

Associação Nacional de História – ANPUH
XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

Araguaya: a conspiração do silêncio e o uso de imagens na pesquisa histórica

Fabiana de Paula Guerra*

Resumo: O presente artigo visa discutir sobre o modo como as imagens foram incorporadas à pesquisa histórica, constituindo-se como fonte para os historiadores. Sendo assim, o diálogo estabelecido se volta de forma mais específica para relação História/Cinema, na busca por compreender a condição de representação da imagem filmica, assim como o modo pelo qual o passado é retomado (com o olhar do presente) com o intuito de estabelecer um diálogo com outro período histórico. Para tanto será analisado o filme recentemente lançado **Araguaya: a conspiração do silêncio**, de Ronaldo Duque e a forma como a guerrilha do Araguaia é representada por meio de imagens que trazem à luz esse episódio de luta contra o regime militar, implantado no Brasil em 1964.

Palavras-chave: Imagens em movimento, representação, guerrilha do Araguaia.

Abstract: The present article aims at to discuss the way as the images had been incorporated the historical research, consisting as source for the historians. Being thus, the established dialogue if return of more specific form for relation History/Cinema, in the search for understanding the condition of representation of the filmica image, as well as the way for which the past is retaken (with the look of the gift) with intention to establish a dialogue with another historical period. For in such a way the film recently launched *Araguaya will be analyzed: the conspiracy of silence*, Ronaldo Duque and the form as the guerrilla of the Araguaia is represented by means of images that bring to light this episode of fight against the military regimen, implanted in Brazil in 1964.

Keywords: Images in movement, representation, guerrilla of the Araguaia.

O interesse dos historiadores pelo uso da imagem como fonte para o conhecimento histórico tem se intensificado nas últimas décadas, sendo que um dos motivos para esse fato é a percepção de que as imagens – em suas várias categorias – podem expressar formas de representação e compreensão da realidade. Em virtude disso, podemos observar o aumento da quantidade de trabalhos acadêmicos que tem tratado do assunto nas suas mais diversas nuances e abordagens.

Para que fosse possível perceber que a história também é feita com (e por) imagens, a noção do que vem a ser fonte ou documento histórico teve que ser questionada e ampliada. Por volta do século XIX, quando o positivismo ainda vigorava e pretendia-se absoluto, não havia espaço entre os pares dessa área para aceitação de que as imagens

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

pudessem ser válidas como forma de conhecimento, dizendo algo a respeito da realidade e do contexto em que haviam sido concebidas. Contudo, nesse mesmo período já existiam alguns pesquisadores que apontavam para o trabalho com essa categoria de fonte, por considerar seu uso tão viável (e necessário!) como o de qualquer outro tipo de documentação. Jacob Burckhardt é um deles, que no momento referido acima já utilizava a pintura como fonte para suas pesquisas sobre a cultura do Renascimento na Itália (BURCKHARDT, 1991).

Dessa forma, percebemos que o trabalho com imagens não é posterior à entrada numa cultura voltada para o audiovisual, como muitas vezes acreditamos, pois mesmo quando as concepções positivistas imperavam (considerando que a história era uma ciência objetiva e que os documentos escritos e oficiais eram a única categoria válida para os historiadores), havia aqueles que apontavam para outras direções. Para dar um outro exemplo, podemos lembrar de Aby Warburg, pesquisador que rompeu com uma visão limitada de documentos, afirmando que eles não se restringiam apenas à categoria citada. Preocupando-se com a cultura no campo da arte, ele fundou uma biblioteca (1909) que posteriormente se transformou em um instituto (1933) no qual compilou, organizou e catalogou uma série de documentos visuais. Sendo assim, a lição que ele nos deixou é a de que com as imagens também é possível se fazer história (BURUCÚA, 2003).

Com os *Annales* essa discussão ganhou maior ressonância, principalmente quando os estudos voltados para o campo cultural começaram a florescer, dando bases para a estruturação da Nova História Cultural¹ que como um caleidoscópio, apontou para as inúmeras possibilidades do fazer histórico. É nesse contexto que as imagens em movimento começaram a ganhar destaque, despertando o interesse de pesquisadores que passaram a atentar para a relação História/Cinema.

O cinema é um meio muito válido para visualizarmos como representações de determinados episódios ou contextos históricos são produzidas. Mas precisamos considerar que ainda que se volte para representação de um fato passado, o referencial ou o ponto de partida é o momento presente, ou seja, remete a questões relacionadas ao período de elaboração das imagens. Isso implica em dizer que mesmo fazendo referência à outra temporalidade, um filme pode nos dizer muito sobre a sociedade na qual foi produzido. Por isso, Ferro nos diz que ele pode apresentar uma contra-análise da sociedade, considerando que as imagens conseguem captar muito mais do que seus produtores tinham a intenção inicial de mostrar ou dar a ver.

