
**MEMÓRIAS DA VIOLÊNCIA NA AMÉRICA LATINA:
ARAGUAIA - CAMPO SAGRADO, KAMCHATKA E LINHA DE PASSE**

**Deurilene Sousa Silva¹
Veridiana Valente Pinheiro²**

Resumo: O presente texto tem como objetivo traçar reflexões acerca da violência, trauma e memória, presentes nas narrativas fílmicas *Araguaia: campo sagrado*, *Kamchatka* e *Linha de passe*, com vistas a observar como as representações dessas categorias se manifestam neste recorte da cinematografia literária de resistência latino-americana.

Palavras-chave: Violência, trauma, memória e cinema de resistência.

Resumen: El presente archivo objetiva establecer reflexiones sobre la violencia, el trauma y la memoria presentes en las narrativas fílmicas *Araguaia campo sagrado*, *Kamchatka* y *Linha de passe*, con vistas a observar cómo las representaciones de esas categorías manifiéstense en eso recorte de la cinematografía literaria de resistencia latinoamericana.

Palabras-clave: Violencia, trauma, memoria y cinema de resistencia.

¹ Graduada em Letras Português e Letras Espanhol. Mestre em Letras pela UFPA. E-mail: lenessousa@hotmail.com.

² Graduada em Letras. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Bolsista CAPES. E-mail: veridianavalente@gmail.com ou veridianap@ufpa.br.

1. DO PASSADO COLONIAL AO PRESENTE PÓS-DITATORIAL: VIOLÊNCIAS QUE SE REPETEM (?)

A sociedade brasileira, desde sua formação tem buscado formas de reelaboração dos diversos traumas causados pela violência e pelos processos de exploração decorrentes da ação histórica dos regimes políticos autoritários, em particular, as ditaduras de Vargas e de 1964.

Em um dos textos de Renato Janine Ribeiro, esse processo fica muito claro, na medida em que o autor apresenta duas situações que dizem respeito a fatos traumáticos ocorridos no Brasil. Em sua visão, o Brasil é um país traumatizado, uma vez que jamais ajustou contas com duas dores terríveis do passado: a colonização e o processo de escravatura. Essas duas situações configuram o trauma do Brasil como um país que viveu na mais “franca heteronímia sem autogoverno que nas partes inglesas então se praticava” (Ribeiro, 1999, p. 11). Essa raiz heterônima exigia que o trabalho praticado fosse sob o modo do esgotamento e da destruição humana, especificamente se relacionarmos à situação do negro africano e sua vinda para o continente americano na condição de escravo.

Vale ressaltar que a América Latina possui como traço comum profundas cicatrizes herdadas a partir de seu descobrimento e colonização (a desastrosa colonização do México e do Chile, por exemplo) até os regimes ditatoriais que muito marcaram o século XX (o terror vivido na Argentina, Chile, Brasil etc.). Esses golpes de estado ainda se manifestam em nossos dias, como a destituição do presidente de Honduras³ e o rápido *impeachment* no Paraguai⁴. E em se tratando de rememoração do passado com vias à tomada de consciência desses processos dolorosos latino-americanos, é que apontamos como histórico a frequente ocorrência de deposição de governos democráticos na América Latina, o que nos cobra atenção às novas possibilidades de regimes ditatoriais.

O alerta sobre essa possibilidade de emergência é refletido sobre o que Taussig (1993, p. 25) denominou de “cultura do Terror”. Segundo o autor, as sociedades sob regimes ditatoriais e de imposição⁵ têm suas vidas cotidianas transformadas através dos violentos mecanismos de repressão (Souza, 1993, p. 50). Neste sentido, os traumas coletivos e sequelas da violência vivenciados por ex-militantes nos filmes *Araguaia: campo sagrado* (2011) e *Kamchatka* (2002), configuram graves atentados à dignidade humana e não dizem respeito apenas à dura e cruel realidade vivida pela sociedade brasileira, mas também para a maioria dos países da América Latina, a exemplo do drama político-social vivenciado pela Argentina ditatorial de 1976.

