



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

MARIANA CAPELETTI CALAÇA

Mapa acima, rio abaixo: rastros e vestígios na construção do
fotolivro Araguaia

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Mariana Capeletti Calaca

3. Título do trabalho

Mapa acima, rio abaixo: rastros e vestígios na construção do fotolivro Araguaia

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Capeletti Calaca, Discente**, em 16/12/2024, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 21:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5029054** e o código CRC **0C562F88**.

MARIANA CAPELETTI CALAÇA

**Mapa acima, rio abaixo: rastros e vestígios na construção do
fotolivro Araguaia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Educação, Arte e Cultura Visual

Orientação: Profa. Dra. Alice Fátima Martins

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Calaça, Mariana Capeletti

Mapa acima, rio abaixo: [manuscrito] : rastros e vestígios na
construção do fotolivro Araguaia / Mariana Capeletti Calaça. - 2024.
ccxii, 212 f.: il.

Orientador: Prof. Alice Fátima Martins.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Fotografia. 2. fotolivro. 3. Guerrilha do Araguaia. 4. Memória. I.
Martins, Alice Fátima, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

DESPACHO

Ata nº 12/2024 da sessão de Defesa de Tese de **Mariana Capeletti Calaça**, que confere o título de Doutor(a) em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos nove dias do dezembro de dois mil e vinte e quatro, a partir das 15:00 horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: Mapa acima, rio abaixo: rastros e vestígios na construção do fotolivro Araguaia. Os trabalhos foram instalados pelos(as) membros(as) da Banca: Prof.^a Doutora Alice Fátima Martins (PPGACV/UFG) - orientadora; Prof.^a Doutora Leda Maria de Barros Guimarães (PPGACV/UFG), membro titular interno; Prof. Doutor Elinaldo da Silva Meira (PPGACV/UFG), membro titular interno; Prof. Doutor Wolney Fernandes de Oliveira (EMAC/UFG) - membro externo ao programa; Prof. Doutor Murilo Gabriel Berardo Bueno (PUC/GO) - membro externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos membros. A Banca ressalta a qualidade da pesquisa, sua fundamentação, bem como a articulação entre a pesquisa, a criação e a docência. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Alice Fátima Martins, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos(as) Membros(as) da Banca Examinadora, aos nove dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 09/12/2024, às 17:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elinaldo Da Silva Meira, Professor do Magistério Superior**, em 09/12/2024, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leda Maria De Barros Guimaraes, Professora do Magistério Superior**, em 09/12/2024, às 17:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wolney Fernandes De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto, Vice-Coordenador de Pós-Graduação**, em 10/02/2025, às 13:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,
informando o código verificador **4989122** e o código CRC **CB75F04B**.

Referência: Processo nº 23070.059457/2024-88

SEI nº 4989122

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
TESE DE DOUTORADO

Mapa acima, rio abaixo:
rastros e vestígios na construção do fotolivro Araguaia

MARIANA CAPELETTI CALAÇA

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alice Fátima Martins
(FAV/UFG)

Orientador(a) e Presidente da banca

Profa. Dr. Wolney Fernandes de Oliveira
(EMAC/UFG)

Membro externo

Profa. Dra. Leda Maria de Barros
Guimarães
(FAV/UFG)

Membro interno

Profa. Dr. Murilo Gabriel Berardo Bueno
(PUC-Goiás)

Membro externo

Profa. Dr. Elinaldo da Silva Meira
(FAV/UFG)

Membro interno

Profa. Dra. Déborah Rodrigues Borges
(PUC-Goiás)

Suplente externo

Profa. Dra. Lilian Ucker Perotto
(FAV/UFG)

Suplente interno

Para todos os camponeses do baixo Araguaia

Agradecimentos


Agradeço ao meu companheiro Luiz Paulo que topou essa aventura desde o
primeiro dia

À Alice por ter mergulhado comigo

À Bru, Bárbara e Lux pela ajuda e ombro

À minha família pelo suporte

Ao PPG em Arte e Cultura Visual da FAV pela oportunidade



A água me contou muitos segredos
Guardou os meus segredos
Refez os meus desenhos
Trouxe e levou meus medos

Caetano Veloso

Resumo

Esta pesquisa investiga a construção do fotolivro *Araguaia* como uma forma de articular memória e narrativa visual sobre a Guerrilha do Araguaia (1972-1974), um dos capítulos mais brutais e silenciados da ditadura militar no Brasil. A partir da perspectiva da a/r/tografia, que integra práticas de artista, pesquisadora e educadora, o estudo explora como a fotografia pode ser utilizada para revisitar memórias coletivas, especialmente aquelas marcadas pelo trauma e pela opressão. O projeto se baseia em imagens capturadas em campo, diários e conversas com camponeses que vivenciaram esse período histórico. Durante a pandemia, ao reorientar o foco para o material já coletado, a pesquisa encontrou na montagem uma metodologia inspirada em Aby Warburg e Walter Benjamin, onde as fotografias, justapostas a documentos históricos, criam um diálogo entre passado e presente. O fotolivro torna-se, assim, um espaço para dar voz às memórias silenciadas, utilizando a fotografia não apenas como registro, mas como um ato de resistência e ressignificação. A montagem anacrônica desafia a linearidade da história oficial, propondo uma leitura crítica e sensorial que conecta o espectador com as histórias e cicatrizes de um território marcado pela violência estatal. Ao construir essa narrativa visual, o trabalho busca não só resgatar um passado apagado, mas também propor novas formas de engajamento com a memória histórica através da arte.

Palavras-chave: Fotografia, fotolivro, Guerrilha do Araguaia, memória

Abstract

This research investigates the construction of the *Araguaia* photobook as a way of articulating memory and visual narrative about the Araguaia Guerrilla (1972-1974), one of the most brutal and silenced chapters of the military dictatorship in Brazil. From the perspective of *a/r/tography*, which integrates the practices of an artist, researcher and educator, the study explores how photography can be used to revisit collective memories, especially those marked by trauma and oppression. The project is based on images captured in the field, diaries and conversations with peasants who lived through this historic period. During the pandemic, by refocusing on the material already collected, the research found a methodology inspired by Aby Warburg and Walter Benjamin, where photographs, juxtaposed with historical documents, create a dialog between past and present. The photobook thus becomes a space to give voice to silenced memories, using photography not just as a record, but as an act of resistance and re-signification. The anachronistic montage challenges the linearity of official history, proposing a critical and sensory reading that connects the viewer with the stories and scars of a territory marked by state violence. By constructing this visual narrative, the work seeks not only to recover an erased past, but also to propose new forms of engagement with historical memory through art.

Keywords: Photography, photobook, Araguaia Guerrilla, memory

Resumen

Cette étude porte sur la construction du livre photo *Araguaia* comme moyen d'articuler la mémoire et la narration visuelle de la guérilla d'Araguaia (1972-1974), l'un des chapitres les plus brutaux et les plus silencieux de la dictature militaire au Brésil. Du point de vue de l'a/r/tographie, qui intègre les pratiques de l'artiste, du chercheur et de l'éducateur, l'étude explore la manière dont la photographie peut être utilisée pour revisiter les mémoires collectives, en particulier celles qui sont marquées par le traumatisme et l'oppression. Le projet est basé sur des images capturées sur le terrain, des journaux intimes et des conversations avec des paysans qui ont vécu cette période historique. Pendant la pandémie, en se recentrant sur le matériel déjà recueilli, la recherche a trouvé une méthodologie inspirée d'Aby Warburg et de Walter Benjamin, où les photographies, juxtaposées à des documents historiques, créent un dialogue entre le passé et le présent. Le livre photo devient ainsi un espace pour donner une voix aux mémoires réduites au silence, en utilisant la photographie non seulement comme un enregistrement, mais aussi comme un acte de résistance et de re-signification. Le montage anachronique remet en question la linéarité de l'histoire officielle, en proposant une lecture critique et sensorielle qui relie le spectateur aux histoires et aux cicatrices d'un territoire marqué par la violence d'État. En construisant ce récit visuel, l'œuvre cherche non seulement à récupérer un passé effacé, mais aussi à proposer de nouvelles façons de s'engager dans la mémoire historique par le biais de l'art.

Mots clés : Photographie, livre photo, Araguaia Guerrilla, mémoire

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Recorte do meu diário de pesquisa e campo	21
Figura 2 Registro do Festival Paraty em Foco; Festival Internacional de Tiradentes; Embaixada Brasileira no México e Festival Goyazes, acervo pessoal	29
Figura 3 Cabanagem, de André Penteado. Reprodução própria.....	50
Figura 4 Al otro lado, de Misha Vallejo. Reprodução própria	51
Figura 5 Silent Histories, de Kazuma Obara. Reprodução própria ..	52
Figura 6 Separação dos retratos	57
Figura 7 Retratos selecionados e posicionado na cortiça para iniciar a movimentação das fotos.....	58
Figura 8 Prancha 2 para pensar o barqueiro e o rio / A luta e os desaparecidos	59
Figura 9 Prancha com retratos e paisagens com o véu	60
Figura 10 Prancha com detalhes da Casa Azul e Bacaba	61
Figura 11 sequência - tristeza, chegada do perigo	62
Figura 12 sequência de casas para construção e ambientação da paisagem.	63
Figura 13 Escombros do museu da Guerrilha do Araguaia. São Geraldo do Araguaia - Pará, 2017. Arquivo Pessoal	73
Figura 14 Quarto da Casa Azul, local de tortura e assassinato de presos políticos. Estima-se que mais de 30 pessoas foram sepultadas clandestinamente neste local. Hoje as construções referentes a “Casa Azul” pertencem ao órgão público DNIT. Marabá - Pará, 2017	74
Figura 15 Darci Alves Taveira, Seu Picida. Arquivo pessoal, 2017 ..	78
Figura 16 Seu Raimundo - Arquivo pessoal, 2017	79

Sumário

Iniciando o trajeto	13
Sobre a Guerra.....	17
 Criando o percurso no leito do Rio Araguaia	 26
Método para criação da narrativa.....	44
(Re)Montagem no tempo perdido	53
 Rastros e vestígios na memória da Guerrilha	 65
 Um mergulho nas águas soturnas do rio	 85
Navegando pelos caminhos do Rio: meu diário guia	92
 Fotolivro Araguaia	 122
 Do outro lado do rio: notas sobre a travessia	 199
 Referências	 205

Iniciando o trajeto

Foram seis anos da finalização do mestrado ao ingresso no doutorado, um espaço que foi importante para eu me reconectar com a Mariana fotógrafa que havia adormecido. Nesse período fui admitida como professora efetiva na PUC, trabalhei em outras faculdades e fiz uma especialização em fotografia em São Paulo. Foi nessa especialização que conheci a tendência mundial dos fotolivros, os livros de fotografia contemporâneos. Livros de fotografia não são nenhuma novidade, mas agora eles ressurgem com uma proposta diferente, são pensados a partir de temas, para narrar histórias reais ou fictícias, se diferem dos antigos formatos que se resumiam a um compilado de imagens de algum fotógrafo. Com formatos variados e mistura de materiais, o universo das publicações fotográficas me instigou a querer produzir novamente.

Em 2017 iniciei o projeto do Araguaia, o ensaio intitulado inicialmente como *Sob o Véu da Guerrilha* já foi exposto em vários locais e premiado em um festival internacional, aqui nesse projeto, trabalho exclusivamente com esse material primário produzido ao longo dos dois anos seguintes. São fotografias, diário de campo e conversas que tive com moradores de Xambioá no Tocantins, São Geraldo do Araguaia, Marabá, São João do Araguaia, Brejo Grande e vilarejos da região, todas sudoeste do Pará. Eu cogitei, durante o ingresso no doutorado, retornar a região, mas essa vontade foi cerceada pela pandemia que se instaurou poucos meses depois, e que inviabilizou a ação. Pandemia essa que também prejudicou o pouco contato que possuía com algumas pessoas da região, por se tratar de idosos que residiam em regiões bem afastadas, não existia

comunicação por telefone ou internet, era pessoalmente que as relações eram mantidas.

Durante o período da pandemia, enfrentei um momento de grande turbulência, tanto no campo profissional quanto no pessoal. A paralisação forçada do mundo trouxe consigo um silêncio que, de início, parecia uma pausa necessária, um respiro para tempos tão corridos. No entanto, rapidamente se revelou como um peso opressor, uma sensação de estagnação que engolia os dias e me deixava sem direção. Como fotógrafa, sempre acreditei no poder da imagem como ferramenta de expressão e conexão, mas naquele contexto de confinamento, de isolamento social, a câmera tornou-se um objeto estranho, quase uma relíquia de um tempo em que o mundo era acessível.

Nossa sociedade não acredita em mais nada, a não ser na vida nua. É evidente que [...] estão dispostos a sacrificar praticamente tudo, as condições normais de vida, as relações sociais, o trabalho, até mesmo as amizades, os afetos e as convicções religiosas e políticas pelo perigo de ficar doentes. A vida nua – e o medo de perdê-la – não é algo que una os homens, mas que os cega e os separa. (AGAMBEM, 2020, p. 15)

Os muros da casa, que antes eram um refúgio, transformaram-se em limites sufocantes. Produzir imagens, que sempre foi meu modo de interpretar e transformar o mundo, passou a parecer um esforço inútil. Onde buscar inspiração quando tudo ao redor era angústia e incerteza? Nesse cenário, o trabalho na pós-graduação e a docência, que antes me alimentavam como artista e pesquisadora, começaram a ser questionados. O que fazia sentido nesse novo

mundo, onde as fronteiras entre o que é urgente e o que é supérfluo estavam tão borradas?

A dificuldade de continuar o trabalho acadêmico se tornou imensa. Os textos, que antes me estimulavam, passaram a ser desafios áridos, distantes da realidade brutal que estávamos vivendo. Perguntava-me qual era a relevância do que estava pesquisando, qual a contribuição de falar sobre arte enquanto o mundo parecia desmoronar. A sala de aula virtual, que deveria ser um espaço de troca e encontro, transformou-se em uma tarefa mecânica e fria, onde rostos desconectados e câmeras desligadas só reforçavam a solidão daquele período.

Houve momentos em que pensei seriamente em abandonar tudo. O sentido de ser professora e pesquisadora parecia desvanecer a cada novo dia de incerteza e dor coletiva. Mas, paradoxalmente, foi nesse espaço de dúvida que também encontrei novas perguntas e possibilidades. Talvez, mais do que nunca, o período da pandemia tenha me feito perceber que, em tempos de crise, precisamos repensar nossas práticas, ressignificar nossos processos e, sobretudo, encontrar novas formas de criar e resistir.

Diante das dificuldades impostas pelo isolamento, a pesquisa que vinha conduzindo sofreu uma ruptura inevitável. Foi então que decidi redirecionar o meu olhar para o material que já tinha em mãos, buscando sentido naquilo que já havia vivido e documentado. A pandemia, ao me forçar a desacelerar, também me levou a revisitar o ensaio fotográfico que realizei sobre a Guerrilha do Araguaia. Nesse material, encontrei um ponto de partida para continuar minha trajetória de pesquisa, agora não mais baseada no que ainda poderia vir a

produzir, mas no que já havia registrado — nas imagens, nas memórias, nos encontros.

Foi nesse momento de reorientação que me sugeriram explorar a perspectiva da a/r/tografia, uma metodologia que integra as práticas de artista, pesquisadora e professora. A ideia de me posicionar como uma a/r/tógrafa ressoou profundamente, pois fazia sentido diante da minha realidade: eu era, ao mesmo tempo, a fotógrafa que testemunhou o campo, a pesquisadora que buscava entender aquelas experiências e a professora que se desafiava a traduzir esses aprendizados para um ambiente acadêmico.

a/r/tógrafos concentram seus esforços em melhorar a prática, compreender a prática de uma perspectiva diferente, e/ou usar suas práticas para influenciar as experiências dos outros [...] Artistas se envolvem em investigações artísticas que os auxiliam a explorar questões, temas ou ideias que inspiram suas curiosidades e sensibilidades estéticas. (IRWIN, 2013, p. 29)

A partir desse novo enfoque, minha pesquisa passou a se constituir como uma narrativa híbrida sobre a Guerrilha do Araguaia, onde o processo criativo e a experiência vivida se entrelaçam. Decidi construir esse trabalho a partir do roteiro geográfico que fiz, cruzando territórios que um dia foram palco de resistência e luta, e ouvindo os camponeses que, décadas depois, ainda guardavam as cicatrizes e as histórias daquele tempo. Cada fotografia passou a ser não apenas um registro visual, mas um portal para as vozes que me foram confiadas, um convite para reconstituir os ecos da memória que o tempo insiste em silenciar.

A ideia de contar essa história a partir dos deslocamentos que fiz e das pessoas que conheci trouxe um sentido renovado ao meu

trabalho. Nesse processo, percebi que minha prática fotográfica não era apenas sobre capturar imagens, mas sobre criar encontros — encontros entre tempos, pessoas, histórias e afetos. Ser a/r/tógrafa, então, significava reconhecer que minha pesquisa não se limitava à academia, mas se expandia para além dela, tecendo novas conexões entre a minha experiência no campo, o espaço da sala de aula e o universo da criação artística.

Sobre a Guerra

A Guerrilha do Araguaia, um dos episódios mais sombrios e silenciados da história recente do Brasil, foi um movimento de resistência armada contra a ditadura militar, que ocorreu entre os anos de 1972 e 1974 na região amazônica, mais especificamente ao longo do Rio Araguaia, no sul do estado do Pará (Moraes; Silva, 2012). Formado em sua maioria por jovens militantes ligados ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), o movimento tinha como objetivo lutar contra o regime autoritário e instaurar uma revolução socialista no país. No entanto, a repressão brutal promovida pelo Exército Brasileiro transformou essa tentativa em uma tragédia marcada por torturas, desaparecimentos forçados e execuções sumárias, cujos ecos ainda ressoam nas discussões sobre a memória histórica nacional.

O contexto político da época era de uma crescente insatisfação popular diante do regime militar, que se consolidou após o golpe de 1964. O Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, marcou o endurecimento da ditadura, ampliando os poderes repressivos do governo e fechando as portas para qualquer oposição democrática. Nesse cenário, o Araguaia tornou-se um palco de resistência (Campos Filho, 2014), onde cerca de setenta guerrilheiros, em sua

maioria estudantes e intelectuais urbanos, optaram por se refugiar na floresta, buscando apoio nas comunidades camponesas locais. Inspirados por outras revoluções socialistas ao redor do mundo, os guerrilheiros pretendiam instaurar um movimento de longo prazo, baseado na estratégia de guerra de guerrilha, similar àquela que havia triunfado em Cuba.

Entretanto, o Estado brasileiro respondeu com uma violência desmedida, empenhando vastos recursos militares para aniquilar o movimento. Durante os anos de 1972 a 1974, o Exército empreendeu três grandes operações na região, utilizando táticas que incluíam a tortura, o desaparecimento forçado de prisioneiros e a eliminação sistemática de combatentes e de civis suspeitos de colaborarem com a guerrilha. Os corpos dos guerrilheiros mortos foram ocultados, numa tentativa de apagar completamente sua existência e sua luta do registro histórico. Contudo, a repressão não se limitou ao campo de batalha: também se estendeu à construção de um silêncio deliberado e planejado, visando apagar a memória desse episódio.