¹ Expressão cunhada por Lynn Hunt, em fins da década de 1980. Consultar: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Importa salientar que o estudo do cinema no campo histórico só foi possível devido à flexibilidade de métodos, análises e objetos que a história veio adquirindo nas últimas décadas. De certa forma, podemos dizer que a história foi se desligando do rigor científico e positivista que possuía e assumindo seu conteúdo artístico e estético². A partir de então, o cinema passou a ser compreendido não mais como uma “atração de feira” (FERRO, 1992) ou um simples momento de lazer/distração, mas também como um meio através do qual é possível representar uma dada realidade. Nesse sentido, as contribuições do historiador francês Marc Ferro devem ser ressaltadas, haja vista que ele foi um dos primeiros historiadores a se debruçar sobre os possíveis diálogos entre campos aparentemente divergentes.

A incorporação das imagens à pesquisa histórica já é um fato confirmado e aceito atualmente. Não obstante, a maneira de lidar com elas ainda gera muitas discussões. Alguns pesquisadores como Ulpiano Meneses nos dizem que não devemos considerá-las como meros elementos ilustrativos que servem apenas para confirmar outros tipos de documentações. Ao contrário, esse autor afirma a necessidade do uso das imagens como geradoras de conhecimentos sobre os quais possamos nos debruçar em nossas pesquisas, e não como pano de fundo na produção historiográfica. Daí parte a sua proposta de uma história visualmente orientada, o que para ele ainda não é uma realidade. Vale dizer que sua crítica se volta para questão desses pesquisadores não buscarem soluções eficazes para os problemas visuais. Assim adverte: “No entanto, vale notar que é preciso evitar ilusões: a História como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade” (MENESES, 2003: p. 20).

Sendo assim, faz-se necessário (e urgente!) que mudemos o olhar que ainda vigora acerca de seus usos, desenvolvendo novas metodologias e formas de análise que consigam produzir um conhecimento com as imagens, a partir de seus próprios atributos, ou seja, de seu conteúdo e forma. Nessa perspectiva, Ulpiano propõe que se realize um movimento que vá da história *das* imagens para uma história *com* imagens, o que nos permitiria desenvolver análises mais aprofundadas a seu respeito.

Entretanto, é preciso esclarecer que essa maneira de trabalhar com as imagens não implica em analisá-las isoladamente, visto que nenhuma fonte por si só consegue dar conta de uma problemática mais ampla. Por isso, para ter condições de produzir um conhecimento

² Isso não significa afirmar 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.

satisfatório a seu respeito precisamos cruzá-las com outras referências, como nos aponta Ferro, na tentativa de desenvolver metodologias para análise fílmica. Assim nos sugere “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.” (FERRO, 1979: p. 203)

Vale ressaltar que apelar para outros saberes não corresponde a confrontar fontes distintas, hierarquizando-as; mas sim, a admitir que podemos buscar outros meios que nos auxiliem na percepção dos múltiplos significados que as imagens comportam. Com base nesses apontamentos nos voltamos para análise do filme **Araguaya: a conspiração do silêncio**³, compreendendo-o como um documento que traz à tona uma representação do contexto da ditadura militar no Brasil, assim como da luta armada organizada na forma de guerrilha rural na região sul do Pará, entre os anos de 1972 a 1974.

Considerando-se que a própria recuperação (e encenação) da violência característica dos anos de chumbo já é em si um ato político, podemos dizer que **Araguaya** é um filme político e histórico que possui um forte caráter de denúncia social – não só da falta de condições adequadas de vida da população do local em que ocorreu a guerrilha e da ausência de assistência pública, como também do imenso desrespeito e violência com que as forças armadas ocuparam a região, dando início ao conflito. Sendo assim, ainda que seja ficcional essa produção visa estabelecer um diálogo crítico com a realidade que busca representar, lançando mão de alguns elementos que lhe permite suscitar questões acerca do momento presente⁴.

A produção cinematográfica abordada mescla elementos ficcionais e reais com o propósito de narrar o modo como foi estruturada a guerrilha do Araguaia, movimento de

³ FICHA TÉCNICA: **Araguaya: a conspiração do silêncio**. Brasília, 105 min. Direção: Ronaldo Duque. Produção: Ronaldo Duque e Marcio 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: Marcio Curi. Montagem: André Cardoso. 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), Cláudio Jaborandi (Cabo Abdon), Humberto Pedrancini (General Mamede), Fernando Alves Pinto (Tenente Álvaro), Adriano Barroso (Anselmo). Produtora: Fábrica de Fantasia Luminosas, 2004.