A sétima arte tem representado com qualidade estética muito boa, as condições e os efeitos da criação artística, voltada para as

elabora[ões] do passado, resultado da condensação do tempo histórico no pre-

³ Honduras – Zelaya, ocorrido em 29 de junho de 2009. Disponível em: <https://humbertocapellari.wordpress.com/2009/07/09/golpe-militar-em-honduras-por-jasson-de-oliveira-andrade/>. Acessado em: 19/09/2012.

⁴ Paraguai – Lugo, ocorrido em 22 de junho de 2012. Disponível no site: <http://www.cidadeverde.com/manifestantes-vaio-resistir-a-impeachment-105832>. Acessado em: 19/09/2012.

⁵ Este termo foi pensado com o objetivo de justificar que os “regimes autoritários”, podem ser compreendidos como “regime de imposição”, na medida em que, na ação política ditatorial as regras impostas devem ser seguidas e obedecidas na íntegra, de forma que há uma imposição de leis e regras aos integrantes para serem cumpridas a rigor. A exemplo dos regimes ditatoriais ocorridos na América Latina.

sente do indivíduo, [no que] diz muito sobre a possibilidade de a arte lidar com conflitos tão esquivos como os provocados pela relação entre saber e não saber, entre lembrar e não lembrar, entre esquecer e não esquecer, entre representar e não representar (Cunha, 2009, p. 324).

Essas temáticas representadas pelo cinema são muito particulares do ponto de vista da fabulação cinematográfica, por que estão ligadas diretamente à história política dos países que passaram por regimes de imposição.

Considerando esses aspectos, refletimos neste trabalho as representações da violência, do trauma e da memória, tomando como base as narrativas fílmicas: *Araguaia: campo sagrado* (2011), *Kamchatka* (2002) e *Linha de passe* (2008), entrecruzando as formas de extrema violência, sequestros, assassinatos, a cultura do medo, da perseguição, e a criação do “espaço da morte” (Souza, 2008, p. 51) comum aos três objetos estéticos. Dessa forma, a memória é reelaborada através de expedientes cinematográficos que trazem à tona o silenciamento implícito da voz do excluído em *Linha de passe*, reconstrói a memória em *Kamchatka* e *Araguaia: campo sagrado*, e o desejo de ser ouvido. Em outras palavras, o percurso da violência e suas cicatrizes contra os que fizeram/fazem resistência aos regimes de imposição.

2. VIOLÊNCIA, TRAUMA E MEMÓRIA: O CINEMA COMO ELEMENTO DE REELABORAÇÃO DO PASSADO

Nesta breve abordagem, refletimos a respeito dos estudos de violência os quais julgamos necessários para a compreensão de *Linha de passe*, objeto estético que trabalha a violência sob a perspectiva do indivíduo e desagregação no espaço social. E para relacionarmos ao campo da discussão sobre memória e trauma, convergindo a um ponto comum à análise dos outros dois objetos de investigação ora mencionados, em seguida discorreremos sobre a teoria do trauma e da memória, com ênfase nos processos de reelaboração.

No texto *Da violência*, de Hannah Arendt (1985, p. 4), a compreensão sobre violência se dá pelo viés dos “resultados das ações humanas [que] escapam ao controle dos seus atores”. Nesse sentido a razão principal para que os conflitos aconteçam e ainda existam é devido ao fato arbitrário final das relações do cenário político, sendo a razão principal dos conflitos existentes. Pelo viés do regime ditatorial, a violência desempenhou grande papel, tanto na história quanto na política, uma vez que ela, a primeira vista, é utilizada como objeto de valimento, pois dá ênfase na “continuidade de um processo que permanece determinado por aquilo que precedeu o ato da violência” (Arendt, 1985, p. 6).

Dessa forma os atos de violência estão presentes não apenas nas táticas de guerras do campo de batalha, nem tão pouco restritas às ditaduras, mas na própria constituição da sociedade que prima por poder e delimitação de espaço diante da força física e do poderio bélico.

Tanto no vídeo-documentário *Araguaia: campo sagrado* quanto em *Kamchatka* e *Linha de Passe*, observamos que as ações traumáticas, resultantes desses processos de violência, estão presentes, principalmente nas ressonâncias memorialísticas que os objetos artísticos representam.