Neste ponto, faz-se necessária uma reflexão sobre o apagamento da história e as tentativas de construir “buracos de esquecimento”, como bem descreve Hannah Arendt em sua análise sobre os regimes totalitários,

a dominação totalitária tentou estabelecer esses buracos de esquecimento nos quais todos os feitos, bons e maus, desapareceriam [...] mas assim também todos os esforços de fazer seus oponentes 'desaparecerem em silencioso anonimato' foram em vão. Os buracos de esquecimento não existem. (ARENDT, 199, p.222)

Essa citação ilustra com precisão o que ocorreu no Araguaia: uma tentativa de relegar ao esquecimento os que ousaram se insurgir contra um regime opressor. O Estado não apenas buscou eliminar fisicamente os guerrilheiros, mas também apagá-los da memória coletiva, na esperança de que, com o tempo, suas lutas e ideais fossem esquecidos.

Todavia, como Arendt (1999) sugere, o esquecimento imposto não pode triunfar sobre a memória e a busca por justiça. Mesmo com os esforços do regime para ocultar o que ocorreu no Araguaia, a verdade emergiu nas décadas subsequentes, graças ao trabalho de familiares, jornalistas, historiadores e ativistas de direitos humanos. Durante os anos 1980 e 1990, com a redemocratização do Brasil, a sociedade civil intensificou suas demandas por esclarecimentos sobre os desaparecidos políticos, resultando na criação de comissões como a Comissão Nacional da Verdade (CNV)¹, instituída em 2011. A CNV revelou ao público novos detalhes sobre as atrocidades cometidas e trouxe à tona relatos de sobreviventes e de militares que participaram das operações, expondo a brutalidade do regime.

Ainda assim, a Guerrilha do Araguaia permanece, em grande medida, um episódio mal compreendido e sub-representado nos livros didáticos e na memória oficial brasileira. Esse apagamento seletivo revela uma resistência à reconciliação plena com o passado autoritário, na medida em que setores das Forças Armadas e do Estado continuam a obstruir o acesso a documentos e informações

¹ O relatório final da CNV pode ser acessado no sítio Memórias Reveladas mantido pelo Arquivo Nacional. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>

que poderiam esclarecer o destino de muitos desaparecidos. Essa relutância em encarar os crimes do passado reflete a continuidade de uma cultura de impunidade, que perpetua a violência estrutural e o autoritarismo no presente.

Ao confrontarmos a história da Guerrilha do Araguaia, é necessário entender que não se trata apenas de resgatar um episódio isolado, mas de reconhecer que a memória é uma ferramenta essencial para a construção de uma sociedade democrática. O apagamento intencional da história e a negação da verdade constituem, em si mesmos, formas de violência, pois tentam negar às vítimas e suas famílias o direito à justiça e ao reconhecimento.

Revisitar a Guerrilha do Araguaia é um ato de resistência contra o esquecimento e uma reafirmação da importância da memória histórica para o fortalecimento da democracia. O Brasil, enquanto nação, ainda enfrenta o desafio de lidar com seu passado autoritário de maneira plena e transparente, superando os "buracos de esquecimento" que regimes totalitários, como o descrito por Hannah Arendt, tentaram em vão instaurar. O reconhecimento dos erros do passado, a recuperação dos corpos desaparecidos e a reparação às famílias das vítimas são passos fundamentais para que, finalmente, se faça justiça a esses que lutaram pela liberdade e foram silenciados pela violência do Estado.

Sobre a Estrutura

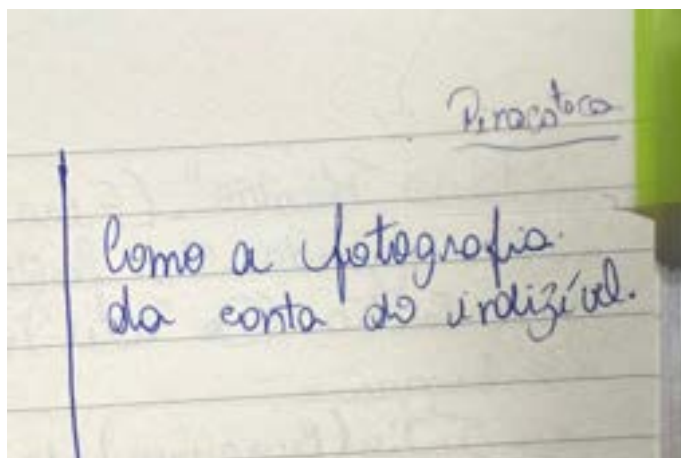


Figura 1 Recorte do meu diário de pesquisa e campo

Como a fotografia da conta do indizível? Fiz essa pergunta no meu caderno antes de anotar os materiais que precisaria levar para o Araguaia. Essa pergunta ainda ecoa vez ou outra em mim, como? Como eu poderia falar sobre trauma, dor, morte sem novamente agredir aquelas pessoas? Seria possível torná-las protagonistas dessa narrativa? Eu queria ser apenas o meio, a fotógrafa que materializaria as memórias, não cabia a mim ser nenhuma salvadora da pátria, promover reparação histórica ou dar voz a algum indivíduo, no fundo quem estava sendo salva era eu, que nesse encontro pude aprender a ouvir o outro e a me perceber fotógrafa novamente.

Essa busca sobre fotografar o indizível permanece comigo ainda hoje, e é um dos motivos da escrita da tese, poder olhar as imagens e organizá-las em um material que narre as atrocidades que aconteceram durante a Guerrilha do Araguaia, será que eu conseguiria fazer isso sem palavras? Não que as palavras não importem, são tão importantes que não me abstenho delas, mas eu

queria uma narrativa completamente visual, de imagens paradas que gritam sem emitir nenhum som. O ritmo de passagem das fotografias será o do observador, a trilha sonora será a partir da percepção visual que ele criar com as imagens. No livro eu narro a minha experiência a partir das memórias dos camponeses, o observador vai ler essa narrativa a partir de suas vivências particulares.

Utilizo a fotografia para narrar a memória da Guerrilha do Araguaia, período violento da ditadura brasileira, e questiono o regime de visualidade. O texto também discute o desafio de encontrar um suporte para memórias de grande sofrimento, como as das vítimas da ditadura, e a ideia de criar um livro fotográfico com imagens e arquivos da Guerrilha do Araguaia. Discutiremos o conceito de anacronismo em relação às imagens e à história da arte, e o poder das imagens em evocar emoções e criar conexões entre diferentes temporalidades. O texto conclui discutindo a falta de imagens e o silêncio em relação aos abusos cometidos durante a ditadura brasileira, e a importância de estabelecer uma memória da humanidade e validar a verdade através da História. O livro de fotografias "Araguaia" é apresentado como uma forma de desvelar esse período trágico da história brasileira.

Para a construção da narrativa que permeia este ensaio fotográfico, utilizei a metodologia desenvolvida por Aby Warburg, bem como o conceito benjaminiano de história a contrapelo. Inspirando-me no método do Atlas Mnemosyne de Warburg, busquei criar uma montagem visual que permite a justaposição de diferentes tempos e contextos históricos, revelando como fragmentos de memória sobrevivem ao tempo e encontram novas ressonâncias no presente. A sobreposição de imagens de arquivo com fotografias atuais dos

locais da Guerrilha do Araguaia não busca uma reconstituição linear da história, mas sim um encontro anacrônico que provoca um diálogo entre passado e presente.

Ao adotar o conceito de Benjamin de “escovar a história a contrapelo”, minha intenção foi desafiar a narrativa oficial que tentou silenciar a memória dos guerrilheiros e suas lutas. Assim, as imagens não apenas documentam o passado, mas atuam como um ato de resistência, revelando histórias esquecidas e oferecendo novas interpretações para vestígios que ainda ardem no presente. Através dessa abordagem, a montagem fotográfica se torna um espaço de ressurreição e sobrevivência, onde memórias fragmentadas continuam a desafiar o esquecimento e reivindicar seu lugar na história.

Ao longo deste projeto, a reflexão sobre a minha experiência foi orientada pela perspectiva de Jorge Larrosa, que vê o ato de narrar como uma forma de aprofundamento e de abertura para o significado daquilo que vivemos. Assim, minha jornada se desdobrou em dois diários distintos, mas interligados. O primeiro foi o diário escrito, um espaço íntimo onde registrei minhas impressões, reflexões e descobertas ao explorar os locais da Guerrilha do Araguaia. Essas palavras não foram apenas um registro, mas um processo de escuta atenta ao que esses lugares tinham a dizer. Foi a partir desse mergulho escrito que pude criar o segundo diário: o fotolivro, que nasceu da necessidade de transformar minhas palavras em imagens. O fotolivro, então, se torna um diário visual, uma extensão sensorial e simbólica do primeiro, onde cada fotografia não só documenta, mas também narra de forma poética as memórias silenciosas da guerrilha,

permitindo que a experiência capturada pela escrita se converta em uma nova forma de testemunho e resistência visual.

Pertenço de fazer imagens.
Opero por semelhanças

Manuel de Barros



Criando o percurso no leito do Rio Araguaia

A criação de imagens, tal como expressa Manoel de Barros, extrapola a representação visual. Ela é um ato de exploração, uma forma de capturar as semelhanças entre o humano e o mundo natural, entre o eu e o outro. Nesse processo, a clareza absoluta é substituída pela riqueza das conexões, das analogias que revelam novas dimensões do ser e do existir.

Assim como Manuel de Barros, também opero por semelhanças e pertenço ao fazer imagens. As fotografias que compõem esta tese não são meramente ilustrativas; elas são parte essencial do processo de reflexão e investigação. Através dessas imagens, procuro tecer relações, descobrir vínculos e permitir que o ato de ver se transforme em uma experiência de compreensão.

Ao iniciar o capítulo de metodologia, considero essencial destacar que este não é um caminho de certezas, mas sim de abertura e questionamento. A metodologia adotada aqui reflete essa busca pela profundidade, pela complexidade que a clareza, por vezes, não pode alcançar. Em vez de buscar respostas definitivas, convido à reflexão, ao mergulho nas semelhanças que as imagens evocam, e à valorização das experiências sensíveis que se desdobram ao longo da pesquisa.

Pensar na estrutura da tese é como escolher um caminho, sem ter certeza de onde ele vai nos levar. Não se trata de seguir um roteiro pronto, mas de criar uma fundação que se molda e se refaz ao longo do percurso. A pesquisa, afinal, é feita de desmoronamentos e reconstruções, onde cada nova descoberta pode derrubar o que parecia sólido, apenas para ser erguido de outra forma. A importância

desse momento faz a gente parar, respirar fundo, e escolher entre tantas possibilidades, aquela que vai nos guiar melhor.

Mas os métodos são tantos que, em vez de clareza, o que senti foi um pouco de sufoco. Conceitos, técnicas, caminhos... parecia que nenhum se encaixava perfeitamente no que eu buscava. A cada nova leitura, uma nova dúvida. E foi aí que percebi: talvez o caminho certo seja o da incerteza que só a experiência e a vida podem proporcionar. Segundo Ribeiro (2014), encontrar esse novo caminho exige ousadia e criatividade. E é exatamente isso que ele chama de "método-caminho": uma abordagem aberta, flexível, que abraça o inesperado. É sobre se permitir desviar, mudar de ideia, aceitar a desordem e o dinamismo que surgem no processo. A metodologia, assim, não é uma trilha reta, mas um espaço para experiências novas, para pensar diferente e para deixar que os imprevistos nos mostrem novas oportunidades.

A metodologia não precisa ser um caminho reto e rígido, na verdade, ela é uma trilha que se forma enquanto caminhamos, cheia de desvios, encontros e descobertas. A pesquisa, nesse sentido, se revela como uma expressão criativa. Ela nos chama a explorar o novo mapeando novas possibilidades. Não é só sobre seguir o que já está feito, mas sobre abrir espaço para o inesperado.

Essa criatividade pode surgir em várias etapas: na hora de formular perguntas, na escolha dos métodos, na interpretação dos dados ou até na criação de novas teorias e abordagens. O que torna a pesquisa inovadora é a capacidade de romper com o que já está estabelecido e de abrir novas perspectivas. Além disso, a criatividade também está em como comunicamos nossos resultados. Usar formas visuais, contar histórias ou qualquer outra expressão artística pode tornar a pesquisa mais interessante e acessível para todos. Foi com

isso em mente que eu procurei uma solução que fosse além texto acadêmico, algo que me tocasse e trouxesse um novo olhar para o meu trabalho.

Minha maior inquietação era a produção de uma narrativa visual a partir de um ensaio fotográfico, de minha autoria, realizado no Tocantins e Pará entre 2017 e 2018, que tinha como foco encontrar personagens que participaram da Guerrilha do Araguaia. Durante o processo de pesquisa, notei que meu interesse maior eram as histórias pessoais de camponeses que viviam na região entre 1969 e 1980, e que de alguma maneira viram suas vidas atravessadas pelo horror de um regime ditatorial. As imagens resultantes do ensaio foram expostas em diversos festivais (Figura 01), galerias e centros públicos como o Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco (2017, ganhando o prêmio de primeiro lugar na categoria ensaio), no Festival Internacional de Fotografia de Tiradentes (2018), no Museu da Imagem e do Som de Goiás (2018 e 2022), CamaraSete (Belo Horizonte, 2019, Fotoseptiembre, Festival Internacional de Fotografia organizado pelo Centro de la Imagen (México, 2023) e Festival Goyazes (2024). Em todas essas situações aconteceu o olhar do outro na construção da narrativa e organização das imagens, meu papel até então era o de fotógrafa expectadora da própria produção.

A partir disso, surgiu a necessidade de refletir sobre essas imagens e a narrativa que elas poderiam contar a partir do meu olhar. Eu precisava considerar as experiências que vivi durante a produção do ensaio, as pessoas que encontrei, as conexões que estabeleci, e as lições aprendidas ao longo do caminho. Queria encontrar uma maneira de contar as histórias da guerrilha através dessas imagens,

aprender, inventar e criar durante o percurso. Não se trata de um método fixo ou pré-determinado, mas sim de um caminho que se inventa para se conhecer e compreender a si próprio. Esta abordagem não tem um programa totalmente pré-estabelecido do que se procura de antemão. Trata-se, pelo contrário, de construir um itinerário que se desenvolve entre a deambulação e os resultados, muitas vezes incertos e inesperados, das nossas estratégias. Os autores nos trazem que “o método não precede a experiência, o método emerge durante a experiência e se apresenta ao final, talvez para uma nova viagem” (Morin, Ciurana e Motta, 2003, p.16), assim, este método não é apenas uma estratégia do sujeito, mas também uma ferramenta que gera as suas próprias estratégias. Ele nos ajuda a conhecer e é também conhecimento.

Em contrapartida, um método fixo e predeterminado pode não permitir essa flexibilidade, criatividade e autodescoberta. Ribeiro (2014) aponta que seriam as metodologias quantitativas responsáveis por cercear a criatividade e autodescoberta do pesquisador e da pesquisa, o autor afirma que nas metodologias de investigação quantitativa, um potencial obstáculo à criatividade é a ênfase em procedimentos padronizados e métodos rígidos de recolha de dados, Hernández corrobora ao apontar que:

Neste vínculo, a pesquisa científica seria aquela que, de uma maneira ou de outra, se sustenta na observação, que se supõe objetiva de um fenômeno, e mediante a aplicação de uma série de mecanismos de controle e fiabilidade [...] Esta visão da pesquisa científica pode-se localizar dentro da corrente dualista que marcou o pensamento ocidental durante quase

trezentos anos e que significou, por exemplo, aceitar como necessária a separação entre o sujeito que observa e pesquisa, o objeto observado, e sobre o que se pesquisa. (HERNANDÉZ, 2013, P.41).

Isto pode limitar a capacidade do investigador em explorar abordagens alternativas ou considerar variáveis ou medidas não convencionais. Além disso, a dependência da análise estatística e do teste de hipóteses pode desencorajar os investigadores de explorar resultados inesperados ou contraditórios.

Para ultrapassar estes obstáculos, os investigadores podem incorporar elementos de criatividade adotando uma abordagem de métodos mistos, combinando métodos quantitativos e qualitativos (Johnson, Onwuegbuzie, 2004). Isto permite uma compreensão mais abrangente do tópico de investigação e incentiva a exploração de diversas perspectivas e variáveis. O pesquisador pode também realizar uma análise exploratória dos materiais, que envolve o exame dos dados sem hipóteses preconcebidas, para identificar padrões ou relações que podem não ter sido inicialmente considerados.

Mas, isso não quer dizer que apenas as metodologias quantitativas apresentem barreiras a liberdade criativa do pesquisador. Nas metodologias de investigação qualitativa, um potencial obstáculo à criatividade é o risco de enviesamento ou subjetividade do investigador (Ribeiro, 2014). As ideias preconcebidas ou os quadros teóricos do investigador podem influenciar a interpretação e a análise dos dados, limitando potencialmente a emergência de novos conhecimentos ou perspectivas. Além disso, a pressão para se conformar com métodos de investigação qualitativa

ou quadros teóricos estabelecidos pode restringir a exploração de abordagens alternativas ou ideias não convencionais.

Para ultrapassar estes obstáculos, Ribeiro (2014) nos mostra que os investigadores podem adotar uma abordagem reflexiva, analisando criticamente sobre os seus próprios pressupostos e preconceitos ao longo do processo de investigação. Isto implica o reconhecimento e a resolução de potenciais preconceitos, o envolvimento numa autorreflexão contínua e a procura de *feedback* de pares ou participantes para garantir a validade e fiabilidade dos resultados da investigação. Os investigadores podem também aderir a uma abordagem multirreferencial, considerando múltiplas perspectivas e teorias, para promover a diversidade e a criatividade na investigação. Tourinho (2013), considera que essa multiplicidade

seja de técnicas ou procedimentos, seja de interpretações e formas de apresentação. Essa multiplicidade levanta desafios que incluem o esforço por compreender a experiência, as formas de convivência e, além disso, o trabalho de reflexão sistemática para fazer – criar – relações entre sujeitos, experiências e contexto. (TOURINHO, 2013, p. 65)

O *feedback* para Morin, Ciurana e Motta (2003), faz com que o método aprenda e modifique-se através das respostas que encontrar no percurso, estando aberto ao inesperado e ao novo, tirando partido dos erros e estando consciente do seu próprio desenvolvimento. Esta abordagem permite ao método descobrir e adaptar-se a diferentes situações, tornando-o num processo de aprendizagem em si mesmo. O método não é apenas uma estratégia do sujeito, mas também uma ferramenta que gera as suas próprias estratégias. Isto significa que o método pode aprender com os seus

próprios sucessos e fracassos e modificar-se no caminho. Isto é semelhante ao processo de *feedback* na teoria dos sistemas, em que o resultado de um sistema é utilizado como entrada para influenciar resultados futuros.