⁴ O filme teve uma pré-estréia na forma de caravanas que percorreram várias cidades em 2004, sendo lançado em circuito comercial apenas em 2006. Por uma série de fatores que não serão discutidos nesse texto, **Araguaya** teve uma distribuição restrita. Importa salientar que no momento em que o filme estava sendo divulgado, houve forte repercussão na mídia acerca da discussão da abertura dos Arquivos da Ditadura e sobre a existência ou não de documentos referentes à guerrilha do Araguaia e às operações de combate das forças armadas para conter o seu desenvolvimento.

resistência à ditadura – organizado pelo Partido Comunista do Brasil – que almejava uma nação igualitária e livre das arbitrariedades cometidas pelo governo dos militares. Nesse sentido, **Araguaya** constitui-se como um semidocumentário, ao trazer depoimentos de ex-guerrilheiros⁵ que conseguiram sair da região de combates com vida, comentando na película alguns aspectos da luta, assim como o que significou para eles ter participado da mesma.

Os depoimentos também têm a função de dar maior credibilidade às imagens que são apresentadas na seqüência das falas, fazendo parte da trama e da narrativa filmica. É como se dissessem ao espectador que os episódios que estão sendo mostrados não são simplesmente frutos da imaginação dos produtores, mas que a guerrilha realmente ocorreu. Dessa forma, podemos afirmar que há uma relação tênue entre ficção e fatos históricos, como comenta o diretor Ronaldo Duque ao falar sobre essa produção.

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.⁶

Existem outros fatores que também nos levam a perceber essa busca dos produtores em se aproximar da realidade que estava sendo representada. A escolha de atores semelhantes fisicamente com os guerrilheiros, de um cenário similar ao local onde se travou a luta, além de uma vasta pesquisa sobre o tema que deu embasamento teórico para o roteiro do filme, são elementos que fazem com que tenhamos a ilusão de estar visualizando o passado (como ele realmente foi) no presente.

No que concerne ao cenário para as filmagens, os produtores não puderam filmar na mesma localidade em que ocorreram os combates, considerando-se que atualmente a região não mais apresenta as mesmas características da época. Contudo, procuraram um lugar que fosse bastante parecido, com o objetivo de dar uma impressão bem próxima do real.

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.⁷

⁵ São eles: Criméia Alice S. de Almeida, José Genuíno Neto, João Amazonas e Micheas Gomes de Almeida (conhecido como Zezinho do Araguaia).

⁶ Entrevista com Ronaldo Duque disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>, acessado em 09/02/2007.

⁷ Entrevista com Ronaldo Duque disponível no site: <<http://www.anovademocracia.com.br/08/16b.htm>>, acessado em 09/02/2007.

Vale dizer que as modernas técnicas do cinema, capazes de reproduzir com precisão movimentos, sons, gestos da vida cotidiana, também cumprem essa função, causando imensa semelhança entre real e representação. “Com isso, tem-se a ilusão de que o 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” (ROSSINI, 1999: p. 122).

Disso decorre a necessidade de desfazer esse “efeito de real”, atentando para condição de representação da imagem filmica e frisando que ela, assim como qualquer outro documento, não corresponde ao real em si, mas a uma interpretação dos fatos ou uma possibilidade de análise dos mesmos, de acordo com a ótica e os referenciais daqueles que o produziram. Em suma, uma representação, carregada de sentidos e de posicionamentos que podem estar explícitos ou não.

Nessa perspectiva, percebemos que **Araguaya** não é um filme neutro ou imparcial, haja vista que parte de um referencial, apresentando a história da guerrilha sob a ótica daqueles que a estruturaram. Deste modo, o que as imagens buscam focar são os ideais e convicções de jovens militantes do PC do B que abriram mão de seus projetos de vida pessoal para se dedicarem à luta armada, estando preparados (se preciso fosse) para dar a vida pela causa que defendiam⁸. Por isso, o que visualizamos em alguns momentos, por meio das personagens que compõe a trama, são tipos estereotipados, com posturas maniqueístas. De um lado os guerrilheiros, como pessoas de boa índole, dispostos a ajudar uma população carente e a morrer por um país livre da repressão (o que de fato aconteceu, visto que quase todos os guerrilheiros morreram ou em combate ou assassinados após serem capturados); de outro os militares, na condição de torturadores cruéis e assassinos que impunham sua autoridade pelo uso exacerbado da força.