Esse contexto provoca uma grande reflexão sobre trauma e memória, na medida em que persistem as ramificações resultantes dos atos de violência, no testemunho daquele que viveu o choque.

Para Gabriela Maldonado e Marta Cardoso, o trauma tem sua origem no grego que significa lesão causada por um agente externo. A partir dessa noção, a psicanálise em período tardio da teoria freudiana desenvolve o conceito de trauma psíquico, entendido, como um “afluxo pulsional excessivo, sobrepondo-se à capacidade do psiquismo de ligá-lo e elaborá-lo. Assim, o traumático estaria situado além da capacidade de representação psíquica” (Cardoso, Maldonado, 2009, p.46).

De acordo com a reflexão dos autores, a concepção de trauma, que constitui um vivido que ultrapassa a capacidade psíquica de apropriação e de recalçamento, em muito pode ser enriquecida, por uma análise das narrativas “simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer” (Gagnebin, 2006, p. 49, *apud* Cardoso, Maldonado, 2009, p. 2).

Essa ideia da necessidade de investir na memória traumática, apesar da impossibilidade de integrá-la de maneira totalizadora no âmbito da linguagem foi primeiramente desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva que, baseado na teoria freudiana do trauma e explorando as propostas de Walter Benjamin, desenvolve-a em seu texto “A história como trauma”, a partir da *ferida na memória*⁶ diante do catastrófico da experiência traumática. A postulação de Seligmann-Silva centra-se no sujeito e na maneira de como ele testemunha o irrepresentável. Na medida em que o representável são as dificuldades de elaboração da ferida traumática e não a ferida traumática propriamente dita. Para o autor:

não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção antiessencialista do texto. Nesse gênero a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma “cena” [...] que não foi “plenamente” simbolizada. A vivência traumática é justamente a de algo que não se deixou apanhar pela nossa teia simbólica que trabalha na redução do visto/vivido ao “já conhecido” (Seligmann-Silva, 2005, p. 105).

De acordo com Geraldo Souza (2009, p.5), “o trauma [é] importante componente de violência [na] ficção e expõe a desmedida das interações sociais: [aguçando os conflitos cotidianos e que se inscrevem] em fraturas e feridas incuráveis”.

Com base no texto *Tão felizes, nunca fomos*: literatura e cinema em tempos de autoritarismo, de João Cunha, observamos que o autor parte da ideia de que no cinema brasileiro de resistência há a construção de personagens que são criados para re-criar, através de processos metafóricos aquilo que é indizível, com isso o autor retoma a ideia do discurso direto, comum em textos autobiográficos, depoimentos e testemunhos, como o objetivo de cumprir o papel de reelaboração do trauma.

Ainda falando sobre esse processo de reelaboração, retomamos Seligmann-Silva em seu texto *Walter Benjamin e os sistemas de escritura*: nele a leitura pauta-se na memória como

⁶ Considerações também presentes no texto: *O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias*, de Gabriela Maldonado e Marta Cardoso.

arte de alegorias do *outro* se manifestando de modo enigmático, na medida em que “as imagens que impregnam as produções culturais atuais [são] saturadas de histórias traumáticas coletivas e individuais, de encenações autobiográficas [...]” (Seligmann-Silva, 2005, p.138).

Tomamos essas leituras sobre as categorias violência, trauma e memória pelas possibilidades de reflexões que serão discutidas posteriormente nas narrativas citadas anteriormente.

3. KAMCHATKA, LINHA DE PASSE E ARAGUAIA: CAMPO SAGRADO: “NARRATIVAS DO IMPOSSÍVEL”

Considerando a “ideia de uma narrativa do impossível”, elemento de investigação de Maldonado e Cardoso (2009, p.46), para as quais a teoria psicanalítica do trauma diz respeito “ao sofrimento indizível posto em cena com o traumático [...], a paradoxal tarefa de narrar o intransmissível”, nos permite tecer algumas especulações acerca do trauma nas três narrativas fílmicas em questão, pois nelas a dificuldade de lidar com as dores do passado é *inefável*, na medida em que apenas se pode representar.