A abordagem reflexiva da metodologia promove a produção de conhecimento e evita a estagnação das teorias na investigação acadêmica, encorajando os pesquisadores a refletirem criticamente sobre os seus próprios pressupostos, preconceitos e ideias preconcebidas. González Rey (2005) aponta que esta abordagem reconhece que o investigador é um participante ativo no processo de investigação e que a sua subjetividade pode influenciar a interpretação e a construção do conhecimento, e isso não invalida ou diminui a importância da pesquisa, minha insegurança ao explorar metodologias mais abertas vem de histórico de formação mais sistemático e focado no resultado, essa característica é explicada por Tourinho (2013):

Quando iniciamos nossa formação, estamos apegados a uma noção, construída com base no paradigma positivista da pesquisa, que enfatiza a universalidade, objetividade e neutralidade da ciência e do método, exigindo do(a) pesquisador(a) uma postura distanciada dos objetos e fenômenos que estuda e, além disso, das suas experiências cotidianas, lúdicas, profanas, insanas... (TOURINHO, 2013, p. 66)

Na abordagem multirreferencial, Ribeiro (2014) conceitua que tal proposta desafia a fidelidade a um único paradigma metodológico ao reconhecer as limitações da abordagem de um objeto de investigação a partir de uma única perspectiva ou disciplina. Reconhece a complexidade e a profundidade do objeto de estudo,

que não pode ser totalmente compreendido através de um único ponto de vista. A adoção da multirreferencialidade permite uma compreensão mais abrangente do tema de investigação, uma vez que incentiva a integração de diversos modos de interação, heterogeneidade, criatividade e pluralismo. Ao adotar uma abordagem multirreferencial, os investigadores são capazes de transcender os limites de um único paradigma e explorar diferentes contextos e pontos de vista, aprofundando a sua compreensão do assunto.

Esta flexibilidade de pensamento não ignora o rigor do pensamento, mas permite conexões lógicas baseadas em argumentos coerentes. Aumenta a capacidade do pesquisador para perceber respostas alternativas a uma mesma situação, ultrapassando o pensamento imediato e automático. Além disso, segundo a autora, o conceito de multirreferencialidade promove a diversidade, a criatividade e o pluralismo na investigação, encorajando os investigadores a estarem abertos a ideias novas e inesperadas. Desafia a noção de que a procura da verdade só pode ser alcançada através de métodos seguros e precisos, salientando a necessidade de abraçar a incerteza e rejeitar o risco de cair no vazio teórico, conceitual, intelectual ou prático. Esta abordagem permite a integração de perspectivas alternativas e a emergência de novas compreensões.

Se a prática da pesquisa serve para nos mostrar seus limites, se os objetivos que miramos não são necessariamente alcançados [...] e, ainda, se a pesquisa deve pensar a transformação do mundo – e do(a) pesquisador (a) -, nada mais consequente do que pensar o método como uma invenção, como parceiro que nos

ajuda a entender sentidos e significados que os indivíduos dão às suas ações, escolhas, motivações e expectativas. (TOURINHO, 2013, p. 67)

Para pensar as reflexões, as abordagens e depois como trabalhar os resultados, retomamos ao método-caminho agora na tentativa de trilhá-lo. Ribeiro (2014) a partir de Deleuze e Guattari vai propor uma tríade para o método-caminho, composta por Filosofia, Ciência e Arte. Embora distintas, aparecem para somar e não antagonizar no trabalho.

Deleuze e Guattari (2010) vão apresentar essa tríade como três formas de expressão: filosofia, arte e ciência - podem ser entendidas em termos da sua função, conceito e sensações. A função refere-se ao papel que cada forma desempenha na produção de conhecimento e compreensão. A filosofia cria eventos através dos seus conceitos, a arte constrói monumentos através das suas sensações, e a ciência constrói estados de coisas através das suas funções. O conceito representa as ideias, teorias ou enquadramentos específicos que cada forma de expressão emprega. A filosofia utiliza o pensamento conceitual, a arte utiliza a percepção sensorial e a estética, e a ciência baseia-se na observação empírica e na experimentação. As sensações referem-se aos aspectos afetivos e experimentais de cada forma de expressão. A filosofia evoca sensações intelectuais e conceituais, a arte evoca sensações emocionais e estéticas e a ciência envolve sensações sensoriais e empíricas.

Essa tríade pode ser trabalhada através da adoção de uma abordagem transdisciplinar e multirreferencial da investigação. Os pesquisadores podem integrar elementos da filosofia, da arte e da ciência para enriquecer a sua compreensão e análise do tópico de

investigação. Isto pode envolver a incorporação de conceitos e teorias filosóficas para examinar criticamente os pressupostos e implicações subjacentes à investigação, utilizando métodos ou técnicas artísticas para explorar perspectivas alternativas ou representações criativas, e empregando métodos científicos para recolher dados empíricos e testar hipóteses.

No meio desse caminho, imerso nas incertezas e nas múltiplas possibilidades que o processo de pesquisa continuamente apresentava, eu me via desafiada a encontrar uma metodologia que pudesse reunir os diversos "eus" que compunham minha trajetória — a fotógrafa interessada na imagem política, a professora comprometida com o aprendizado transformador, e a doutoranda em busca de um entendimento mais profundo da história e da memória. Foi nesse ponto que a A/r/tografia surgiu como um amparo essencial, oferecendo um espaço metodológico híbrido e fluido, capaz de integrar essas múltiplas facetas de forma coesa e, ao mesmo tempo, dinâmica. A A/r/tografia me proporcionou não apenas uma metodologia, mas um modo de ser e pesquisar que celebra a intersecção entre arte, ensino e teoria, permitindo que eu entrelaçasse minhas experiências pessoais e profissionais em uma narrativa que faz do processo de criação parte intrínseca do conhecimento.

a/r/tografos podem usar as formas qualitativas de coletar dados das ciências sociais (levantamentos, coleta de documentos, entrevistas, observação participante etc.) e frequentemente também se interessam por histórias de vida, lembranças e fotografias. (IRWIN, 2013, p. 29)

A pesquisa em a/r/tografia se configura como uma jornada pessoal e transdisciplinar, uma trama que entrelaça histórias de vida,

dilemas e experiências que, em algum momento, podem convergir entre diferentes indivíduos. A metodologia, nesse contexto, não é um campo delimitado ou uma sequência rígida de passos, mas um espaço infinito de possibilidades. Ao mesmo tempo em que é possível contradizer-se a cada escolha metodológica, é justamente essa contradição que revela a profundidade dos atravessamentos e das sensibilidades que guiam o processo de pesquisa, Hernández afirma que:

em toda atividade artística existe um propósito investigativo. Ao tempo de uma finalidade pedagógica, no sentido de que constroem e projetam representações sobre parcelas da realidade, maneiras de olhar e de se olhar são fixadas. A outra posição, de caráter complementar, considera que algumas atividades de investigação contêm e mostram elementos estéticos e aspectos de design que a afetam. (2013, p. 44)

Refletir sobre metodologia não é apenas estabelecer um roteiro linear, mas é, sobretudo, falar sobre sensibilidades e decisões que se manifestam durante o percurso. Não se trata de um ponto fixo de partida, mas dos encontros e desencontros ao longo do caminho. Em pesquisas vinculadas ao processo criativo, a metodologia é, em si mesma, uma forma de criação, uma extensão do ato de fazer e de pensar o mundo. É uma experiência que transcende o campo estritamente científico para se tornar também uma experiência estética, ligada a uma forma singular de ver, sentir e habitar o mundo.

Por vezes, a metodologia não é uma escolha consciente, mas uma necessidade vital — algo que emerge do nosso modo de ser e de nos movermos no mundo. Não se trata de uma seleção racional e objetiva, mas de uma identificação, de um reconhecimento íntimo de

que certas abordagens falam mais profundamente sobre como compreendemos e navegamos pelas experiências. Nesse sentido, o percurso metodológico se revela durante a vivência, e não a priori. No início, são apenas vestígios e sinais; é na prática, no fazer, que o caminho vai se delineando.

Irwin aponta que “Não existe uma maneira apropriada ou errada de representar um projeto a/r/tográfico, nem há uma lista de verificação de critérios para avaliar o trabalho” (2013, p. 29), assim, decidi criar um Fotolivre com as fotografias que realizei sobre a Guerrilha do Araguaia, construindo-o não como um registro factual ou um complemento ao que já está nos livros de história, mas como um desdobramento da minha própria experiência ao longo desse projeto. Nesse livro, busco traduzir os afetos que me atravessaram e as histórias que os camponeses compartilharam comigo, histórias que carregam suas vivências e dores, muito além das narrativas oficiais. Cada imagem, cada retrato, cada paisagem não é simplesmente uma ilustração documental, mas um reflexo do encontro íntimo que tive com essas pessoas e seus territórios, com a memória que ainda pulsa nas paisagens onde a guerrilha deixou seus vestígios. Assim, o fotolivre se torna um espaço para dar voz a essas experiências, um território onde a história é contada a partir dos afetos e dos relatos que encontrei, e não a partir de uma cronologia já estabelecida.

A a/r/tografia, ao combinar arte, pesquisa e ensino, não se configura como um caminho linear ou pré-determinado, mas como um percurso que se constrói a partir dos encontros e das experiências. No início, o que apresento são apenas vestígios: fragmentos de histórias, rostos de camponeses que fotografei, paisagens da região e rastros do passado que tento capturar. No entanto, é durante a

vivência que esses vestígios ganham significado. O meu foco não foi traçar uma narrativa histórica rigorosa da guerrilha, mas, sim, explorar como essa história me atravessou, orientando o fotolivro para o meu próprio percurso entre as memórias dos camponeses e as marcas que a guerra deixou no território.

A a/r/tografia, então, me convida a desafiar a ideia de que a pesquisa é apenas construção; ela também é desconstrução, um espaço para desfazer paradigmas e permitir que novas formas de conhecimento floresçam através das trocas afetivas e das experiências sensoriais. Não é um ato separado do mundo, mas algo que se tece dentro da própria vida, atravessando minhas experiências pessoais como fotógrafa e pesquisadora.

O sujeito que emerge nesse processo de pesquisa a/r/tográfica não é aquele que acumula informações ou que se define por ter respostas prontas. Pelo contrário, ele é um sujeito em movimento, um território de passagem que se deixa afetar pelo que encontra ao longo do caminho. Durante a criação do Fotolivro, me questionei sobre quais momentos me tocaram profundamente, quais encontros realmente me deslocaram e me fizeram ver a realidade sob uma nova luz. A experiência, neste contexto, não se traduz por uma simples coleta de dados ou opiniões; ela é aquilo que nos move, que nos desorganiza e que permite que algo novo aconteça. Ao trabalhar com a linguagem e as imagens, percebo que não estou no controle total do processo; em vez disso, sou construída por ele, deixando que as forças que emergem nesse percurso me conduzam.

Na realização do fotolivro sobre a Guerrilha do Araguaia, a metodologia a/r/tográfica revelou-se como uma forma de investigação

que se funda na experiência artística. Esse processo não é apenas uma forma de gerar conhecimento, mas uma maneira de abrir novas sensibilidades e perspectivas, permitindo que a arte cumpra um papel investigativo que vai além dos métodos tradicionais das ciências, Hernández nos propõem uma série de questionamentos:

Em que medida as artes podem dar conta de um processo de investigação? Em que medida, tomando as artes como referentes para uma investigação em um campo “fora” das artes, se aportam significados que de outra maneira não poderiam emergir?” Em que medida esta pergunta questiona o sentido comumente aceito sobre o que é investigar – desvelar o que não foi dito? (2013, p. 43)

Embora a arte não dê conta de todas as questões — assim como nenhuma outra metodologia científica consegue abranger a totalidade das experiências —, ela oferece uma abordagem singular, onde a produção estética não é apenas uma técnica, mas também um método de análise e compreensão. Na elaboração do Fotolivro, não me limitei a narrar a história da guerrilha; o objetivo foi, sobretudo, desvelar camadas de significado que surgem da relação entre imagem, território e memória.

O que proponho é que a experiência se torne um motor para o conhecimento, utilizando a arte como meio para ativar novas formas de ver e sentir o mundo. No contexto da a/r/tografia, o ensino e a pesquisa baseados nas artes se distanciam das estruturas argumentativas rígidas, permitindo o uso de visualidades, elementos performativos e estéticos como formas legítimas de investigação. Esse processo não é apenas sobre o que se diz ou descreve, mas sobre o que se faz e coloca em movimento dentro da pesquisa. A criação do fotolivro Araguaia não é apenas uma etapa da tese, mas o

próprio ato de pesquisa em movimento, em que minha prática como fotógrafa e pesquisadora se mescla para dar origem a novas formas de conhecimento. Ao transformar imagens avulsas em narrativas visuais, o fotolivro torna-se um espaço de criação onde a experiência se manifesta de forma estética. Segundo Martins (2009), narrar é uma forma de contar algo, seja sobre si ou sobre o outro, é uma maneira de evocar a experiência e a existência.

Narrativas são manifestações orais, escritas, sonoras e visuais que se organizam a partir de uma sucessão de episódios ou ocorrências de interesse humano que integram uma mesma ação. Uma sequência de ideias articulada através de palavras faladas ou escritas, e/ou através de sons e imagens é condição para que uma manifestação seja reconhecida como narrativa. Sequência e organização são elementos que dão algum tipo de idade a ideias [...] e imagens que se complementam como narrativa. (MARTINS, 2009, p. 33)

Narrar é uma atividade corriqueira do ser humano, é a forma que expressamos e contamos histórias, essas narrativas podem ser estruturadas de diversas maneiras, não existe uma fórmula ou suporte correto para criar e perpetuar as narrativas. Martins (2009) observa que, ao narrar por meio de visualidades, os indivíduos recriam suas experiências, reinterpretando o vivido e costurando conexões entre momentos que, à primeira vista, podem parecer fragmentados. Esse processo de reconstrução visual permite que se estabeleçam novas relações entre o passado e o presente, ampliando a compreensão tanto do mundo exterior quanto da própria subjetividade. Assim, a criação de narrativas visuais é uma forma de

dar coerência às experiências, permitindo que sentidos sejam reorganizados e ressignificados em diferentes contextos.

Construir histórias, nesse sentido, não é simplesmente registrar ou reproduzir uma realidade, mas sim adotar formas específicas de ordenar o pensamento e produzir significados. Trata-se de um exercício que envolve múltiplas perspectivas, abrindo espaço para a diversidade de interpretações, sem a intenção de cristalizar essas construções em uma única verdade. Ao contar histórias, o objetivo é mais sobre gerar entendimento e reflexão do que estabelecer verdades absolutas; é um convite a olhar para o mundo de maneira mais plural, valorizando a riqueza de cada narrativa pessoal.

Escrever e produzir a partir das imagens é um ato que desafia a estrutura tradicional do discurso acadêmico, permitindo que novas ideias surjam a partir da potência do visual. Nesse sentido, o Fotolivro se torna um território cartográfico onde percorro não apenas os espaços físicos, mas também territórios subjetivos, afetivos, estéticos e políticos. Cada fotografia, cada montagem, cada escolha estética é um ponto que conecto, um movimento que traço ao longo do percurso, criando um itinerário que me permite explorar as múltiplas camadas de um passado que ainda ecoa nos corpos e nas paisagens que fotografei.

Ao longo desse processo criativo, além das fotografias, desenvolvi um diário em que registrei detalhadamente minhas experiências e reflexões durante o trabalho de campo. Esse diário se tornou uma espécie de âncora para a construção da narrativa visual do projeto. Embora tenha sido uma peça essencial para dar forma ao ensaio, esse texto não foi incorporado diretamente ao fotolivro; sua função permaneceu como um suporte interno, que agora se revela

apenas no contexto desta tese. A elaboração do fotolivro envolveu um mergulho nas anotações que fiz em campo, nas conversas que tive com os moradores locais e no material documental que consultei, tanto no projeto Memórias Reveladas quanto no Arquivo Nacional de Brasília.

A escrita desse texto se mostrou crucial quando comecei a redigir meu relato de viagem, pois, até então, eu dispunha apenas de anotações dispersas em meu caderno de campo, algumas gravações em áudio e documentos coletados ao longo da pesquisa. Foi a partir da organização metódica desse material que me propus a escrever um diário posterior às fotografias. Esse diário se transformou, então, em um guia fundamental para a construção da narrativa do fotolivro, ajudando a costurar os significados e estabelecer as conexões entre as imagens. No entanto, ao finalizar o fotolivro, tomei a decisão consciente de não incluir o texto original. A única inserção textual presente ao final do livro é um breve resumo sobre o contexto histórico da Guerrilha do Araguaia, acompanhado dos fragmentos de documentos históricos que coletei e que se integram à narrativa visual.

Ainda assim, esses textos não têm a função de explicar ou fornecer uma interpretação direta para as fotografias; eles se apresentam como fragmentos que adicionam camadas de significado à experiência do leitor. A intenção foi criar uma obra que sugerisse, em vez de afirmar, deixando margem para que o público explore e leia as imagens de forma pessoal, buscando proporcionar um espaço de descoberta e reflexão para que cada leitor pudesse construir suas próprias associações e leituras, ampliando as possibilidades de diálogo com o material apresentado.

Método para criação da narrativa

O livro aparece na fotografia como um suporte de organização e divulgação do trabalho do fotógrafo. No século XX podemos citar projetos documentais importantes que ganharam corpo através da sequência, como os clássicos *American Photographs* (1938) de Walker Evans e *The Americans* (1958) de Robert Frank. No Brasil está entre as principais obras *Amazonia* (1978) de Claudia Andujar e George Love. Contemporaneamente o livro estreita ainda mais sua relação com a fotografia, é renomeado como fotolivro, termo que utilizaremos no projeto, se transformando no protagonista servindo de suporte oficial de algumas obras.

Publicações ilustradas com fotografias, os livros de fotógrafos ou simplesmente fotolivros se tornaram cada vez mais populares nos últimos anos e ocupam um lugar central na fotografia contemporânea. (NEWMÜLLER, 2017).²

Segundo o instituto de pesquisa em artes visuais Getty Institute³, o fotolivro pode ser definido como:

Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas,

² Tradução livre. Original: Photographically illustrated publications, photographers' books, photobookworks, or just photobooks have become increasingly popular in recent years and occupy a central place in contemporary photography.

³ Disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/> acesso em: 15/09/2019

com ou sem informações de identificação, use “álbuns de fotografia” (GETTY INSTITUTE, 2018)⁴

Agregando a definição do tesouro Getty Institute, Abreu (2018), define que os fotolivros possuem “grande diversidade de forma, design, estilo fotográfico, etc. e podem ser definidos como livros usando a imagem fotográfica em todas as suas possibilidades” assim, cada projeto fotográfico utilizará uma tática editorial com a finalidade de produzir uma sequência narrativa coerente. Silveira (2015) acrescenta ainda que o livro surge como uma possibilidade comercial para produtos de arte, uma saída para o artista lucrar com sua obra e que a terminologia fotolivre é apenas uma tentativa de dar um ar de novo a um suporte utilizado pelas artes há muito tempo.

Este trabalho não tem a pretensão de se aprofundar em discussões extensas sobre as diversas definições e classificações possíveis para um livro de fotografia. No entanto, alinhando-se à perspectiva de Ronaldo Entler (2018)⁵, reconhecemos que nenhuma nomeação é neutra ou desinteressada: o termo *fotolivre* carrega, sim, implicações mercadológicas. Ainda assim, para o propósito deste projeto, essa é a terminologia que faz mais sentido no momento. Considerando que, após a defesa desta tese, o objetivo será buscar formas de publicar fisicamente o material, o uso do termo fotolivre se mostra estratégico. Isso se deve ao fato de que o termo é amplamente

⁴ Tradução livre. Trecho original: Books, with or without text in which the essential information is conveyed through a collection of photographic images. These may be authored by one or more artists or photographers, or arranged by an editor. Generally the images in a photobook are meant to be viewed in context, as parts of a larger whole. Most often used to refer to mechanically reproduced and commercially distributed works. For albums made up of mounted photographic prints, with or without identifying information, use "photograph albums."

