinema nacional. **Em Tempo de Histórias**. (Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília). Brasília, n. 10, 2006, p. 69-93.

SILVA, Maria Regina Carvalho da. De olhos e ouvidos bem abertos: uma classificação dos sons do cinema. **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 05 a 09 de setembro de 2005, CD-ROM.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**: la apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994, p. 81-95.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**: 1789-1950. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.