Para narrar como foi a preparação, o desenvolvimento e o desfecho da guerrilha, adentrando o contexto da ditadura militar, parte-se de uma personagem central, padre Chico (interpretado por Stephane Brodt). É através do olhar desse religioso francês que os fatos nos são apresentados. Como protagonista da trama, ele vivencia o drama da miséria e do abandono a que os moradores daquela região são relegados, presenciando a imensa violência utilizada pelos militares para cercar o local e empreender uma caçada aos guerrilheiros. É

⁸ Existe em certa medida um olhar romântico acerca dos militantes políticos que se transformaram em guerrilheiros nas matas da floresta amazônica. Não obstante, esse romantismo não se apresenta de forma pejorativa, como jovens idealistas que acreditavam num sonho impossível, mas pelo contrário, como pessoas conscientes de suas atitudes, que naquele contexto específico foram até o fim numa causa que o filme nos apresenta como nobre.

interessante observar que padre Chico se torna amigo dos militantes do PC do B, antes dos combates começarem, sem saber quem realmente eram e os motivos que os tinham levado para aquele lugar. Mesmo quando toma conhecimento do que estava se passando não deixa de auxiliá-los, mesmo discordando dos meios que utilizavam com o intuito de propor mudanças sociais.

Em várias passagens do filme podemos perceber os conflitos pelos quais essa personagem passa, possuindo um forte afeto pela guerrilheira Tininha (interpretada por Fernanda Maiorano) e sendo vigiado de perto pelos militares. Mesmo sob sutis ameaças, ele opta por permanecer na região, dando assistência à população que se encontrava aterrorizada com todos aqueles acontecimentos. Na verdade, os moradores foram os que mais sofreram, pois não sabiam o que estava acontecendo, não escolheram participar da luta e foram brutalmente violentados e desrespeitados, sendo que muitos foram torturados sem nem mesmo entender porque. Os militares queriam saber onde se encontravam os guerrilheiros (chamados de terroristas/subversivos), mas os moradores nem sequer sabiam o significado desses termos e, por isso, apanhavam ainda mais.

Importa destacar que a expressão de humildade que caracteriza esse grupo de personagens possui no filme um duplo caráter: o de denúncia social e o de apologia à vida do campo, ou seja, ainda que vivessem com simplicidade, passando por dificuldades, aquelas pessoas também eram felizes por viver com tranqüilidade, como expressa um trecho da fala de padre Chico ao comentar sobre a chegada dos militantes: “Por mais pobre, por mais esquecida que fosse nossa região vivíamos em paz. Estávamos longe das grandes cidades e a truculência do regime militar não nos alcançava. A chegada daqueles jovens entusiasmados, dispostos a nos ajudar só nos trouxe alegria.”

O sentimento que o protagonista da trama nutre por Tininha acaba fazendo com que ele se envolva ainda mais naqueles episódios, pois recebe ordens da igreja para sair da região – por motivos de segurança pessoal – e opta por ficar até conseguir encontrá-la e levá-la com ele, pois tinha consciência de que se ela permanecesse no local, acabaria sendo presa e provavelmente morreria como estava acontecendo com seus companheiros de luta. No entanto, é preciso esclarecer que esse suposto romance (não concretizado) entre o padre e a guerrilheira não é o centro da trama, que se volta para outros aspectos da guerrilha, como já foi dito anteriormente.

Para finalizar, ressaltamos que não devemos realizar uma análise comparativa do que há de verídico e de ficcional no filme, mas tentar compreender como uma dada representação da guerrilha é construída e encenada, partindo, para tanto, dos elementos

contidos na própria obra e percebendo como ela dialoga com o momento em que foi produzida.

Considerando o exposto, nos indagamos sobre quais são os significados de se produzir um filme que remete a um passado recente, enfocando aspectos da luta armada, num período de vigência da democracia, porém, no qual o governo (e as forças armadas) ainda restringe o acesso a relevantes informações acerca do desfecho da guerrilha. Também devemos lembrar que muitas questões relativas ao regime militar ainda estão em aberto, ou seja, há feridas que não se encontram cicatrizadas. No caso específico dos episódios ocorridos nas margens do rio Araguaia, as famílias ainda lutam na justiça para saber o local e as circunstâncias reais da morte dos guerrilheiros, assim como para tentar reaver seus restos mortais, dando-lhes um sepultamento digno.⁹ E o filme auxilia de certa forma nesse propósito, pois ao trazer à tona a temática da guerrilha, possibilita que essas questões ganhem visibilidade, sendo discutidas por alguns setores da sociedade.

Referências bibliográficas

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

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

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.

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

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

⁹ As forças armadas, em especial o Exército, se negam a fornecer qualquer tipo de informação que possa auxiliar os familiares a localizar onde foram enterrados os corpos dos guerrilheiros. Também negam a existência de arquivos sobre a guerrilha, afirmando que os documentos que foram produzidos no período do conflito foram todos incinerados. Contudo, trabalhos publicados recentemente por alguns pesquisadores, comprovam que ainda existem documentos sobre o assunto. Conferir: MORAIS, Tais; SILVA, Eumano. **Operação Araguaia**: os arquivos secretos da guerrilha. São Paulo: Geração Editorial, 2005. Ver também: STUDART, Carlos Hugo. **A lei da selva**: estratégias, imaginário e discurso dos militares sobre a guerrilha do Araguaia. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

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.

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

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.

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