Kamchatka (2002) apresenta-se repleta de signos demarcatórios da violência, transportados para a narrativa fílmica como metáforas das tensões existentes entre perseguidor e perseguidos. Na década de 70, uma família argentina de classe média alta (pai, advogado, e mãe, pesquisadora, dois filhos) está fugindo dos agentes repressivos da ditadura em seu país e se esconde em um sítio de um suposto amigo de um amigo.

Dada à incerteza do que poderá ocorrer nas horas que seguem, em *Kamchatka*, a vida da família segue as perspectivas das regras do jogo TEG –Tática e Estratégia de Guerra, pois no jogo a ideia é ganhar para não ser apanhado ou morto, estratégia que impõe ao pai jogar continuamente com o filho sempre no objetivo de ganhar. O jogo assume metaforicamente a identificação sobre o lugar seguro: é o ponto de partida e é ao mesmo tempo o ponto de chegada daqueles que resistiram ou resistem ao regime ditatorial. É o signo da resistência enquanto todos se vão e não há a possibilidade de estabelecimento de elos ou relações duradouros. Para Henry (10 anos), o filho mais velho, é incompreensível a troca constante de escolas e seus amigos deixados para trás sem chance de revê-los. A marcante passagem dessa ruptura é assinalada no filme quando sua mãe chega ao então colégio onde o garoto estuda, repentinamente, para buscá-lo avisando que não iriam para casa, mas para a casa de um “amigo”. Momento em que Bertuccio e Henry se despedem e não mais se encontrarão. Henry já havia estabelecido amizade com Bertuccio, amigo com quem almoça todas às quintas-feiras.

Nesse novo ambiente e impossibilitado de usar o telefone, Henry empreende uma “fuga” e sem o consentimento dos pais, procura Bertuccio. Contudo, sabendo que os pais de Henry são foragidos/perseguidos políticos, a mãe de Bertuccio, o impede de rever seu amigo. A imagem da decepção e não entendimento por encontrar-se alheado de seus amigos, faz com que Henry ao chegar ao sítio onde a família se refugia, após o jantar, disputasse uma partida do TEG contra seu pai, e sem mencionar uma palavra, jogasse exaustivamente como quem de fato estivesse guerreando, invadindo e conquistando espaços e a liberdade, os quais a personagem não tinha, até dormir sobre o tabuleiro do jogo.

O surgimento de “Lucas”, jovem supostamente envolvido com o movimento de resistência, para refugiar-se na mesma casa onde Henry e sua família estão escondidos, também será um elo desfeito pela despedida repentina do rapaz com quem, após alguma resistência, Henry passara a dialogar. Na despedida de Lucas, Henry manifesta indiferença com a saída do rapaz. Conforme afirmam Maldonado e Cardoso (2009, p.47) sobre o “narrar intransmissível”, o dizer sobre uma pessoa que como num passe de mágica desaparece de sua vida leva Henry, naquele momento, a refletir sobre as constantes perdas. O tabuleiro de jogo, mantém viva a união entre pai e filho nos momentos de tensões que seguem os dias em que a família permanece no esconderijo. A partida de Lucas mostra metaforicamente, o quanto a vítima da ruptura traumática tem dificuldade de explicitar o trauma sofrido. Outros recursos como, cenário, constituição das personagens, fotografia, o discurso etc., próprios do cinema, nos induzem ao entendimento ou à avaliação das fraturas provocadas naqueles que viveram o drama da perseguição e da tortura política.

Com isso os laços não duradouros e o sumiço de um ou outro personagem, cujos nomes são mencionados ao longo da narrativa, levam Henry a interessar-se pela figura de Harry Houdini⁷, que simboliza uma alternativa de ruptura com o que o aprisiona. Inspirado pelos estratagemas utilizados por Houdini, que sempre consegue escapar de situações difíceis, nesse processo, Henry constrói uma melhor compreensão acerca da perseguição sofrida por sua família e do desaparecimento de outros personagens como Roberto, que havia sido morto pela polícia. Henry sabendo da condição do estrategista de Houdini, prepara-se para também aprender a escapar do aprisionamento ao qual está submetido, contudo enfatiza que Houdini “não ensinou como escapar”.