⁵ Discussão que Ronaldo Entler faz em seu texto disponível em: <https://www.iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-3-fotolivros/> acesso em: 20/05/2024

utilizado em feiras, festivais e exposições de fotografia ao redor do mundo, o que facilita a inserção e circulação do projeto nesse circuito. Um exemplo significativo é o festival anual de fotografia da Revista Zum, promovido pelo Instituto Moreira Salles, que realiza seleções específicas para fotolivros a serem expostos e discutidos. Outros eventos renomados, como o Paraty em Foco e o Festival Internacional de Fotografia de Tiradentes, além de festivais internacionais como o Festival de Fotografia de Arles, também têm categorias dedicadas a premiar fotolivros, o que demonstra a relevância dessa nomenclatura no cenário contemporâneo.

Quanto à estrutura do fotolivro, não há uma única regra ou fórmula preestabelecida. Em alguns casos, o que se valoriza é exclusivamente a fotografia, resultando em projetos gráficos mais simples, onde, por vezes, há apenas um texto introdutório. Em outros, o design ganha um destaque tão grande que chega a se sobrepor às próprias imagens, transformando o objeto em uma obra que vai além do conteúdo fotográfico. Há ainda aqueles projetos em que o texto possui uma importância equivalente à das fotografias, compondo uma narrativa híbrida em que palavra e imagem dialogam e se complementam. Essa diversidade de abordagens reflete a flexibilidade e a riqueza do formato, permitindo que cada fotolivro seja um campo de experimentação estética e narrativa.

No contexto da produção de fotolivros, a experiência sensorial que envolve a apreciação desse formato não pode ser subestimada. Martin Parr e Gerry Badger (2006) destacam essa dimensão ao afirmar que "as pessoas ainda precisam experimentar a sensação desse objeto e o ritual de experimentar — lentamente e em seu

próprio espaço — fotografias em uma forma narrativa"⁶. A observação nos lembra que o fotolivro transcende a mera função de repositório de imagens; ele se torna um objeto tátil que convida o leitor a um encontro íntimo e pausado com a obra.

Ao folhear um fotolivro, o leitor é envolvido em um ritual que envolve não apenas a visão, mas também o tato e o tempo dedicado a percorrer suas páginas. Esse processo de leitura é marcado por uma desaceleração, um contraste com o consumo rápido e fragmentado de imagens no ambiente digital. O fotolivro oferece uma experiência narrativa em que cada fotografia é situada em um fluxo contínuo, permitindo ao leitor estabelecer conexões, pausas e interpretações que se tornam possíveis pela materialidade do objeto e pela possibilidade de revisitá-lo em diferentes momentos.

Entre tantas questões que fiz e faço todos os dias, uma delas é se seria possível contar uma história tão densa através das imagens, deixar as imagens e a relação entre elas conversarem comigo e posteriormente com quem tivesse acesso ao material, Mignolo (1994) defende que é possível escrever sem palavras ao explorar as literacias alternativas das culturas pré-colombianas e coloniais do México e dos Andes. Ele argumenta que a escrita pode ser vista como auxiliar às mensagens acústicas e corporais, e que a literacia varia entre tradições de escribas e ao longo da vida de uma pessoa. Ele também destaca que os sistemas de escrita pré-colombianos usavam tanto sistemas glotográficos quanto semasiográficos, o primeiro representando a fala e o último

⁶ Tradução livre. No original “people still need to experience the feel of this object and the ritual of experiencing - slowly and in their own space - photographs in a narrative form”

comunicando o significado diretamente em um nível supra linguístico através de símbolos convencionais ou icônicos. Por exemplo, os livros mesoamericanos - amoxtli (Mexica) ou vuh (Maya) - eram tão propensos a incluir pintura quanto escrita. Além disso, sistemas como o quipu andino usavam uma forma inteiramente diferente de representação. Portanto, o autor defende que a escrita não se limita apenas a palavras, mas pode incluir uma variedade de formas de representação, incluindo imagens, cores e formas. Parr e Badger (2006), complementam que o fotolivro pode ou não ter texto, o principal são as imagens fotográficas e as relações que elas constroem em contato umas com as outras, “no fotolivro, cada imagem pode ser considerada uma frase, ou um parágrafo, e a sequência inteira, o texto completo”⁷.

Antes de iniciar o processo de decupagem do fotolivro Araguaia, gostaria de destacar três obras que me influenciaram e inspiraram desde o início da produção das imagens: *Cabanagem* (2015), de André Penteado, *Al otro lado* (2016), de Misha Vallejo, e *Silent Histories* (2015), de Kazuma Obara.

O fotolivro *Cabanagem*, de André Penteado, aborda a Revolta da Cabanagem (1835-1840) no Pará, um dos episódios mais significativos da história brasileira que, no entanto, permanece pouco lembrado. Penteado utiliza a fotografia para revisitar esse evento histórico, e refletir sobre suas implicações no presente. A obra mescla imagens contemporâneas da região amazônica, documentos históricos e imagens de meios de comunicação, criando uma narrativa visual que explora as conexões entre passado e presente. As

⁷ Tradução livre. Original: In the true photobook each picture may be considered a sentence, as a paragraph, the Whole sequence the complete text.

fotografias capturadas por Penteado retratam o território amazônico onde a revolta ocorreu, mostrando tanto vestígios físicos quanto cenas da vida cotidiana atual.

Diferente de uma abordagem puramente documental, o fotolivro propõe uma experiência fragmentada, que incentiva interpretar os significados das imagens e textos por conta própria. Ao inserir documentos históricos junto a fotografias atuais, Penteado sugere que os ecos da Revolta ainda ressoam nas questões sociais e políticas de hoje. A obra está dividida em dois cadernos fotográficos e um encarte textual escrito pela historiadora Magda Ricci. O texto não explica as imagens nem tenta relacioná-las, ele apenas situa o leitor sobre o que foi o movimento cabano.



Figura 3 Cabanagem, de André Penteado. Reprodução própria.

O fotolivro *Al otro lado*, de Misha Vallejo, adota uma estrutura que reflete a complexidade das fronteiras e das comunidades que retrata. A obra explora as histórias de pessoas que vivem na região de fronteira entre o Equador e a Colômbia, um espaço marcado por tensões, conflitos e laços culturais. Vallejo utiliza uma abordagem que mistura fotografia documental com elementos narrativos e simbólicos. A linha de registro do fotógrafo é paisagem, retrato e objetos das pessoas que vivem na região, e isso pode ser percebido quando ele faz a união dessa tríade documental nos cartões postais inseridos na publicação. O texto no livro aparece no final, é curto e fala da experiência pessoal do fotógrafo ao realizar aquele trabalho.



Figura 4 *Al otro lado*, de Misha Vallejo. Reprodução própria

Silent Histories, de Kazuma Obara, é um fotolivro que explora as histórias pouco conhecidas de vítimas civis dos bombardeios aéreos no Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Em vez de se concentrar nas imagens amplamente divulgadas da destruição, Obara foca nos indivíduos cujas vidas foram marcadas pela guerra. O livro apresenta uma narrativa visual composta por fotografias contemporâneas, documentos antigos, cartas, recortes de jornais e documentos pessoais dos retratados. Fisicamente, o livro se parece com um álbum de fotografias antigo com uma capa em tecido e uma foto de família.



Figura 5 Silent Histories, de Kazuma Obara. Reprodução própria

O livro fotográfico precisa ter ritmo e movimento, como aponta Smith (2015), segundo a autora as imagens precisam criar uma dança ou uma sinfonia dentro da publicação, caso contrário o trabalho corre o risco de ficar monótono. Ela aponta que um caminho interessante é dividir as imagens em grupos e posteriormente pensar uma linha narrativa que as conecte. Ramos (2021) ressalta que esse fluxo é criado no momento da edição e ordenamento das fotografias, o instante em que é decidido quais imagens entram ou saem da narrativa, que esse ato é uma continuação do processo fotográfico e que as fotografias precisam funcionar em conjunto com o propósito de “tomar uma posição estética, ética e política” (p. 135) e criarem um diálogo entre si.

(Re)Montagem no tempo perdido

Um problema detectado para montagem do fotolivro *Araguaia* envolve a organização das imagens para criação da narrativa. São mais de 2000 arquivos que após uma triagem que considerou o conteúdo e questões estéticas foi reduzido para aproximadamente 500 imagens. Como solução para montagem do livro optei em utilizar a metodologia de associação de imagem utilizada por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*. O pesquisador se destacou por adotar uma abordagem interdisciplinar e inovadora, voltada para a compreensão das sobrevivências e transformações das imagens ao longo do tempo, especialmente no contexto da Renascença italiana. No centro de sua metodologia estava o reconhecimento de que as imagens carregam em si não apenas significados históricos, mas também forças emocionais e simbólicas que atravessam os séculos, conectando o passado e o presente. Didi-Huberman (2018) nos aponta que o Atlas surge inevitavelmente de uma situação problemática e caótica, e que ele não propõe soluções definitivas, mas nos permite percorrer pelas imagens indefinidamente pois vai contra a pureza epistêmica, abrindo portas para o caráter lacunar que as imagens possuem.

A metodologia baseada em Aby Warburg e Walter Benjamin, tal como explorada por Didi-Huberman, centra-se no conceito de anacronismo e no uso da montagem para revelar "deslocações" temporais nas obras de arte. Segundo Vidica (2018) o projeto Bilderatlas ou Atlas Mnemosyne de Warburg baseia-se no procedimento de associação de imagens, propondo a montagem de três séries de painéis com 2000 reproduções de obras associadas a temas relacionados com a psicologia da criação e os seus processos de produção. A autora afirma ainda que da mesma forma, o projeto

Passagens de Benjamin baseia-se no conceito de montagem, inspirando-se no conceito de colagem cubista dos anos 1910, na montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein da década seguinte e no conceito de fotomontagem de John Heartfield dos anos 1930.

Warburg e Benjamin colocaram em prática no caráter “montagem” (Montage) do saber histórico produzido por eles. A ideia inicial do *Passagens*, mas também às montagens de atrações cinematográficas de Eisenstein ou às “montagens de repulsa” surrealistas de Georges Bataille na revista *Documents*. (Didi-Huberman, 2015, p.107)

Didi-Huberman (2018), tal como Benjamin, não vê a imagem como atemporal e absoluta, mas sim a sua temporalidade como um fator histórico que deve ser dialetizado pelo anacronismo. É através da montagem que se revelam as "deslocações" temporais da imagem. Para Vidica (2018) esta metodologia não é uma regressão, mas sim uma reminiscência, que é a arte da memória que toda a obra necessita para transformar o passado em futuro. Esta abordagem propõe uma história não linear da arte em diálogo com outros tempos distintos da contemporaneidade

O *Atlas Mnemosyne* é antes de tudo uma disposição fotográfica (Didi-Huberman, 2013) em que várias imagens colecionadas por Aby Warburg são dispostas em papelões pretos formando pranchas. Cada prancha possui um conjunto de imagens que seguem uma temática instituída pelo autor, essa ação combinatória gera um movimento de “imagens cruzadas” (Samain, 2014, p.32) que criam um circuito de pensamentos. As imagens utilizadas em uma mesma prancha não precisam advir do mesmo contexto, tempo histórico ou espaço, pois o

tempo das imagens é anacrônico, não obedece à linearidade da história. As imagens são vivas e capazes de relacionar entre si.

O Mnemosyne Atlas não seguia uma ordem cronológica ou geográfica convencional. Em vez disso, Warburg buscava criar o que ele chamava de constelações visuais — agrupamentos que revelassem relações ocultas entre imagens de diferentes épocas e contextos. Ao justapor essas imagens, ele procurava explorar como certos motivos, gestos e símbolos se repetiam ao longo da história, transcendendo limites temporais e culturais. Sua intenção era mostrar que o sentido das imagens não era fixo, mas que elas possuíam uma espécie de vida própria, capaz de se reativar em novos contextos culturais e históricos.

Esse anacronismo proposto por Didi-Huberman (2013), oferece uma perspectiva sobre as temporalidades presentes nas obras de arte. Em vez de ver uma imagem como intemporal e absoluta, Didi-Huberman defende que a sua temporalidade é um fator histórico que deve ser dialetizado pelo anacronismo. Esta perspectiva permite a revelação das "deslocações" temporais da imagem através da montagem. O anacronismo, neste contexto, não é visto como um ritmo no tempo, mas como a condensação de uma plasticidade, a sobredeterminação dos objetos plásticos. Esta sobredeterminação está ligada ao conceito de sobredeterminação de Freud⁸, em que o olhar do sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de

⁸ fenômeno do psiquismo humano consistente no fato de que uma mesma formação do inconsciente (sintoma, sonho etc.) pode ser originada por uma pluralidade de fatores heterogêneos e, portanto, é passível de receber diferentes interpretações, simultaneamente verdadeiras.

diferentes temporalidades que residem simultaneamente na sua memória, não como passados, mas como presentes reminiscentes.

Esta abordagem do anacronismo não implica regressão, mas sim reminiscência, que é a arte da memória de que toda a obra necessita para transformar o passado em futuro. Esta perspectiva alinha-se com o pensamento de Rancière (2011), que defende que não há anacronismo na perspectiva da ausência de cronologia. Em vez disso, existem modos de ligação que podem ser chamados de "positivamente anacrónicos", que são "acontecimentos, noções, que levam o tempo da frente para trás, que fazem circular o significado de uma forma que escapa a toda a contemporaneidade, a toda a identidade do tempo consigo mesmo".

A exploração do anacronismo por Didi-Huberman (2013) propõe uma outra ordem de discurso, derivando o tratamento arqueológico e antropológico do tempo na História da Arte, do paradoxo da imagem, envolvendo o sujeito, através da montagem. Esta abordagem enaltece o anacronismo, retirando a depreciação feita pelos Annales, que opunham o "artista do seu tempo" (eucrónico) ao "artista contra o seu tempo" (anacrónico). Para Didi-Huberman, o artista anacrónico não denota uma ruptura com o artista eucrónico. Pelo contrário, procura um olhar ao contrário, ou seja, um artista do seu tempo e do "mais-que-passado". Isto baseia-se na ideia de que o historiador deve investigar o passado com os olhos do seu tempo.

Como primeiro exercício de montagem e associação das fotografias e documentos (que trato como imagens) foi a impressão do material e definição do primeiro tema da Prancha 01, os retratos dos camponeses. Com essa primeira constelação de imagens

comecei a definir quais personagens entrariam para a narrativa e a imagem escolhida. Dividi os retratados por região para posteriormente conectá-los a outras imagens, por exemplo o seu Edson (Prancha 2) que tem uma relação direta com o rio por conta da profissão de barqueiro, em nossas conversas ele sempre contava sobre as correntezas, a dificuldade de navegação e do orgulho que tinha da profissão.



Figura 6 Separação dos retratos



Figura 7 Retratos selecionados e posicionado na cortiça para iniciar a movimentação das fotos



Figura 9 Prancha com retratos e paisagens com o véu



Figura 10 Prancha com detalhes da Casa Azul e Bacaba

Adaptei os papelões para um painel de cortiça e uma parede vazia, como pode ser visto na imagem a seguir, a parede me dava o espaço para criar uma linha narrativa, que seria depois as páginas do livro. É importante ressaltar que as imagens não podem ser fixadas de forma definitiva, o processo envolve posicionar e reposicionar as

imagens, trocar, se afastar e olhar. Esse exercício permite que as imagens pensantes (Samain, 2014) dialoguem e nos coloquem a pensar sobre a história que está sendo criada ali. Cada combinação permite uma interpretação e interação diferente com a prancha. Foi durante esse processo que comecei a construir a narrativa do Araguaia, conectando as fotografias de paisagens, os documentos aos retratos. A narrativa é criada a partir da minha experiência, anotações e deslocamento dentro do território onde a Guerrilha aconteceu, esse deslocamento agora acontece pelas imagens.

Figura 11 sequência - tristeza, chegada do perigo



Figura 12 sequência de casas para construção e ambientação da paisagem.

As imagens para Samain (2014) podem ser exploradas em três níveis: aquilo que mostram, o que dão a pensar e o que não revelam. O primeiro nível se refere as ligações diretas que a imagem possui, aqui cabem as memórias e sentimentos que são ocasionados por conta da presença da imagem. O segundo que toda imagem leva consigo pensamentos ao longo da história, ela carrega as memórias por onde existiu. O terceiro, segundo Samain (2014), é o mais ousado e o que guiou essa experiência, é entender que a imagem é uma forma que pensa e isso ocorre quando ela se associa a outra imagem, permitindo a criação de um novo pensamento acerca do assunto.



A fotografia deve ser política e poética

Fredi Casco

Rastros e vestígios na memória da Guerrilha.

No processo de busca pelos vestígios da Guerrilha do Araguaia, a relação entre passado e presente se revela menos como uma linha contínua e mais como uma sobreposição de tempos que coexistem e se entrelaçam nas paisagens fotografadas. Georges Didi-Huberman (2013), ao investigar o poder das imagens, propõe que elas funcionam como fragmentos que "sobrevivem" ao tempo, portando uma memória viva que pulsa no presente. Esse conceito, inspirado no *Nachleben* de Aby Warburg (2015), sugere que a história não se organiza em uma sequência fixa, mas resiste de forma fragmentária, oferecendo, por meio dos vestígios, uma persistência quase espectral do passado.

O paradoxo do anacronismo encerra seu desenvolvimento a partir do momento em que a temporalidade das imagens começa a brincar com todos os sentidos da cronologia e atinge, desse modo, o estatuto lógico e narrativo do saber histórico; [...] para analisar a complexidade dos ritmos e de seus contrarritmos, das latências e de suas crises, das sobrevivências e de seus sintomas, é preciso, com efeito, "tomar a história a contrapelo" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 108).

Walter Benjamin, em suas Teses sobre o Conceito de História (2011), propõe uma visão semelhante ao conceber o tempo histórico como repleto de momentos messiânicos, "relampejos" que interrompem o fluxo contínuo e revelam possibilidades de transformação. Quando Benjamin fala em "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 2011, p.225), ele está criticando a forma tradicional de se escrever a história, que tende a retratar o passado como uma sequência linear de eventos que levaram inevitavelmente

ao presente. Essa visão frequentemente reforça o poder dos vencedores, ignorando as vozes, lutas e derrotas dos oprimidos. Para ele, essa abordagem convencional da história é complacente com a narrativa dominante, legitimando os vencedores e seus feitos como naturais e inevitáveis.

Escovar a história a contrapelo significa questionar essa narrativa oficial, revisitando o passado de uma perspectiva crítica. É uma forma de resistir à história triunfalista que glorifica as conquistas dos poderosos enquanto marginaliza as experiências dos vencidos e silencia os oprimidos. Benjamin (2011) sugere que a história deve ser reexaminada para dar voz àqueles que foram esquecidos ou apagados.

Ao escovar a história a contrapelo, o historiador se torna consciente das injustiças e das oportunidades perdidas do passado, reconhecendo que a história está cheia de momentos de luta e de potencial não realizado. É uma maneira de resgatar os vencidos e os momentos de resistência que poderiam ter conduzido a um futuro diferente — um futuro que não se concretizou, mas que ainda pode inspirar novas possibilidades no presente.

A Tese XIV enfatiza que o tempo messiânico permite que o passado ressurja no presente de modo inesperado e decisivo, atualizando-se no agora da experiência. No caso do Araguaia, as ruínas e paisagens carregam essas camadas temporais, trazendo à tona fragmentos de uma história que insiste em resistir ao esquecimento. A fotografia nesse projeto capta uma “sobrevivência” (Didi-Huberman, 2013) desse tempo múltiplo e anacrônico, evidenciando o passado da guerrilha como um traço latente que ainda arde e interroga o presente.

Em meados de 2017 quando iniciei minha travessia pelo baixo Araguaia e pelas histórias esquecidas que aquelas águas soturnas experienciaram. O território que engloba as divisas de Pará, Tocantins e Maranhão é conhecido popularmente como Bico do Papagaio, por conta da semelhança do mapa geográfico com parte do corpo da ave. Desde a década de 1970 a região é cenário de vários levantes sociais populares, a disputa por terra entre grileiros, fazendeiros e pequenos camponeses é constante até os dias atuais. Um lugar marcado por vários conflitos sangrentos e o sofrimento da comunidade de pequenos agricultores que se valem da terra para o seu sustento. Foram quarenta dias percorrendo várias cidades e vilas em busca das histórias dos camponeses locais sobre a Guerrilha do Araguaia.

O Brasil, assim como outros países da América Latina, vivenciou entre as décadas de 1960 e 1980 um regime ditatorial violento, que resultou em centenas de pessoas torturadas, mortas e desaparecidas. Esse período tenebroso não foi tratado com a devida importância e reparação, o que resultou em fantasmas que assombram até hoje a democracia e os direitos civis. A Guerrilha do Araguaia foi um dos capítulos mais violentos da repressão ditatorial brasileira. Um movimento que acreditava semear a revolução através do campo, mas que foi exterminado de forma truculenta pelo Estado, resultando em *oficialmente* 79 mortos/desaparecidos. Ao explorar a região e conhecer as pessoas que experienciaram a guerrilha, me deparei com vários relatos de camponeses torturados e desaparecidos que não constam na lista oficial, não eram conhecidos como os membros do PCdoB e alguns nem documentos oficiais possuíam, a lembrança da existência dessas pessoas permanece nos relatos orais que resistem na comunidade. Me questionei como um

dos momentos mais representativos do período ditatorial permaneceu em completa penumbra por mais de duas décadas, sendo acaçapado tanto pelas Forças Armadas quanto pelo Partido Comunista. O primeiro não dizia como havia derrotado e dizimado os guerrilheiros, o segundo também não comentava a derrota. Apenas em 1996 (CORREA, 2013), o tema Guerrilha do Araguaia começou a ser tratado de forma mais notável, mas ainda assim apenas enaltecendo os heróis militares (por parte do exército) e os fortes comandantes (pelo partido comunista).

Meu primeiro desafio foi definir por qual viés eu pretendia contar a história da guerrilha através da fotografia, comecei a partir de uma pontuação proposta por Walter Benjamin na mônada número sete do texto *Sobre o conceito de história* (2011a), segundo o autor é preciso “escovar a história a contrapelo” ou seja, eu deveria apurar a guerrilha a partir dos oprimidos e vencidos, fiz isso através das histórias que os camponeses me contaram e parti na região a procura de rastros e vestígios nas paisagens e nos documentos coletados. Uma mônada antes, Benjamin (2011a) aponta que para articular o passado não é preciso dar conta de sua totalidade, mas é preciso ter consciência e se apropriar de uma reminiscência, em outros termos, dessa imagem do passado que é passível de ser conservada pela memória, essa é a postura importante de quem se dispõe a evocar e contar essas histórias e despertar “centelhas de esperança” (BENAJMIN, 2011a) de quem foi instrumento das classes dominantes, segundo o autor essa ação é significativa pois os “mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 2011a, p 224-225). Esse movimento de investigar a margem Mirzoeff (2016) vai denominar como o ato de

“reivindicar o direito a olhar”, que no meu trabalho passa a ser o direito de existir e ser lembrado, é trazer para luz, através da fotografia, a história dos oprimidos e propositalmente esquecidos, pois o direito a olhar é antes de tudo o direito a ser visto, o direito ao real.

Dentre as diversas formas de refletir sobre memórias de sofrimento e lutar pela construção de uma memória que não negligencie nem transforme esse passado em um eufemismo, a fotografia ganha destaque por seu uso extensivo, tanto na experiência íntima como na produção de obras de arte que usam dela como suporte para pensar sobre luto, memória e identidade.

“Toda imagem tem algo verbal, simbólico, que pode ser interpretado e traduzido – de n maneiras – pelo receptor, mas toda imagem tem também restos não verbalizáveis. As imagens são ao mesmo tempo verbais e mudas. Assim como existem ausências de palavras diante de certas imagens, existem também cenas que deixaram imagens – embaçadas, traumáticas – apenas na mente de certas pessoas.” (SELIGMANN-SILVA, Márcio. 2009, p.6)

Segundo Pinheiro (2009), a (re)construção da memória da ditadura, surge a partir de narrativas insurgentes, que tendem a ser negadas por medo, gerando manipulação da memória e do esquecimento por conta do “desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR apud PINHEIRO, 2009). Essas memórias tornam-se inaudíveis pela grande massa, mas não sucumbem ao esquecimento, disseminam-se cuidadosamente por meio de veias periféricas, aguardando o momento da reivindicação, esse longo silêncio, segundo Pinheiro (2009), não resulta em um esquecimento, mas sim na “resistência que a sociedade civil impotente consegue opor aos excessos de discursos

oficiais”. Mirzoeff (2016) acrescenta ainda que a contravisualidade não aceita a segregação e para se fazer vista vai criar novos formatos e meios de expressão, sobrevivência e circulação. É neste ponto que entra em questão a forma como pretendo trabalhar o arquivo fotográfico produzido sobre a Guerrilha do Araguaia e transformá-lo em produto insurgente que questione o regime de visualidade.

O ensaio que produzi em 2017 intitulado *Sobre o véu da Guerrilha*, tinha como finalidade inicial narrar através da fotografia documental a história do enfrentamento. Ao ingressar no programa de pós-graduação em Arte e Cultura Visual pretendia investigar como a fotografia poderia ser agente mediadora da memória de comunidades marginalizadas, a exemplo dos camponeses do Araguaia. A proposta inicial era retornar a região do Bico do Papagaio no início de 2020 para realizar entrevistas com os camponeses sobreviventes do conflito. Infelizmente a pandemia fez com que esses planos fossem adiados, mas ao mesmo tempo me permitiu revisitar o arquivo de imagens e documentos e me debruçar sob novas perspectivas de remontagem do tempo através dos vestígios da guerra coletados fotograficamente.

Segundo Benjamin (2000), o vestígio aponta antagonicamente para uma presença e uma ausência. Aquilo que sobrou de um acontecimento pode servir como pista para compreender o ocorrido. Para o autor (2011a), o presente é carregado de vestígios de tudo que um dia foi vivido. Esses vestígios são experiências do passado renovadas a cada geração. Benjamin (2011b), deixa claro que experiência e vivência têm sentidos diferentes para compreensão da história. A experiência é uma viagem e requer tempos longos (2011a), e existe na diferença com o outro. É a constituição da visão que faz

sentido para o indivíduo, mas que só existe a partir do momento que se relaciona com o outro, proporcionando uma nova relação social. Já a vivência acontece na similaridade, no processo de empatia. Como exemplo de experiência, Benjamin (2011b) cita os soldados que voltaram da primeira guerra mundial, mudos, mas carregados de experiência. Esse silêncio pode ser percebido nos camponeses que sofreram com a Guerrilha do Araguaia, que até o início da Comissão Nacional da Verdade permaneceram em completo mutismo por medo de algum tipo de retaliação por parte dos militares. E mesmo após tantos anos, vários se recusam a compartilhar as situações que experienciaram.

Numa cultura de amnésia, muitos sobreviventes optam pelo silêncio como reação à indizibilidade do sofrimento vivido e presenciado. Michael Pollak (1988) discorre sobre a opção das próprias vítimas de não falar sobre o vivido, por sentirem que qualquer expressão reduziria a gravidade da violência vivida, ou mesmo que suas narrativas atuariam como ficcionalização do terror, eufemizando a carga de verdade da experiência ditatorial. Pollak vai além e afirma que “é como se esse sofrimento extremo exigisse ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado” (POLLAK, 1989, p. 14). É de fato muito desafiador encontrar um suporte para memórias de tamanho sofrimento, a história ditatorial é permeada por não-imagens e silenciamentos, e a tentativa de estabelecimento do que Pollak chama de *memória da humanidade* pode ser entendida como o próprio projeto de cultura de direitos humanos. A verdade é que toda tentativa de estabelecimento dessa memória/cultura é frustrada: não há reparação ou justiça possível

para o sofrimento inimaginável vivido por vítimas da ditadura. Mas é nessa insistência que está o mínimo que podemos oferecer para os sobreviventes: esforços para que a verdade seja validada pela história, e cabe aos fotógrafos a tarefa de buscar, no tempo e no espaço, fragmentos de eventos passados e conferir a eles alguma legibilidade.

É na busca da legibilidade que procuro os vestígios da Guerrilha do Araguaia nas paisagens do norte do Tocantins e Sudoeste do Pará, tudo que se refere ao acontecimento encontra-se em ruínas, me deparo com rastros deixados pelo território. As fotografias realizadas podem ser enquadradas no que Lombardi (2015) denomina de *antipaisagens*, que são imagens de paisagens fantasmáticas que remetem às destruições e perdas da guerra, mas sem mostrar cadáveres, sangue ou corpos feridos. Esses locais, cada um com suas ruínas e destroços, nos remete a mônoda Tese 9, do texto já citado anteriormente *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin (2011a), no quadro o autor vê a imagem aterrorizante do anjo da história, que tem os olhos escancarados, a boca dilatada, as asas abertas e o rosto dirigido para o passado. Essa é a descrição que Benjamin faz do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, um anjo decaído, humanizado, que tenta olhar para os corpos e compreender o passado, mas o vento do progresso a empurra para o futuro mesmo contra sua vontade. O Anjo tenta encontrar uma solução para os problemas, mas não consegue, ele apenas observa os escombros. Segundo Löwy o Anjo da História:

Gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do

passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras. (LÖWY, 2005, p.90)



Figura 13 Escombros do museu da Guerrilha do Araguaia. São Geraldo do Araguaia - Pará, 2017.
Arquivo Pessoal



Figura 14 Quarto da Casa Azul, local de tortura e assassinato de presos políticos. Estima-se que mais de 30 pessoas foram sepultadas clandestinamente neste local. Hoje as construções referentes a “Casa Azul” pertencem ao órgão público DNIT. Marabá - Pará, 2017

Essas imagens poderiam ser enquadradas no que Benjamin (2011a) intitula como um olhar voltado para “o amontoado de ruínas que cresce até o céu”, uma maneira de registrar a Guerrilha mais de quatro décadas após o seu fim. Lombardi (2015) acrescenta que essa prática pode receber a nomenclatura de poética do vestígio, por se tratar de uma proposta de documentação que relaciona imagem e vestígio através do tempo fragmentado e anacrônico, com imagens pujantes sem conter cenas chocantes. Nem sempre, segundo a autora, o vestígio precisa aparecer de forma precisa, ele pode se apresentar através de restos de materiais, ruínas, intervenções humanas e etc. É a ação de se aproximar, olhar, se afastar dos objetos e cenários buscando sinais da guerra. Nesse primeiro momento me preocupei em extrair as imagens dos locais, elas não possuem ainda

ordem de apresentação e consequentemente uma narrativa definida. A proposta para remontagem do tempo que surgiu no decorrer das disciplinas do programa de pós-graduação em Arte Cultura visual, e a ideia é a de ordenar as imagens em um livro, para que formem um conjunto e se tornem uma segunda grafia. Segundo Agamben (2005) o anjo da história quando olha para as catástrofes do passado ele está folheando um livro de fotografias: “semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias” (Agamben, 2005, 34). O autor acrescenta ainda que a fotografia não olha as injustiças do passado como finalizadas, acabadas, ela está à espera de ser olhada e por fim recuperada na esperança de ser lembrada e rememorada.

Samain (2014) aponta que toda imagem é uma forma pensante capaz de nos fazer pensar e que isso decorre da sua associação com outras imagens que em contato com o real ardem e suscitam em nós diversos sentimentos, desejos e memórias. Partindo desse pressuposto, chega-se a ideia da criação de um livro fotográfico contendo as fotografias e arquivos da Guerrilha. As fotografias são o que Samain (2014, p.23) denomina de “memória de memórias, um jardim declaradamente vivo” que ao nos colocar para pensar são “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar”. Posto que é viva e arde, a imagem fotográfica também é cinza (Didi-Huberman, 2012) pois não deixa de ser documento e arquivo, é um rastro daquilo que existiu, daquilo que ardeu e ficou como experiência documentada. A proposta do livro fotográfico faria *arder* novamente essas cinzas.

As imagens foram realizadas em 2017, mais de 40 anos após o fim da guerra no norte do país, segundo Cotton (2010), os artistas

contemporâneos tem adotado a prática de “desacelerar” (COTTON, 2010, p167) a produção das imagens factuais, num movimento antirreportagem. Tal ação proporciona uma nova perspectiva sobre os fatos, uma abordagem de registrar o que ficou para trás numa tentativa de trabalhar com rastros e vestígios, fugindo das imagens banalizadas de dor, morte, sofrimento e batalhas, apontadas por Sontag (2003) como peças importantes para a insensibilidade humana perante a dor do outro (retratado). Benjamin (2011a) nos aponta ainda que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para história, sendo necessário considerar outros pontos de vista em relação àquele que ficou designado como verdadeiro. Segundo Rouillé (2009), essa mudança é uma passagem da fotografia puramente documento para algo pautado na expressão:

Mas como fazer para reaprender a olhar? Primeiramente reconhecer ao sujeito – seus desejos, seus sonhos, suas sensações, suas fragilidades – um lugar maior dentro do processo fotográfico, a fim de transformar a máquina documental em uma máquina subjetiva de expressão. Em seguida, minar, de dentro, as principais engrenagens da máquina documental da reportagem: recusar o furo; garantir-se contra a pornografia da imagem e o voyeurismo; mas, sobretudo, romper com esta mola principal da reportagem: o famoso ‘instante decisivo’, do qual Henri Cartier-Bresson se tornou o arauto. (p. 177)

Grande parte das fotos que compõem *Araguaia* são fotos (figura 2) em/de casas, e esse é um dos seus aspectos mais icônicos. Diz muito sobre o processo de criação desta obra, contando a história de como a artista se aproximou destas pessoas e escutou suas histórias e de como estas pessoas abriram suas portas e memórias. As fotos dos exteriores destas casas, associadas lado a lado na

prancha 1 (Figura 1 e 2), nos permitiram pensar junto às imagens e perceber que essa reunião estética constrói uma vizinhança imaginária em que a fotografia foi recebida, lugar que não é retratado como um cenário de guerra, mas como um lugar de memória e resistência, onde estas pessoas lutaram para reconstruir suas vidas, profundamente afetadas pelas consequências da Guerrilha.

Nos retratos, a apreensão da alteridade é mais direta e intensa: somos colocados frente a frente com estes camponeses, cuja pungência dos olhares remete profundamente ao que Lévinas chama de *epifania do rosto*. Segundo o autor, pelo rosto desperta-se um pensamento de não indiferença pelo outro- a face tem o potencial de relembrar-nos da mortalidade do outro, e essa mortalidade concerne ao Eu, como se a indiferença do eu o tornasse cúmplice, e assim tivesse que responder por essa morte do outro, não o deixar morrer só. Esse fenômeno evoca uma chamada à responsabilidade do eu pelo outro, um vínculo de apreensão sensível e não jurídica.



Figura 15 Darci Alves Taveira, Seu Picida. Arquivo pessoal, 2017

Em todos os retratos, a presença do único objeto trazido de fora: o véu. É forte a simbologia dos camponeses posando sobre o véu e não sob, numa poética abertura deste sofrimento por tanto tempo encoberto. O mesmo véu dá um tom teatral ao ensaio, que é poderoso por nos revelar que não há, neste ensaio, a pretensão de documentalidade⁹ e imparcialidade. O véu, bem como o fato dos

⁹ Segundo André Rouille (2009) a nova fotografia documental se apresenta como uma possibilidade de “Inventar novas visibilidades, tornar visível o que aí se encontra e não sabemos ver – já não pode mais tratar-se de designar, constatar, captar, descrever ou registrar. O programa da fotografia-documento tem, então, de dar lugar a um outro programa, mais sensível aos processos do que à impressão; às problemáticas do que à constatação; aos eventos do que às coisas. Esse é o programa da fotografia-expressão, segundo o qual o documento requer uma escrita, um formato plenamente assumido por um autor. Segundo tal programa, as visibilidades não se extraem

retratos serem posados e não espontâneos, reflete uma fotografia que sabe não ser capaz de reescrever a história sozinha, mas que oferece um vislumbre do que foi obscurecido, do que deveria ser visto, uma miragem de justiça que nunca será plenamente efetuada, mas cuja visibilidade pode impedir, ou no mínimo desacelerar, a continuidade da injustiça. Também representa uma fotografia comprometida a se reinventar como arte contemporânea no sentido de reparar a dívida moral criada pelo fotojornalismo predatório, agressivo, massificado e sem compromisso ético desenvolvido a partir da Primeira Guerra Mundial, que gerou uma proliferação de imagens de sofrimento que acabaram contribuindo para a banalização do sofrimento e para a criação de um tabu da temática dos direitos humanos na fotografia.



Figura 16 Seu Raimundo - Arquivo pessoal, 2017

diretamente das coisas, mas produzem-se indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e a escrita fotográfica” (p.163)

Outra intensidade deste ensaio percebida na prancha 1 (figura 8 e 10) reside da centralização dos retratados, afirmação simbólica de seu merecido protagonismo. O retrato frontal “é próprio de uma cultura popular campesina. Para os integrantes dessa cultura, posicionar-se frontalmente no centro da imagem significa apresentar-se ao outro sob o melhor ângulo, num movimento psicológico no qual o respeito e autorrespeito caminham paralelos.” FABRIS, 2004, p.43. A escolha de utilizar o mesmo enquadramento e elementos visuais semelhantes em todos os retratos, bem como nas fotos do exterior das casas, também é bastante poderosa por evocar uma característica inerente a todas as imagens: a repetição. Essa escolha estética não apenas nos diz que a violação se repetiu na vida de todos os camponeses retratados, mas que o fato da ditadura militar se situar no passado não nos protege de futuras violações por parte do Estado: elas são sempre possíveis. Essa consciência é despertada pelo que Agamben chama de poder de repetição das imagens:

Nos perguntamos: “Como isto foi possível?” – primeira reação –, mas ao mesmo tempo compreendemos que sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver. Hannah Arendt definiu um dia a experiência final dos campos como o princípio do “tudo é possível”. É também nesse sentido extremo que a repetição restitui a possibilidade. (AGAMBEN, 1998, p. 69).