Henry entenderá que não basta ser escapista para fugir da perseguição. Que mesmo sendo escapista não poderá proteger-se e proteger a sua família do medo e da angústia da violência caso sejam encontrados por seus perseguidores.

Em *Linha de passe* (2008), vemos a representação da violência familiar, individual e social, através do drama vivido pela família de Cleusa, empregada doméstica que luta para criar seus filhos e vê-los encaminhados na vida. Na narrativa, os vários conflitos giram em torno da ausência da figura paterna, na perda da confiança emitida pela figura da mãe que se desgasta nas sucessivas gestações sem a presença de um companheiro/marido para ampará-la.

Nesse ambiente de total desestrutura familiar, a violência instaura-se através da usurpação de perspectivas e da dignidade humana. Assim, *Linha de passe*, também pode ser entendida como uma metáfora ao limite entre estar e ficar na posição em que o indivíduo se encontra, ou entendida como o traspasar a fronteira, numa atitude de encorajamento e ir em busca de novas oportunidades.

Linha de passe, como linguagem do futebol (como a concebemos) significa tocar a bola adiante, para o outro, com o outro. Na narrativa, percebemos o entrecruzamento entre os dramas vividos pelos irmãos em que cada um deles procura encontrar sua linha de passe,

⁷ Um escapista – mágico ilusionista, personagem de um livro, que depois de um tempo investindo com truques de cartas em pequenos e poucos espetáculos rentáveis, seguiu o conselho de um amigo que observava a habilidade de Houdini em escapar de algemas, cadeados e correntes, sugeriu ao amigo que fizesse shows de escapismo com esses apetrechos. Disponível em: <http://the-rioblog.blogspot.com.br/2012/03/curiosa-historia-de-harry-houdini-o.html>. Acessado em: 22/09/2012. Houdini é o nome adotado pelo filho mais velho da família perseguida da narrativa. Inferimos que o uso do escapista como herói personagem é uma forma de demonstrar que a resistência também é feita com o ato de resistir e escapar do sistema imposto pelo regime militar.

seja através da fé (Dinho), seja através do esporte (Dario), seja através do reencontro de si mesmo com valores morais, como não roubar, não usar drogas, etc. (Denis), aprendidos com a mãe, ou na realização do desejo de ir adiante em busca do próprio pai (Reginaldo). Ao final da obra, compreende-se o rito de resistir e continuar lutando contra todas as forças impostórias, sejam elas naturais, sejam elas impostas por um sistema social, político e econômico desigual. O ato de resistir e lutar constitui a necessidade de sobrevivência, principalmente porque existe em cada ser/indivíduo e em toda sociedade o intrínseco desejo de conseguir sair do infortúnio. Vale ressaltar que mesmo a narrativa *Linha de passe*, apresenta marcas de resistência, ainda que não trate tematicamente das implicações de um regime de exceção.

Neste sentido, tomamos o conceito bosiano de tensão que “subjaz a própria ideia de resistência” (Bosi, 2008, p. 130), cujo ponto de partida incide na teoria de Lukács sobre o herói problemático. O que se discute a partir dessa perspectiva, é que em um determinado momento na narrativa, instaura-se a tensão *eu/mundo* exprimindo uma crítica “imaneente à escrita”, na medida em que o narrador dinamiza a vida em sociedade, que torna o romance não apenas mais uma “variante literária da rotina social, mas o seu avesso”.

Nessa perspectiva é que observamos na narrativa resistência o conceito de Lukács sendo impresso, quando através das representações dos personagens nas narrativas fílmicas em questão, vemos “a subjetividade do homem, sua relação com o mundo em que vive e as problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca” (Klauck, 2009, p.1). Assim como Klauck observa os aspectos citados no romance, nós conseguimos também observar no cinema hábitos rotineiros que concordam com tal pensamento. Nesse sentido, na narrativa fílmica de resistência se vê uma constante re-construção do personagem consigo mesmo e com o mundo. Assim como em *Araguaia: campo sagrado* se observa a busca por re-construir a memória traumática de um tempo passado, em *Kamchatka*, o anseio de resistir construindo estratégias para continuar vivendo e em *Linha de passe* os ideais conflituosos influenciados pela realidade social e também pelo desejo de ir além. Vemos nesses objetos a resistência em “seu sentido mais profundo [pois,] apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito” (Bosi, 2002, p. 118).

Nesse sentido, na fala de um dos personagens do vídeo-documentário *Araguaia: campo sagrado* (2011) lemos a descrição de uma memória fraturada pela dor:

- “Serra das Andorinhas – Amazônia – Brasil (1972-1975)
- Foi uma guerra suja. Uma guerra massacrada.
- Por todo canto do corpo eu peguei choque [...]
- 45 dias preso [...] fui torturado, massacrado e judiado [...]

(Seu Beca)⁸

Essa localização temporal e as falas iniciais de Seu Beca fazem a abertura do vídeo-documentário, dirigido por Evandro Medeiros. O filme apresenta relatos de camponeses, ex-mateiros⁹ e ex-soldados, vítimas e testemunhas das atrocidades e torturas praticadas

⁸ Camponês, preso e torturado na Serra das Andorinhas, em 14 de outubro de 1973, sob a acusação de terrorismo.

⁹ Significa aquele que explora matas e florestas. Através deles guiavam-se pelos soldados do exército nas matas do Araguaia. “Pessoas forçadas pelo exército para perseguir guerrilheiros”, descrição de Medeiros. Vale salientar que utilizamos como referência o dicionário Aurélio em CD-ROM virtual (Ferreira, 1998) para esclarecer o termo.

pelo exército brasileiro durante o período da Guerrilha do Araguaia. Os testemunhos evidenciam marcas profundas de uma experiência jamais esquecida, embebida de violência: toda sorte de atrocidade física, psíquica e moral. Ao relatar histórias de seu passado, os depoentes trazem à tona testemunhos de medo, dor, tortura, perseguição e morte a que foram submetidos camponeses e guerrilheiros nas cidades que formam a região do Araguaia, principalmente na Serra das Andorinhas, cenário dos mais atrozes exercícios de violação aos direitos humanos.

“[...] muita gente morreu de peia¹⁰.
 [...] bateram, porque achavam que eles (camponeses) tavam dando
 cobertura pro povo da mata [guerrilheiros].”

....

“[...] outros até hoje tão aí doentes ainda.”

(Joaquim Borges – barqueiro)

O tempo passou, mas as lembranças e rememoração da violenta ação militar nessa região, ainda não foram reelaborados até os dias de hoje com a plena certeza de que esses personagens-protagonistas cultivam a estranha relação de não reconhecimento de si mesmos, como bem pontua (Ginzburg, 2001, p. 152) ao afirmar que “se da experiência do trauma for removida a estranheza, o risco é a trivialização, a normalização daquilo que, pelo horror que constitui, não pode ser banalizado”.

Retomando a teoria do trauma, os testemunhos relatados rasgam a memória e abrem uma ferida traumática irrepresentável, tornando a representação apenas uma exposição de “cenas” desfiguradas pelas ruínas.

– O sofrimento aqui foi triste [...]. O Zé Novato, coitado, que foi pego aí em Xambioá [...] apanhou que ficou paralítico.

– Passou não sei quanto de tempo dentro de buraco de pedra; buraco de chão”

(Seu Joaquim – camponês)

João Cunha (2009, p. 322), ao tratar da “ficção fílmica” denomina o cinema como um “código estético narrativo por excelência”. Para o pesquisador, o cinema apresenta questões importantes para o entendimento dos “mecanismos da memória” neste expediente. Ao retomar Gilles Deleuze e sua investigação sobre a natureza da imagem, postula a relação binária “imagem-tempo” da qual o filósofo afirma ser característica essencial do cinema do pós-guerra. Em outras palavras, destaca que a memória é a força condutora da narrativa porque relata o passado, e que a imagem atualiza esse passado através de textos fílmicos. Neste sentido, a memória dos camponeses do Araguaia prescinde de uma ativação memorialística acionada nos textos relatados e na própria intencionalidade do documentário em recuperar parte da história da guerrilha. Esse passado mostra-se muito mais próximo e presente da realidade dos camponeses já que muitos deles são sobreviventes das práticas de tortura física e psíquica a que foram submetidos.