A história dos terrores da ditadura brasileira nos foi contada em tom de fantasmagoria, quando não reduzida ao silêncio e ao tabu ou, pior ainda, negada. Isso não é de forma alguma um fenômeno inédito ou estranho. A criação da narrativa histórica e o reconhecimento de verdades são processos que resultam de uma luta entre opressor e oprimido, em que o primeiro tem extensiva vantagem por meio do

domínio do regime de visualidade (Mirzoeff, 2016). A máquina ditatorial brasileira empreendeu um elaborado processo de apagamento institucional de imagens que retratassem os abusos por ela cometidos, ao mesmo tempo alimentando o medo dessas violências no imaginário social como forma de repressão. Márcio Seligmann-Silva diz que essa ausência de imagens de torturas é *parte do buraco negro de nossa memória da violência da ditadura* (SELLIGMAN-SILVA, 2009, p. 317). Soma-se ao apagamento, o peso do trauma das vítimas num cenário de transição que não empreendeu grandes esforços para que suas narrativas fossem ouvidas.

Numa cultura de amnésia, muitos sobreviventes optam pelo silêncio como reação à indizibilidade do sofrimento vivido e presenciado. Michael Pollak (1988) discorre sobre a opção das próprias vítimas de não falar sobre o vivido, por sentirem que qualquer expressão reduziria a gravidade da violência vivida, ou mesmo que suas narrativas atuariam como ficcionalização do terror, eufemizando a carga de verdade da experiência ditatorial. Pollak vai além e afirma que “é como se esse sofrimento extremo exigisse ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado” (POLLAK, 1989, p. 14). É de fato muito desafiador encontrar um suporte para memórias de tamanho sofrimento, a história ditatorial é permeada por não-imagens e silenciamentos, e a tentativa de estabelecimento do que Pollak chama de *memória da humanidade* pode ser entendida como o próprio projeto de cultura de direitos humanos. A verdade é que toda tentativa de estabelecimento dessa memória/cultura é frustrada: não há reparação ou justiça possível para o sofrimento inimaginável vivido por vítimas da ditadura. Mas é nessa insistência que está o mínimo que podemos oferecer para os

sobreviventes: esforços para que a verdade seja validada pela História.

Em *Araguaia* vemos o arquivo da Guerrilha arder novamente por meio das fotografias, possibilitando um possível desnudamento do véu que encobre esse fato histórico. Seu corpo imagético se sustenta a partir do tecido da memória de um período tão trágico da nossa História. Desse lugar tão sensível, desperta alteridade pelas pessoas e seu passado, invoca uma compreensão da Guerrilha do Araguaia e da história da ditadura militar e da luta por Direitos Humanos no Brasil muito diferente da que nos é transmitida através das fontes tradicionais e/ou escritas de conhecimento.

Forças políticas conservadoras no Brasil se valem do apagamento efetuado pela máquina ditatorial para perpetuar um dos mais aterrorizantes fenômenos da política atual: o golpismo. Perante a tal ameaça, *Araguaia* nos atinge de forma ainda mais intensa: estas imagens nos atravessam em sua urgência, ardem. Susan Sontag, em sua obra *Diante da Dor dos Outros*, afirma que, existindo um contexto apropriado para o sentimento e a atitude, a fotografia pode deixar sua marca na opinião pública, podendo reforçar ou ajudar a desenvolver uma posição moral ainda embrionária (SONTAG, 2004, p. 27).

O presente ensaio não apenas se situa neste contexto apropriado, mas se engaja ativamente em cria-lo, num ativismo de contravisualidade que merece ser visto tanto pela sua força poética quanto política. Contudo, aqui estão esboçados os primeiros passos à construção da materialidade do fotolivro que, se mostra como ferramenta potente para abrir novamente a história, pela ótica dos

camponeses, fazendo arder novamente as cinzas de um evento da ditadura militar brasileira.

Há histórias tão verdadeiras que às vezes
parece que são inventadas

Manoel de Barros



Um mergulho nas águas soturnas do rio

Creio que todas as palavras que vamos pronunciando, todos os movimentos e gestos, concluídos ou somente esboçados, que vamos fazendo, cada um deles e todos juntos, podem ser entendidos como peças soltas de uma autobiografia não intencional que, embora involuntária, ou por isso mesmo, não seria menos sincera e veraz que o mais minucioso dos relatos de uma vida passada à escrita e ao papel. Esta convicção de que tudo quanto dizemos e fazemos ao longo do tempo, mesmo parecendo desprovido de significado e importância, é, e não pode impedir-se de o ser, expressão biográfica, levou-me a sugerir um dia, com mais seriedade do que à primeira vista possa parecer, que todos os seres humanos deveriam deixar relatadas por escrito as suas vidas – José Saramago

No contexto da pesquisa acadêmica, é crucial não apenas analisar teorias e conceitos, mas também refletir sobre as experiências pessoais que moldam nossa compreensão do mundo e, por conseguinte, nosso pensamento e pesquisa. Neste capítulo, mergulharei em minhas lembranças, anotações e experiências vividas antes e durante a produção do ensaio fotográfico sobre a Guerrilha do Araguaia, um processo importante para entender e realizar a produção do fotolivro. Aqui narro a minha experiência enquanto professora e fotógrafa, e relembro as histórias que me atravessaram dentre tantas que tive contato durante a produção do ensaio, seria impossível narrar tudo que ouvi e vivi durante as semanas que passei no Pará, mas o que contarei neste capítulo foram as que de alguma

maneira mais me marcaram e agora ardem em cada uma das fotografias. Este é um relato que pretende ser visto como memória e não tem a pretensão e nem a rigidez para virar História. Baseando-me no conceito de memória proposto por Pierre Norra (1993), o historiador propõe que a memória é a vida, suscetível a lembranças e esquecimentos, é feita de partes vivas em constante mudança, enquanto a história é a reconstrução daquilo que não existe mais.

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico [...] a memória emerge de um grupo que ela une [...] ela é por natureza múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. (NORRA, Pierre, 1993, p.9)

E percebi isso durante a vivência do Araguaia, quando me vi questionando as lembranças dos camponeses ou confrontando com o que havia estudado em livros de história, então, percebi que o meu papel ali não era o de averiguar e julgar os relatos que me eram contados, mas sim o de escutar e experienciar aquelas palavras, aquelas memórias eram verdadeiras e vivas por parte de quem as compartilhava, e agora fazem parte de uma outra memória que construí para mim.

É importante dizer que eu demorei muito para entender e aceitar que a minha experiência importa, e isso talvez seja resquício

da minha formação enquanto pesquisadora, eu entendia que apenas o sujeito epistêmico, como define Passegi (2016), era válido e aceito academicamente, mas essa não é uma característica apenas minha, Boaventura de Souza Santos (2002, p.81) afirma que a “a ciência moderna consagrou o homem como sujeito epistêmico, mas expulsou-o enquanto sujeito empírico” e que para acontecer a emancipação é preciso entender que todo conhecimento é um autoconhecimento (Josso, 2004), e eu enquanto sujeito não preciso me separar completa e friamente do meu objeto, a autora afirma ainda que “a formação é experiencial ou então não é formação, podendo ser mais ou menos significativa” (2004, p.48). A travessia desse sujeito para o sujeito empírico foi um processo lento e transformador que se iniciou junto ao doutorado. A ato de narrar a si mesmo e aos outros pode ser compreendido como um discurso consciente e racional. Isso implica na exploração da compreensão de vivências e experiências, as quais ganham significado quando são lembradas e compartilhadas, permitindo que essas percepções sejam expressas de maneira exteriorizada. Cunha (2016, p. 93) afirma que “narrar a própria experiência provoca estranhamentos do saber sobre o lugar comum e podem possibilitar conscientizações”, segundo o autor, esse estranhamento fazem com que as narrativas biográficas ou autobiográficas funcionem como um dispositivo de formação.

Essas narrativas podem ser compreendidas então como interpretações de si e dos outros, de maneira que possam criar sentidos para aquilo que conhecemos através do estranhamento sobre tudo que era dado como absoluto dentro do nosso domínio, mostrando que estamos continuamente aprimorando nossa capacidade de analisar de forma mais crítica e questionadora as

nossas próprias experiências, vivências e aprendizados. Sob essa perspectiva, as narrativas desempenham um papel crucial no processo reflexivo de cada história e trajetória individual. Isso ocorre porque diversos sujeitos socioculturais, mesmo que distintos, frequentemente compartilham experiências semelhantes e, ao torná-las compreensíveis por meio das narrativas, outros indivíduos podem entender e dar novo significado a essas jornadas, mesmo que não as tenham vivido pessoalmente. Dessa forma, podemos aprender com essas narrativas, expandindo assim nossos conhecimentos e compreensão do mundo que nos cerca.

O que são então as experiências a serem narradas? Me apropriando das palavras de Jorge Larrosa no livro *Tremores – escritos sobre a experiência*, o autor afirma que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LARROSA, 2002, p. 18).

O autor define experiência como algo que nos acontece, que nos toca, que passamos e que, ao nos passar, nos forma e nos transforma. A experiência é vista como uma espécie de mediação entre o conhecimento e a vida humana. A palavra experiência vem do latim *experiri*, que significa provar ou experimentar. O radical é *periri*, que também se encontra em *periculum*, que significa perigo. A raiz indo-europeia é *per*, que se relaciona principalmente com a ideia de travessia e, secundariamente, com a ideia de prova. A experiência é importante porque é através dela que o conhecimento é construído e

a aprendizagem ocorre. A experiência é vista como um encontro ou uma relação com algo que se experimenta ou se prova. É através da experiência que somos capazes de atravessar um espaço indeterminado e perigoso, nos colocando à prova e buscando nossa oportunidade.

Além disso, a experiência tem a capacidade de nos formar e nos transformar. Somente o sujeito da experiência está aberto à sua própria transformação. Portanto, a experiência é vista como uma paixão, algo que não pode ser capturado a partir de uma lógica de ação, mas a partir de uma lógica de paixão.

... não escrevo para convencê-los de nada (já lhes disse que a única coisa que tenho é uma pergunta) nem para lhes explicar nada (certamente não vou lhes dizer nada que não saibam), mas para ver se sou capaz de dizer algo que valha a pena pensar sobretudo para que me ajudem a dizê-lo e a pensá-lo. (LARROSA, 2015, p. 125)

Podemos observar que a experiência está intrinsecamente ligada ao indivíduo, conferindo-lhe o papel de protagonista nesse contexto. Consequentemente, tudo o que passa por nós sem nos afetar, sem transmitir alguma mensagem, sem nos transformar, permanecerá meramente como informação, uma opinião, uma tarefa de trabalho ou uma necessidade momentânea, carecendo de valor agregado e significado verdadeiro em nossas vidas. Para Josso (2004), na sociedade contemporânea, as possibilidades de acontecimentos que gerem experiências não inumeráveis, pluriculturais e simultâneos e que a experiência pode partir de algumas modalidades para sua elaboração: ter experiência, fazer experiência e pensar sobre a experiência. A primeira modalidade é

viver os acontecimentos que se tornaram significativos, o segundo as vivências dos acontecimentos que provocamos para viver a experiência, e o terceiro é refletir tanto sobre as experiências imprevisíveis quanto pelas provocadas.

Os contextos em que vivenciamos nossas experiências são repletos de interações e transações, envolvendo nossa interação com nós mesmos, com outros indivíduos, com o ambiente natural e com objetos, tornando-os, assim, mais situacionais e específicos. Por outro lado, quando refletimos sobre essas experiências, conectando-as a outras vivências em nossa vida e explorando novos significados e relações, entramos em um domínio mais amplo, que está enraizado nos referenciais socioculturais formalizados. Esses contextos mais abrangentes funcionam como lentes de interpretação e quadros interpretativos para nossas experiências. Para elaborar as vivências no processo de experiência, Josso (2004) pontua que é preciso “uma abertura para si, para outrem e para o meio [...]” e que essa abertura “traduz-se, concretamente, numa disponibilidade para o que pode acontecer num espírito explorador [...], e numa procura por uma sabedoria de vida” (p. 51 e 52). A autora vai definir algumas etapas para essa construção:

1 – Nas experiências imprevisíveis somos surpreendidos pelos acontecimentos e comumente nos referimos a eles como acidentes, e isso acontece por interromper um fluxo, uma lógica, segundo a autora “ficamos afetivamente perturbados” (JOSSO, 2004, p.52), assim o primeiro momento é o de espanto com o imprevisto e o de questionamentos como: *o que aconteceu aqui comigo?* No segundo é quando tentamos responder essa questão em nosso íntimo, começando uma análise interior. A terceira etapa é quando deciframos

esse desconhecido e partimos de encontro ao outro, tentamos então através de alguma linguagem contar o que se passou ou aprendemos com a situação. A quarta a fase é quando após digerir toda a situação, questionamos o que faremos com aquela experiência.

2- A segunda forma é através da experiência construída, aqui a diferença é que a experiência parte daquilo que foi anteriormente formalizado, ela pode ter método e entra num cenário de práticas de observação e conhecimento. É a sistematização entre procedimentos metodológicos e a experiência. Mas, mesmo com todo o planejamento, a imprevisibilidade pode ter lugar e aparecer durante o processo. Por fim é necessário também questionar os acontecimentos e que fazer com que foi aprendido.

Ir ao encontro das experiências, estar aberto e refletir sobre esse processo, é uma atividade de Larrosa (2022) e Benjamin (2011c) vão apontar como sendo difíceis na contemporaneidade, onde nós nos mantemos bem-informados e cheios de opinião, mas nem sempre experienciamos aquilo que bradamos. Larrosa aponta que esse fato se deve à onipresença da informação e ao imperativo social de formar opiniões com base nessa informação. No entanto, esta obsessão pela informação e pela opinião pode limitar a nossa capacidade de viver experiências genuínas. O par informação-opinião é onipresente na nossa sociedade, influenciando o nosso conceito de aprendizagem. Desde a infância até à universidade, o nosso percurso educativo é frequentemente estruturado em torno da aquisição de informações e da formação de uma opinião sobre elas. Este processo, no entanto, pode nos impedir de viver experiências reais.

A ênfase em estar informado e saber coisas (no sentido de ter informação, não sabedoria) pode levar a uma situação em que nada nos afeta verdadeiramente ou como utilizamos anteriormente nesse trabalho, nada mais *arde* em nós. Benjamin (2011c) observou que o nosso mundo é caracterizado por uma pobreza de experiências, apesar da abundância de acontecimentos. Isto deve-se em parte ao excesso de informação. A ênfase contemporânea na informação e em estar informado pode anular as nossas possibilidades de experiência. Antes de ir para região do Bico do Papagaio, eu detinha inúmeras informações, estava cheia de verdades, mas não tinha nenhuma experiência para narrar a Guerrilha.

Benjamin (2011c) em 1936 escreve que a narrativa só é possível a partir da experiência, ele observa que a arte de contar histórias está diminuindo, com cada vez menos pessoas capazes de narrar. Ele sugere que isso se deve a uma diminuição do valor das ações experienciais, além disso, Benjamin argumenta que o declínio da narração também se deve à perda da capacidade de ouvir. Durante o trabalho de campo das fotografias sobre a Guerrilha do Araguaia, ouvir com calma foi um dos maiores aprendizados e que permitiu escrever sobre a experiência, enquanto fotógrafa sentia no início a ansiedade de registrar todos os momentos, aos poucos fui aprendendo que nem tudo precisava virar imagem técnica, mas poderiam ser apenas imagens mentais na minha imaginação.

Navegando pelos caminhos do Rio: meu diário guia

Inicialmente, a ideia de buscar informações sobre a Guerrilha do Araguaia surgiu por acaso, durante uma conversa com minha amiga Paula Repezza que, em meados de 2016, estava imersa na pesquisa para sua dissertação de mestrado em Direitos Humanos na

Faculdade de Direito da UFG. Em um dado momento, ela veio até mim em busca de registros fotográficos que retratassem os impactos das ditaduras que assolaram a América do Sul a partir da década de 1960.

Mergulhei na questão com o intuito de ajudá-la, vasculhando produções que documentassem esse período na Argentina, no Uruguai e no Chile. Havia trabalhos, sim, que exploravam as cicatrizes desses países; porém, ao observar mais atentamente, percebi o vazio de representações fotográficas sobre a Ditadura Militar Brasileira.

Essa constatação me inquietou: Seria que essa ausência de registros visuais se dava pela maneira como nossa sociedade foi ensinada a olhar para essa parte da história? Nossos traumas teriam sido mantidos, sob o véu do silêncio, intocáveis?

Movida por esses questionamentos, passei a refletir sobre como o estado de Goiás teria atravessado essa era de repressão. Foi então que me lembrei, de forma vaga e superficial, de alguns comentários que ouvira sobre a Guerrilha do Araguaia — um evento ocorrido nas antigas divisas de Goiás, atualmente Tocantins, com o Pará, entre os anos de 1972 e 1974. Lembro-me de ter ficado intrigada pelo fato de que tal episódio raramente era abordado nas escolas, nos livros didáticos, nos conteúdos cobrados em vestibulares ou concursos. A Guerrilha, ao que parecia, fora relegada a um canto quase esquecido da memória coletiva.

Com a curiosidade despertada, iniciei uma busca sem rigor acadêmico ou pretensões formais; era meramente uma tentativa de entender melhor um fragmento da nossa história ou essa foi, ao menos, a explicação que sempre dei a mim mesma sobre como tudo

começou. No entanto, à medida que revivia os motivos que me levaram aos camponeses do Araguaia, outras lembranças mais antigas emergiram, revelando uma trama mais profunda e íntima.

Meu interesse pela fotografia iniciou-se muito antes, moldado pela presença constante de meu pai e sua fascinação pelas câmeras. Comerciante, com dias repletos de obrigações, ele pouco tempo tinha para explorar aquele que era o meio de expressão que mais admirava: a fotografia. Ainda assim, ele era o responsável por registrar todas as celebrações familiares, eternizando esses momentos com um orgulho contido. Na adolescência, lembro-me de quando, finalmente, ele conseguiu fazer um curso de fotografia aos sábados e me levava junto, não apenas como companhia, mas como modelo para os exercícios. Foi em uma dessas aulas que vi um laboratório fotográfico pela primeira vez — um espaço que de imediato me fascinou pela mágica dos processos reveladores.

Apesar da paixão inicial, meu pai acabou não conseguindo manter o *hobby*, mas, percebendo meu fascínio, teve a generosidade de me matricular na mesma escola de fotografia. Permaneci lá por anos, primeiramente como aluna e posteriormente como monitora. A partir deste ponto, meu caminho estava traçado.

Iniciei o curso de comunicação social, com foco na fotografia, mas logo me atentei que meu interesse não residia na fotografia comercial — os casamentos, books, eventos e publicidades não eram para mim. Na universidade, foi por meio da disciplina de Antropologia que descobri uma nova forma de trabalhar a fotografia. Meu professor, o cineasta Luiz Eduardo Jorge, introduziu-me à etnografia e me guiou no meu primeiro trabalho de campo: um ensaio sobre um grupo de

fiandeiras em Goiânia. A lente, antes um instrumento de captura, se transformou em um meio de observação e entendimento das realidades culturais e sociais.

Ao longo do curso, ficou claro que realmente não me via atuando na comunicação social convencional, mas tampouco na fotografia comercial. Gostava da sala de aula, de ser monitora, e vislumbrei a academia como um espaço onde poderia sustentar minha paixão pela fotografia enquanto praticava o tipo de trabalho que admirava. Após me formar, iniciei minha trajetória como professora, ocupando cargos na universidade e, em pouco tempo, ingressando no mestrado.