“[...] todos os que eles judiaram, nunca mais foi homem [...] num prestaram”

(Dona Madalena. Filha de preso e torturado)

¹⁰ Linguagem popular que significa: Surra; Bater incessantemente.

Em entrevista concedida ao programa *Diálogo Aberto*¹¹, Evandro Medeiros, diretor do filme, explica sobre a ideia central do documentário e traça o percurso das investigações feitas, registros de depoimentos e o desencontro de informações sobre o saldo de mortos e desaparecidos, evidenciando um número bem maior de vítimas que o constante das versões, tanto dos sobreviventes, quanto a oficial. Neste sentido, revela o diretor sobre o desejo de contar a história a partir de outra ótica, principalmente daqueles que foram silenciados: camponeses, ex-mateiros e ex-soldados. Versões de pessoas que foram de algum jeito, brutalmente violentadas.

O vídeo-documentário dá voz àqueles que foram vitimados e não tiveram outra forma de relatar suas histórias. De acordo com Medeiros, a pesquisa foi desenvolvida com a ajuda de ex-estudantes e jovens ligados a movimentos sociais e filhos de camponeses moradores da região do Araguaia. Medeiros também informa que já foram produzidos outros documentários sobre o local em que ocorreram essas atrocidades, sempre com o intuito de resgatar a cidadania dessas pessoas, que foram vítimas tanto da guerrilha, quanto das ações militares. Segundo o documentarista, dando voz aos que foram silenciados, restituímos-lhes a dignidade justamente pela possibilidade de expressar os afetos envolvidos e a violência implicada.

Compreendemos que em *Araguaia: campo sagrado, Kamchatka e Linha de passe*, a violência é representada em suas diferentes faces perpassando todas as instâncias: seja institucional, seja política, seja social e econômica, na medida em que usurpa violentamente os valores que constituem a dignidade do indivíduo e da coletividade, sobretudo pela forma como se mantém na memória dos sobreviventes. Nesse sentido, a forma do testemunho, como bem afirma Seligmann-Silva (2005, p. 81) “remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte”.

Essas reelaborações podem levar a diferentes manejos catárticos. Assim, é interessante notar que da mesma forma como acontece em *Linha de passe, Araguaia: campo sagrado* também aponta para a religião como um elemento de sobrevivência após o evento traumático. Através do festejo do Divino Espírito Santo há uma espécie de ritualização memorialística em agradecimento à divindade pela vida que foi preservada, mesmo com todos os sofrimentos experimentados no alto da Serra. O ritual é conduzido pelos sobreviventes, como resposta ao desaparecimento dos que pereceram. Do ponto de vista testemunhal vozes *testis* e *supertis* se sobrepõem na narrativa de *Araguaia: campo sagrado*, do mesmo modo que se sobrepõem os elementos da relação sobreviventes-desaparecidos na festa do Divino Espírito Santo.

A festa do Divino tem assim importância crucial para o manejo da memória. Nesse sentido, Evandro Medeiros destaca a marcante presença de Seu Beca no envolvimento com a festa. Vítima de tortura, seu Beca também “foi preso e jogado num cercadinho com duas fileiras de arame, no meio do descampado, como se fossem porcos, no alto da Serra”. Sobrevivente, Seu Beca participa da festa cumprindo uma função muito especial: realiza a travessia das pessoas de uma comunidade a outra, através do rio e das trilhas da mata.

¹¹ Entrevista concedida ao Diálogo Aberto da TV- Nazaré – Belém/PA. Disponível no site: <http://www.youtube.com/watch?v=Oh35wa3FE54>. Acessado em: 19/09/2012.