Mas, com o passar do tempo, em dado momento, eu estava me desconstruindo com a fotógrafa que sempre fui. Fui me consumindo nas atividades da docência, nas análises de teorias, nas pesquisas alheias — um trabalho intelectual intenso que, embora gratificante, não deixava espaço para a produção poética e visual que outrora tanto amava. Incomodava-me ensinar sobre uma prática que, na verdade, eu já não exercia há anos. Foi essa angústia que me levou a buscar um reencontro com minha essência como fotógrafa. Retomei a participação em cursos, palestras e encontros, sempre com o propósito de encontrar algo que reacendesse minha chama criativa.

Foi então que aquela afortunada conversa com a Paula acendeu uma fagulha que há muito tempo estava adormecida. O Araguaia, aquele território marcado por silêncios e memórias veladas, surgiu não apenas como um objeto de estudo, mas como uma possibilidade de reconciliação com a fotógrafa que há tempos tentava reencontrar.

À medida que me aprofundava na pesquisa sobre a Guerrilha do Araguaia, o tema parecia crescer em mim, tornando-se uma

inquietação cada vez mais aviva. O desejo de conhecer a região onde ocorreram os conflitos e, quem sabe, ouvir diretamente os relatos de quem vivera aqueles episódios começou a pulsar com mais força. Mas, quase de imediato, esse impulso era contido pelos desafios que tal empreitada traria consigo: a distância, o desconhecimento sobre a localidade e as dificuldades de acesso pareciam criar um muro ao redor daquela história que tanto me atraía.

Esse desejo de ir ao encontro do Araguaia e dos que guardam suas memórias ficou, então, adormecido, repousando em algum canto entre o esquecimento e a esperança. Passaram-se meses até que, no segundo trimestre de 2017, surgiu um convite para ministrar um curso livre de fotografia em Araguaína, interior do Tocantins. Durante o primeiro módulo, um dos alunos se apresentou: era o Sr. José Cândido, um morador da cidade de Xambioá. Seu nome e sua presença abriram uma pequena fresta na distância que me separava do Araguaia. Xambioá, localidade que serviu como principal base do Exército no combate aos guerrilheiros, estava agora representada na figura daquele homem que, embora criança durante a guerrilha, conhecia profundamente as histórias e os desdobramentos que se sucederam na região.

Não sei dizer se foi acaso ou um sinal do universo encontrar o Sr. José Cândido, mas, a partir daquele encontro, a primeira barreira havia sido superada. Agora, eu contava com um ponto de apoio em Xambioá, uma referência que me guiaria pelos caminhos daquelas paisagens desconhecidas. Tomei como certo, então, que era finalmente o momento de seguir adiante e buscar as histórias e as memórias de quem viveu aquela época.

Embarquei sem pretensões de formalidade, levando comigo apenas o essencial: uma câmera, um flash, uma armação e um tecido para compor um fundo improvisado, inspirada nos estúdios fotográficos simples, quase teatrais. A viagem de 1.530 quilômetros até Xambioá foi, para mim, uma travessia não apenas física, mas também mental. Cheguei no final de maio de 2017, atravessando estradas e paisagens desconhecidas, sem saber ao certo quais desafios me aguardariam, possuindo apenas a certeza de que eles surgiriam.

E surgiram logo no primeiro dia. A cidade de Xambioá, à margem do Rio Araguaia, recebia-me com um calor úmido e pegajoso. Enquanto preparava os equipamentos, um contratempo técnico: o obturador da câmera travaria, impossibilitando qualquer captura. A umidade local parecia impregnar-se não apenas no ar, mas também nas engrenagens delicadas da câmera, ameaçando a continuidade da empreitada. Em um instante, todo o projeto parecia escorrer por entre os dedos. A possibilidade de retornar à Goiânia sem uma única imagem era simplesmente desoladora, não só pela frustração pessoal, mas pelo retrocesso que isso significaria para o andamento do projeto. Aceitei a ideia do retorno antecipado com o pesar de quem tenta segurar a água com as mãos — um esforço em vão.

No entanto, o Araguaia, com seu curso sinuoso e calmo, talvez guardasse algum desfecho que ainda fosse desconhecido. Na manhã seguinte, como em um vento de sorte, ao testar a câmera uma última vez antes do lamentado retorno, ela funcionou. O travamento havia passado, e o obturador deslizava com leveza, como se nada tivesse ocorrido. A máquina estava pronta para captar o que eu havia vindo buscar — as memórias, os silêncios, os rastros da história que permanecem enterrados nas margens do Araguaia.

Ali, na simplicidade dos equipamentos e no acaso do funcionamento da câmera, esse trabalho talvez exigisse algo além da técnica ou do rigor fotográfico. Era um encontro que dependia da sensibilidade de escutar, de esperar o tempo do outro, de captar o invisível que reside nos olhares e nas palavras ditas em voz baixa. Xambioá, seus moradores e o Araguaia estavam prontos para me revelar suas histórias e eu, com a câmera na mão, finalmente pronta para ouvir.

Ao começar a caminhar pela pacata Xambioá, cidade de dez mil habitantes, fui recebida com certa curiosidade. Nas conversas informais com os moradores, bastava citar que não era dali para que a hospitalidade se afluísse, e muitos, espontaneamente, mencionassem o fato de a região ter sido palco da Guerrilha do Araguaia. Era uma referência vaga, como um eco distante, quase desprezível. Mas, ao me aproximar de pessoas que haviam vivido na cidade durante os anos da Guerrilha e tentar aprofundar a conversa sobre como o conflito influenciou suas vidas, percebia uma mudança nítida no ar. As expressões fechavam-se, as palavras rareavam e um silêncio espesso tomava conta ambiente. De maneira quase unânime, os moradores, talvez exaustos pelo peso do assunto e certamente marcados pelos traumas que carregam, recuavam, desviavam o rumo das conversas ou expressavam diretamente o desejo de não tocar naquele tema.

Diante desta resistência inicial, passei a observar o lugar de outra forma, registrando imagens das casas com suas portas fechadas, na tentativa de entender a paisagem local e ocupar o tempo que me restava. Aquelas casas caladas pareciam uma metáfora dos próprios moradores — reservados, resistentes, cada um guardando dentro de si fragmentos de uma história dolorosa que não desejavam revelar.

Era como se as paredes e portas silenciosas de Xambioá fossem, elas mesmas, um testemunho dos segredos que se entranhavam ali.

Após várias tentativas frustradas de abrir um diálogo mais profundo sobre o passado, consegui, por intermédio do Sr. José Cândido, a primeira “porta aberta” real. Ele apresentou-me Antônio Alves ou, como era mais conhecido, Antônio Precatão. Camponês humilde, Precatão vivia na época da guerrilha, em uma área isolada da densa mata amazônica. Sua vida possuía uma rotineira simplicidade: cultivava a terra, criava os filhos e seguia o ritmo silencioso do campo. Tudo, no entanto, mudaria de forma abrupta e devastadora apenas pelo fato de ser vizinho de uma guerrilheira chamada Dina.

Para Antônio e outros moradores da região, Dina e os demais guerrilheiros que por ali chegaram eram apenas “Paulistas” — um termo que utilizavam para qualquer pessoa vinda de fora — com a expectativa de explorar a terra ou aventurar-se pelo garimpo. A presença desses “forasteiros” não despertava qualquer suspeita; para os camponeses, eles eram como qualquer outro migrante que buscava um pedaço de terra para viver ou tentar a sorte nas beiradas do Araguaia. Em virtude da ausência de serviços básicos fornecidos pelo Estado, esses recém-chegados assumiriam papéis vitais na comunidade, improvisando escolas, distribuindo medicamentos e, nas horas vagas, oferecendo inclusive cuidados médicos. Desta forma, a convivência com os “Paulistas” era tida como positiva, possibilitando uma ajuda que vinha a preencher as lacunas deixadas pelo governo e conseqüentemente melhorar a vida da população local.

Os camponeses não imaginavam que, nas sombras das árvores e nos recônditos das trilhas, um movimento revolucionário estava sendo

gestado. Termos como “terroristas”, “comunistas” ou “revolucionários” eram totalmente estranhos ao vocabulário local e só passaram a ser compreendidos, ainda que de forma nebulosa, com a chegada das Forças Armadas, em 1972. Foi então que a paz que pairava se desfez e os rostos familiares tornaram-se suspeitos. A partir desse momento, a presença militar trouxe não apenas medo, mas uma nova narrativa, impregnada de desconfiança e distorções, impondo rótulos que mudariam para sempre a percepção que os moradores tinham dos “Paulistas”.

Nas conversas que consegui ter com os moradores mais velhos, todos concordavam em um ponto: antes da chegada do Exército, a convivência com os guerrilheiros era pacífica e, em muitos casos, bem-vinda. Mas o Araguaia não ficou intocado e a chegada dos soldados semeou uma guerra invisível, não apenas no território, mas também nas memórias, distorcendo para sempre a lembrança de uma época em que a solidariedade era o único laço que unia camponeses e forasteiros.

Antônio Precatão, com seu olhar absorto, parecia carregar nas mãos calosas a memória desse tempo, como quem segura um segredo com temor. Seu relato, compartilhado com simplicidade, revelou um pouco da tensão que permeou aquela época, quando a mata abrigava histórias de resistência e de medo, ecos que ainda ressoam, mesmo que abafados, no silêncio das casas fechadas de Xambioá.

Sendo um homem simples, Antônio Precatão possuía uma vida pacata, acostumado ao ritmo tranquilo da terra e ao trabalho duro no campo. Mas sua vida mudaria para sempre em um dia que começou como qualquer outro. Sem aviso, militares chegaram à sua

propriedade e exigiram, sem justificativa, que ele e sua família se retirassem imediatamente. Assustado, ele prontamente obedeceu, levando consigo a esposa e os filhos — entre eles, uma recém-nascida. Deixaram para trás a pequena roça, que era seu sustento e, com o medo estampado nos rostos, partiram sem rumo, mergulhando na vastidão da selva.

Os dias que se seguiram foram de desespero. A fome rondava a família e o choro das crianças rasgava o silêncio da mata, como uma lembrança constante de que não havia como prover o mínimo necessário. Quando a situação se tornou insustentável, Precatão tomou uma decisão arriscada: retornar sozinho à sua terra, esperando colher algumas mandiocas para fazer farinha e, assim, alimentar a família faminta. Porém, ao retornar, foi surpreendido por uma patrulha do Exército, que o prendeu sob a acusação de ser um colaborador da Guerrilha. Alegaram que o alimento que buscava, desesperadamente para sua família, seria, na verdade, destinado aos guerrilheiros. Uma conclusão absurda para um homem que não possuía qualquer envolvimento com a causa revolucionária.

As provas não existiam, mas o Exército não hesitava. Movidos pelo forçoso desejo de capturar o grupo do qual Dina fazia parte, os militares estavam dispostos a qualquer brutalidade para obter informações e Precatão tornou-se alvo de uma violência implacável. Sua plantação foi destruída, sendo incendiada até o solo como um símbolo de sua suposta traição. Preso, ele foi submetido a interrogatórios brutais, espancado e torturado de maneiras que desafiam a compreensão humana.

As sessões de tortura incluíam, por exemplo, choques elétricos e a retirada das unhas das mãos e dos pés, tais métodos deixariam marcas não apenas físicas, mas também emocionais. No entanto, o pior de seu calvário era o lugar onde permanecia aprisionado: um buraco cavado às pressas na terra, com aproximadamente quatro metros de profundidade. Ali, no fundo de uma cova úmida e escura, sem qualquer dignidade, dividia o sofrimento, e o pouco espaço, com outros camponeses igualmente capturados, em uma agonia constante diante dos horrores dos quais eram vítimas e testemunhas.

No interior desse buraco, Precatão não apenas sofria sua própria tortura; ele era obrigado a presenciar o martírio de outros camponeses, homens e mulheres que, assim como ele, não possuíam qualquer ligação com a guerrilha. Ali, ele presenciou inocentes serem espancados, maltratados, sendo alguns deles mortos sem qualquer chance de defesa. Em meio a esse pesadelo, não poucas vezes Precatão se resignava à ideia de que jamais sairia com vida daquele lugar e que o buraco onde estava seria sua fatídica cova.

Após quase um mês de terror e sofrimento, Precatão foi finalmente libertado. Seu corpo, enfraquecido e marcado pelas cicatrizes das torturas, refletia o trauma que jamais conseguiria deixar para trás. Ele jamais retornaria à terra que cultivou e que lhe fora tomada à força. A paz que conhecia antes da chegada dos militares jamais voltaria a fazer parte de sua rotina. Ele carregaria para sempre as lembranças daqueles dias sombrios e das vidas destruídas ao seu redor, tornando-se, para sua gente, um símbolo da brutalidade ocorrida nas profundezas da selva amazônica, uma memória viva do que tantos outros camponeses também sofreram em silêncio. Nos anos 2000, ele se ergueria como um líder, encarnando a luta pelo reconhecimento

e pela reparação de tamanhas injustiças. A história de Antônio Precatão transcende a dor individual; ela representa a dignidade de quem sobreviveu e encontrou forças para reivindicar que o Estado brasileiro se responsabilizasse pelas mazelas impostas aos camponeses do Araguaia e para que a memória daqueles tempos sombrios não se perca e jamais seja silenciada ou esquecida.

Precatão, ao narrar sua história, tornou-se um verdadeiro guia, um elo entre o passado e o presente, entre os segredos da guerrilha e a nova geração. Além de compartilhar seu próprio calvário, indicou outros camponeses em Xambioá que poderiam se dispor a relatar suas vivências. Sua liderança e referência na comunidade tornaram-se essenciais para que outras portas se abrissem, permitindo o acesso a relatos que, de outro modo, permaneceriam trancados no silêncio da memória.

Foi assim que conheci o Sr. Leonardo Miranda ou, como é conhecido, Seu Lió. Num primeiro encontro, ele se mostrou hesitante, relutando em falar sobre a guerrilha. Explicou que sua filha havia expressamente proibido que comentasse o assunto com qualquer pessoa. A justificativa não era meramente pessoal: Seu Lió acompanhava pela televisão o ressurgimento de movimentos que clamavam pelo retorno da ditadura militar, o que lhe causava uma mistura de medo e desânimo. Mas, ao saber que eu já havia conversado com Antônio Precatão e que aquele confiara seu depoimento a mim, Seu Lió enfim cedeu. “Se o companheiro falou com você, então posso falar também”, disse ele, respirando fundo antes de mergulhar em sua própria lembrança.

Seu Lió chegou à região de Abóboras, em São Geraldo do Araguaia, na margem oposta do Rio Araguaia já no estado do Pará, com sonhos nas mãos e a esperança de transformar aquela terra fértil em um lar para sua família. Eram dias de trabalho árduo, preparando o terreno para a roça, acompanhado por um colega que o ajudava nos serviços. Eles tinham um código simples para se comunicarem caso um deles saísse para caçar: um assovio seria o sinal combinado para avisar um ao outro.

Em um dia que deveria ter sido de trabalho rotineiro, enquanto roçava o mato, Lió ouviu o assovio do companheiro ecoando pela floresta. Sem hesitar, ele respondeu com outro assovio, um simples cumprimento, sem saber que esse gesto corriqueiro seria interpretado de maneira trágica: Soldados do Exército, em patrulha na área, ouviram os sons e, em questão de minutos, cercaram-no, confundindo a troca de assovios com um suposto código de comunicação entre ele e os guerrilheiros do Araguaia.

Subitamente, Lió foi imobilizado, amarrado e levado para a base do Exército em Xambioá, o mesmo local onde Antônio Precatão fora mantido. Ao descrever sua vivência na prisão, Lió revelava detalhes que se alinhavam com as lembranças de Precatão: ambos falavam sobre o buraco cavado ao lado de uma grande mangueira, que funcionava como cela improvisada. Recordavam também da pista de pouso, utilizada pelos aviões da Força Aérea, e da movimentação diária na base. Para eles, cada detalhe daquele lugar estava impregnado de uma angústia quase indescritível, como se os sons, as árvores e até o chão também pudessem entender o que testemunhavam.

Nesse local, Seu Lió, juntamente com outros presos, foi mantido em condições sub-humanas. Diferentemente de Precatão, confinado no buraco ao lado da mangueira, Lió permanecia detido em uma espécie de curral improvisado. Ali, ele e outros presos, eram submetidos a espancamentos diários e sessões brutais de tortura e viam suas esperanças de reencontrar a família se dissiparem a cada dia.

Após 16 dias de uma agonia insuportável, Lió foi transferido para a delegacia de Xambioá, conhecida pela população local como "Amarelinha". Lá, os espancamentos cessaram, mas o tratamento desumano continuou — ele não podia sequer realizar sua higiene pessoal adequadamente. Dias depois, foi novamente transferido, dessa vez para a delegacia de Araguaína. Em cada novo local, as condições precárias e as acusações infundadas permaneciam, enquanto o tempo se arrastava. Finalmente, após 40 dias de prisão e sofrimento, Lió foi libertado, mas sob a condição de jamais retornar ao lugar onde fora capturado.

Marcado física e emocionalmente, ele voltou para a família com o peso de uma jornada de dor que jamais se dissiparia. Seu Lió sabe que, se não fosse pela brutalidade que enfrentou, sua vida poderia ter seguido um curso mais próspero. Carrega, até hoje, a expectativa de um dia ver reconhecidas e reparadas as perdas que sofreu.

A coragem de Lió em compartilhar seu relato, mesmo diante do medo, revelou a profundidade do trauma e da resiliência daquela gente. Como uma árvore que permanece de pé após uma tempestade, ele carrega, em cada palavra, o peso e a dignidade de quem sobreviveu para contar a história.

Atualmente, o local onde um dia funcionou a base militar da Xambioá, tão bem descrita por Lió e Precatão, está quase irreconhecível. Após o fim da guerrilha, o terreno foi propositalmente devastado por um pesado processo de gradagem, destruindo quase todos os vestígios daquele espaço de horror. Restam intocados apenas as mangueiras e a pista de pouso, que se converteu em um aeródromo clandestino, operando sem qualquer autorização, sendo um espaço onde o passado parece resistir, ainda que em ruínas.

Em uma das visitas realizadas ao que restou desta antiga base, enquanto fazia imagens do local, fui surpreendida pelo som de um motor acima de mim. Um avião se aproximava inesperadamente para um pouso e me vi perigosamente próxima da pista. Felizmente, o piloto percebendo minha presença, conseguiu abortar a manobra, passando a poucos metros sobre minha cabeça.

Esse incidente pareceu simbolizar a natureza do trabalho que ali eu realizava: um constante equilíbrio entre o visível e o oculto, entre o registro e o risco, entre a história e a memória.

Entre os relatos de Lió e Precatão, um nome comum surgiu, como uma memória compartilhada do terror: Zé Madaleno, um camponês que também fora preso, junto ao seu filho Deusdete e que, até hoje, permanece desaparecido. Intrigada pela história que ambos relataram, procurei algum familiar que pudesse lançar alguma luz sobre o destino desta família. Após várias tentativas, encontrei-me com Dona Madalena, esposa de Zé Madaleno, e sua filha, Dora.

Na época, eles viviam em uma área chamada Pau Preto, no Pará e levavam uma vida modesta que foi brutalmente modificada quando soldados invadiram sua casa e levaram à força Zé Madaleno e

Deusdete. Como tantas outras prisões realizadas naquela época, as razões permaneciam obscuras para os familiares, e os dias seguintes foram dominados pelo silêncio e por imensa incerteza.