Antes do envolvimento com o ritual do Divino seu Beca, fez uma promessa. Entende-se que através da promessa, conseguiu a sobrevivência, e por consequência ele ritualiza pela forma lúcida de ativar a memória sobre o passado é que surge o nome do filme: *Araguaia: campo sagrado*, “por conta da fé no sagrado como algo que pode lhe preservar a vida”, como exposto na finalização do documentário. E ao contrário do que se possa pensar sobre a vontade e necessidade de se falar sobre a guerrilha, os camponeses do Araguaia reclamam por respostas a tanta barbaridade que povoa o imaginário dessas pessoas, que herdaram de seu passado terríveis histórias de mortes, esquitejamentos¹² e de desaparecimentos. No entanto, julgamos encontrar ressonâncias dessas ações, em cena presente na peça de teatro *Ilha da ira*, de João de Jesus Paes Loureiro. De fato lá se revela que pedaços dos corpos dos rebeldes eram jogados no mato para serem devorados por jacarés, a mando da personagem Velha, espécie de ditador que domina a Ilha¹³.

“– não dormi nem um pingão, nem um pingão [...]
– a lua bonita[...] eu orei a Deus e fiz um voto pro Divino Espírito Santo, pra não deixar fazerem alguma coisa de errada comigo...”

(Seu Beca)

Nessa breve reflexão, compreendemos que a memória reconstrói o passado e que através desse processo de rememoração, traz à tona dores cravadas na alma e marcas impingidas no corpo daqueles que de alguma maneira foram atingidos durante esses processos sociais traumáticos. A narrativa de resistência possibilita emergir marcas da violência e suas consequências não somente na história não contada de nosso país, mas nas histórias das demais sociedades latino-americanas em que vigoraram regimes autoritários.

4. REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARAÚJO, Eloísa França. **A história oficial e Kamchatka**: a imagem como um lugar de memória e a família como metáfora da nação argentina. Disponível em: http://www.amerindia.ufc.br/Anteriores/Vol07/vol07_04.pdf. Acesso em: 13/08/2012.

CARDOSO, Marta Rezende. MALDONADO Gabriela. O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias. **Psic. Clin.**, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 2, p. X – Y, 2003.

CUNHA, João Manuel dos Santos. Tão felizes, nunca fomos: literatura e cinema em tempos de autoritarismo. *Revista Anpoll*, vol. 2, n. 27, 2009. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/153/0>. Acessado em 24/09/2012.

¹² Segundo relato de seu Beca, os presos pelos militares na maioria das vezes eram mortos e como prova de que a operação foi realizada, era cortada a cabeça do preso e o restante do corpo era esquitejado e enterrado em sacos (conferir tal relato sobre esquitejamento no próprio documentário).

¹³ Agradecemos a Tânia Sarmiento-Pantoja, que em conversa informal nos chamou atenção para a presença desse episódio no teatro de Paes Loureiro.

SOUZA, Geraldo Majella de. **Repetição, crueldade e trauma**: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan. 2009. 153 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. Cinema e memória da ditadura. **Revista Sociedade e Cultura**, vol. 11, n.1, jan./jun. 2008, p. 50-60.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência**. São Paulo: Editora Revista dos tribunais, 1987.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir F. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GINZBURG, Jaime. Escritas da Tortura. **Diálogos Latinoamericanos**, Universidade de Aarhus, n. 3, p. 152, 2001.

KLAUCK, Ana Paula. O herói problemático de Georg Lukács: aplicação da teoria em Os Ratos, de Dyonélio Machado. **Concórdia**, Santa Catarina, Universidade do Contestado, n. 12, II Semestre de 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Proj. História**, São Paulo, (30), p. 71-98, jun. 2005. p. 81.

_____. Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicol. clin.**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, 2008.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

5. FILMOGRAFIA

ARAGUAIA: campo sagrado. Direção de Evandro Medeiros, Brasil, 2011.

KAMCHATKA. Direção de Marcelo Piñeyro. Argentina, 2002

LINHA de passe. Direção de Walter Salles e Daniela Thomas, Brasil, 2008.