A falta de notícias deixou a família em uma condição de precariedade extrema; sem Zé Madaleno, sustentar as crianças e manter a propriedade passou a ser extremamente penoso. Com o tempo, a situação tornou-se insustentável, e Dona Madalena, decidida a buscar respostas, abandonou a terra e partiu, com os outros quatro filhos que restavam junto a ela, em busca de informações sobre o paradeiro de seu marido e de seu filho. Foi uma travessia marcada por dificuldades e medo, mas o desespero a impulsionava a seguir em frente.

Dora, embora fosse criança à época, ainda guarda as lembranças dos tiroteios incessantes e do terror que os obrigava a se esconder, buscando abrigo em qualquer canto que pudesse oferecer alguma proteção.

Depois de inúmeras tentativas, Dora finalmente conseguiu, uma única oportunidade de entrar na base militar onde seu pai estava preso, seria este o último contato que teve com ele.

Após aproximadamente dois meses de espera e desespero, Deusdete foi finalmente libertado. Porém, o sofrimento que enfrentou na prisão deixou marcas profundas. Afundou-se no alcoolismo e, segundo relatos de familiares, sempre repetia que preferia que a mãe jamais soubesse o que ele havia visto e sofrido. Seu corpo e seu espírito foram consumidos pela dor que ele tentava afogar, e ele acabou por falecer precocemente, sem ter conseguido livrar-se das memórias que o atormentavam. As palavras de Dona Madalena acerca de seu filho

ficaram gravadas em mim: “Ele morreu de paixão, morreu de paixão o pobrezinho, pelo que que aconteceu com o pai”.

Com o tempo, detalhes perturbadores sobre o período de Deusdete na base de Xambioá vieram à tona. Sob custódia, ele teria sido obrigado a executar trabalhos forçados e em um dos seus momentos mais traumático e doloroso, obrigado a torturar outros detentos — incluindo o próprio pai. Zé Madaleno, até hoje, permanece desaparecido, sem qualquer reconhecimento oficial de seu destino.

A vida de Dona Madalena e Dora, assim como a de tantas outras famílias do Araguaia, seguiu adiante, marcada pela ausência e pela resistência. Vivem em condições bastante modestas, carregando o fardo de um passado que o tempo ainda não apagou. Nunca receberam qualquer reparação e a dúvida sobre o destino de Zé Madaleno persiste como um vazio irreparável na história familiar.

No fim da nossa conversa, pesada e marcada por lembranças dolorosas, Dona Madalena, com uma ternura que contrasta com a dureza de sua trajetória, fez um pedido simples: “Faz um retrato meu e da Dora?” Aquele pedido, feito com um olhar tímido e um sorriso quase escondido, continha toda a dignidade de quem, apesar de tudo, ainda encontra forças para existir.

À medida que avançava em minhas conversas, a metáfora das portas fechadas ganhava novos significados. Cada relato era como uma porta que se abria para revelar novos personagens, novas memórias e novas facetas de uma história que parecia se estender em cômodos ocultos, cada um guardando uma parcela do passado da Guerrilha. Essas portas, ora simbólicas, ora concretas, permitiam que eu adentrasse na intimidade das lembranças dos entrevistados, como

uma visitante convidada a explorar mais detalhadamente aquele espaço.

Nessa rede de conexões que iam se formando a cada conversa, surgiam novos relatos sobre moradores obrigados a trabalhar para o Exército, em condições semelhantes às que marcaram o destino de Deusdete.

Entre esses casos, conheci o Sr. Edmilson, cuja história me foi contada como uma das mais duras da região. Ele e sua esposa foram capturados pelos militares e torturados para que revelassem informações sobre os guerrilheiros. Quando perceberam que ele, na verdade, não possuía qualquer envolvimento com a guerrilha, os militares tomaram uma decisão perversa: aproveitariam seu vasto conhecimento da geografia da região, obrigando-o a guiar expedições por quase um ano, adentrando a mata com patrulhas do Exército, monitorado como se um prisioneiro fosse.

A narrativa de Edmilson acrescentava mais uma camada ao entendimento do período. Não eram apenas aqueles associados aos guerrilheiros que sofriam; qualquer morador que demonstrasse conhecimento do território ou proximidade com os "Paulistas" era visto com suspeita e se tornava vulnerável às forças do regime. Era como se o próprio Araguaia, com sua rede de águas e matas, estivesse aprisionado, um espaço vigiado onde ninguém podia se deslocar livremente sem levantar alguma suspeita.

Enquanto eu tentava compreender o impacto da guerrilha na vida cotidiana da comunidade, as indicações sempre me levavam ao Sr. Edson, um barqueiro nascido em Marabá, que migrara para Xambioá logo após a fundação do município. Com olhos sempre atentos e uma

voz carregada de histórias, Sr. Edson recordava-se vividamente da chegada dos primeiros guerrilheiros. Lembrava-se do trabalho que realizara para eles, transportando-os de barco até as áreas onde se estabeleceriam, nas margens mais isoladas do rio.

Para Edson, essas viagens não eram apenas rotineiras. Cada travessia pelo Araguaia carregava um certo risco, mas, para ele, tratava-se de um serviço como qualquer outro. Ao longo dos anos, ele se tornou uma figura essencial para a comunidade — um conhecedor nato dos rios e, por isso, um guardião das histórias da região. Sua memória detalhada dos caminhos e acontecimentos fazia dele um verdadeiro arquivo vivo e seu prestígio entre os moradores garantia que sua palavra fosse ouvida e respeitada.

O Sr. Edson se tornaria um guia precioso em minha busca por memórias sobre a guerrilha, me levando a outros moradores, indicando lugares marcados pelos acontecimentos daquele tempo e, com sua paciência e generosidade, ajudava a decifrar os vestígios ainda presentes nas margens do Araguaia. Suas palavras pareciam guiar não só meus passos, mas também o olhar com o qual eu deveria registrar tudo aquilo.

Com o tempo, compreendi que, ao registrar essas histórias, não estava apenas documentando o passado, mas também reconstruindo as rotas ocultas, os trajetos fortemente marcados pelo silêncio forçado e pela resistência. Através dos relatos de Edmilson, Edson e tantos outros, era como se cada porta que se abria revelasse um novo caminho dentro da mata, um território de memórias que, mesmo soterrado pelo tempo, resistia, mantendo viva a lembrança de todos aqueles que foram silenciados e de tudo o que o rio testemunhou.

Em um raio de poucos quilômetros ao redor de São Geraldo do Araguaia, a região carregava vestígios de conflitos que iam além da Guerrilha — eram lembranças de posseiros que se levantaram para defender suas terras dos grileiros que chegavam com a intenção de tomar suas propriedades, numa situação em que a tensão deixava de ser sobre resistência política e passava a se tratar de sobrevivência.

Foi desta forma que conheci João de Deus, um homem de voz grave e olhar sereno, cuja presença imponente se fazia sentir antes mesmo de ele falar. Ao saber da minha intenção de registrar as histórias da região, ele não hesitou em me receber. "A luta deles é a nossa luta", afirmou ele, enquanto caminhávamos pelos campos ao redor. João via nos combatentes da guerrilha não apenas forasteiros, mas companheiros de um sonho de justiça que, segundo ele, nunca deveria ter sido abandonado. Suas palavras carregavam um senso de continuidade de uma batalha que, para ele e tantos outros, não terminara, apenas mudara de forma.

Continuando com minhas andanças, cruzei com outros que carregavam no corpo e na alma as cicatrizes do tempo da Guerrilha.

Félix, por exemplo, tinha menos de quinze anos quando o pai foi preso. Contou-me sobre o momento em que correu atrás do caminhão do exército que levava seu pai para a prisão, até que foi atingido por um tiro na perna. Quando ele me mostrou a cicatriz, percebi que ela não representava apenas uma marca física, mas também um símbolo de uma juventude interrompida, de uma vida que, mesmo na simplicidade, nunca mais foi a mesma. Ele recontava sua história com um misto de amargura e orgulho e, ao mesmo tempo, com uma

dolorosa dignidade, como se tivesse aceitado que sua história se entrelaçava, de maneira inevitável, com a do Araguaia.

As históricas contadas foram revelando, pouco a pouco, as conexões invisíveis entre o passado e o presente daquelas pessoas.

Abel e Francisca, fugiram durante o primeiro confronto, nunca puderam retornar à roça que haviam cultivado com tanto esforço;

Na medida em que os ouvia, percebia que cada relato era como um capítulo de um livro de memórias em fragmentos que resistiam aos limites do tempo e do esquecimento.

A cada nova conversa, sentia minha câmera como uma extensão do meu olhar e da minha escuta. Cada clique não era apenas uma foto: era um modo de manter viva a resistência silenciosa daqueles homens e mulheres, de fazer justiça aos que carregavam, sozinhos, as consequências de um passado que nunca puderam deixar para trás. Cada rosto capturado, cada cicatriz revelada, era uma janela para uma narrativa complexa, um testemunho de luta e perda, de amor e brutalidade.

Em um dos encontros, Dona Adalgisa abriu-se para mim como poucas vezes fizera com estranhos. Guardava, ainda com carinho, uma panela que usou para alimentar os guerrilheiros. Enquanto a segurava em suas mãos, relatava como José Carlos e seus outros companheiros de Guerrilha vinham até sua casa — eram, para ela, parte de sua família, apesar dos riscos que corriam. Sorriu ao lembrar do parto que Sônia e Fátima ajudaram a fazer, e, por um instante, pude enxergar no brilho dos olhos dela a jovem cheia de coragem e fé que havia sobrevivido a um tempo de terror e esperança.

Continuando a busca e caminhando pelos locais onde a guerrilha aconteceu, me defrontava com o peso da ausência, das ruínas que pareciam ecoar o silêncio imposto pelo tempo e pelo descaso.

Entre esses espaços, o Memorial da Guerrilha, projetado por Oscar Niemeyer, era o símbolo mais contundente desse apagamento. Embora sua arquitetura angular e imponente tivesse a intenção de honrar a memória dos combatentes, agora ele se erguia como uma estrutura esquecida, vulnerável ao tempo, com suas linhas marcantes contrastando com o céu azul e o abandono que o cercava. Ao me aproximar do memorial, percebi que ele havia se tornado uma sombra de seu propósito original. Em vez de abrigar as histórias, as lembranças e os ecos daqueles que um dia lutaram ali, o local era tomado pelo mato alto e pelo desgaste do concreto. A sensação de descaso era quase palpável; a própria estrutura parecia carregar a dor de um passado relegado ao esquecimento. Com minha câmera, capturei o contraste entre a arquitetura modernista e a degradação ao redor, tentando preservar o que restava daquela homenagem esquecida.

Dentro do memorial, a cena era ainda mais desoladora. A escada de concreto que conduzia ao interior estava desgastada, acumulando poeira e fortes sinais de deterioração. A porta, de metal enferrujado, resistia ao tempo com uma dignidade silenciosa, mas deixava entrever a fragilidade do espaço. O vazio do interior parecia amplificar o peso das histórias não contadas, das memórias que deveriam ter sido celebradas e preservadas ali. Cada fotografia que tirei do interior era como um grito de resistência silenciosa, uma tentativa de documentar o pouco que restava da intenção original daquele projeto.

Enquanto caminhava pelo memorial vazio, uma mistura de revolta e tristeza me dominou. Era como se o esquecimento tivesse sido meticulosamente planejado, como se o tempo e o abandono fossem agentes de uma tentativa deliberada de destruir não só a estrutura, mas também de apagar a memória dos que viveram e resistiram ali. Esse espaço deveria ser um santuário de memória, mas, em vez disso, havia se transformado em um testemunho da indiferença, um lugar onde a história era deixada para ser consumida pelo mato, pela ferrugem e pelo descaso.

Diante desse cenário, não pude deixar de pensar em como o próprio memorial, em seu abandono, se transformara em um novo tipo de testemunha. O prédio, projetado para preservar e honrar a história, agora resistia como uma ruína silenciosa, uma metáfora trágica de uma memória que teima em sobreviver mesmo quando ignorada.

Da mesma forma que a visita ao Memorial, ter encontrado as ruínas de um antigo Museu da Guerrilha foi um golpe profundo em minha jornada pela memória do Araguaia. Ao me aproximar destas ruínas, fui confrontada com o que restava de um espaço que deveria ser um guardião da história, mas que, como tantos outros lugares desta região, estava entregue ao abandono e ao esquecimento. O prédio que abrigava o Museu havia sido recentemente consumido por um incêndio e em meio aos entulhos, os vestígios daquilo que um dia fora um “museu” — uma palavra apagada, descascada pela parede, quase ilegível, marcada por tinta desbotada e rabiscos. No chão, vi pedaços de objetos que sugeriam uma vida interrompida, talvez fragmentos de utensílios que testemunharam encontros, lembranças que ali haviam sido protegidas por um curto período, até serem consumidas pelo abandono e pelo fogo. A imagem do museu incendiado simbolizava,

mais que a destruição física, uma tentativa de apagar as histórias ali preservadas, como se o próprio passado fosse considerado perigoso demais para ser lembrado, deixando um rastro de silêncio doloroso em meio aos escombros. Não restava quase nada: fragmentos de paredes calcinadas, pedaços de telhado caídos e objetos quebrados espalhados pelo chão de terra, como se fossem testemunhas esquecidas de uma memória sufocada.

Cada foto que tirava neste cenário desolador era uma tentativa de capturar não só o espaço, mas também o peso da ausência — ausência essa carregada de intencionalidade. Esses locais destruídos, apagados e desvalorizados pareciam falar mais alto sobre a tentativa de eliminar a memória dos guerrilheiros e dos moradores que ousaram resistir. Ao mesmo tempo, o museu em ruínas era um símbolo involuntário de resistência: ainda que em pedaços, mesmo tomado pelo abandono, ele se mantinha de pé, oferecendo suas marcas como testemunhas de uma história que insistia em permanecer viva. Cada registro que fiz era um esforço para que, mesmo diante da negligência, algo da história fosse preservado.

Do material histórico que um dia estive no Museu, a pouca parte que resistiu ao incêndio havia sido transferida para a Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). Mas, enquanto esse acervo aguardava verbas para ser devidamente trabalhado, permanecia em uma espécie de limbo, amontoados em uma sala qualquer — histórias de resistência e sofrimento empilhadas, esperando para serem resgatadas. Sem recursos, as memórias da guerrilha seguiam envoltas em poeira e silêncio, como se, mais uma vez, a própria burocracia fosse um agente do esquecimento, atrasando e desvalorizando a preservação da verdade.

Dentre os fragmentos que pude encontrar, um deles me chamou a atenção: uma página desgastada e manchada, com letras borradas que denunciavam a violência sofrida por religiosos durante a repressão. A inscrição, quase apagada, dizia: “Padre e freira são presos e torturados...”. Aquele pedaço de papel, tão fragilizado quanto a memória que ele carregava, parecia insistir em contar a verdade de um passado brutal, como se resistisse à destruição, à desvalorização e ao abandono.

Após essas reflexões, sigo viagem e chego na Bacaba, o que hoje é uma fazenda com cercas bem cuidadas e árvores dispersas, não deixa transparecer a violência que um dia ela abrigou. Quem passa por lá vê apenas a placa desgastada com o nome “Bacaba” em letras brancas já descascadas, quase apagadas e poucos podem imaginar o que essas terras testemunharam.

Mas Pedro Marivete, que me acompanhava naquela tarde, conhecia muito bem essa história. Com um olhar atento e afiado, ele me guiava como se cada passo fosse uma lembrança que ressurgia do solo quente e ressecado. O sol ardia intensamente, aquecendo o chão de terra vermelha e lançando sombras curtas entre as árvores. A paisagem atual, apesar de silenciosa e bucólica, esconde os traços de um passado sombrio. As ruínas que sobraram são escassas: apenas pedaços de concreto espalhados, quase engolidos pela vegetação. Pedro apontava para eles, explicando que aquele lugar tinha sido uma das bases do exército durante a repressão à guerrilha. Era difícil imaginar que, em meio a essa aparente tranquilidade, diversas pessoas foram mantidas em cativeiro e torturadas e outras desaparecidas sem qualquer informação.

Enquanto caminhávamos entre os escombros, Pedro falou sobre sua própria experiência de ser ali mantido prisioneiro. Ele contava com um tom de voz baixo, como quem tenta conter as memórias dolorosas que vêm à tona: “Foram 45 dias de prisão aqui, com visitas frequentes para a Casa Azul... e cada volta trazia a angústia do que poderia acontecer”. As palavras de Pedro carregavam uma dor resignada, como se ele próprio fosse uma das ruínas, um testemunho vivo de uma memória que resiste, mas que o tempo e o silêncio tentam enterrar.

Fotografei o pedaço de concreto remanescente, isolado entre a vegetação rasteira e as folhas secas, tentando capturar na imagem o contraste entre o presente calmo e o passado violento. Aquele fragmento solitário, com bordas desgastadas e musgo cobrindo suas superfícies, parecia ser a última âncora de uma memória que muitos prefeririam esquecer. Assim como o nome "Bacaba" que ficou, aquele pedaço de concreto era uma espécie de lembrete involuntário da história, um vestígio teimoso que não desapareceu totalmente.

Ao final do dia, a sombra das árvores se esticava, e o silêncio ao nosso redor parecia ainda mais denso. Pedro olhou para trás antes de sairmos da Bacaba, como se estivesse se despedindo novamente.

O tempo e a paisagem podem ter tentado apagar as cicatrizes daquela época, mas a memória dos que sobreviveram permanece viva — uma resistência silenciosa, um testemunho invisível que persiste, mesmo que os marcos físicos e os vestígios da base tenham sido quase todos levados pelo tempo.

Saindo da Bacaba, sigo pela Rodovia Transamazônica até encontrar A Casa Azul, localizada em Marabá e originalmente pertencente ao DNER.

Segundo o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, a Casa Azul serviu como um centro de detenção clandestino durante a repressão à Guerrilha do Araguaia tendo no auge do conflito se transformado em uma prisão provisória. É mais que outro prédio em ruínas: é uma marca física e silenciosa de um passado sombrio, um espaço impregnado de histórias que o tempo e o abandono não conseguiram apagar.

Quando entrei na Casa Azul, fui recebida pelo silêncio e pelo peso opressivo de suas paredes, que ainda parecem guardar os ecos das vozes daqueles que ali foram encarcerados. Suas paredes rachadas, cobertas por marcas de mofo e teias de aranha, pareciam expressar a dor das memórias que o local encerra — um testemunho mudo, mas eloquente, de tudo o que ali ocorreu. Caminhando pelos corredores vazios, passei por portas de metal que já não cumpriam seu propósito de manter pessoas cativas. Uma das salas, que fotografei, tinha o piso manchado e o teto rebaixado, sendo que ali o ar parecia ainda mais pesado. Esse era o lugar onde muitos prisioneiros, de acordo com os registros, esperavam seus destinos incertos. Ao lado de uma porta verde, uma grade reforça a sensação de clausura e de impotência, como se esse espaço ainda guardasse o espírito daqueles que, um dia, perderam ali a liberdade e a esperança. Naquelas paredes ainda é possível ver as marcas dos cabos que um dia forneceram a energia necessária para as “máquinas” que tornaram possível a tortura física e psicológica. Essas marcas, essas rachaduras, são como feridas

abertas de uma estrutura que já presenciou o desespero humano em sua forma mais crua.

A Casa Azul também guarda o peso do desaparecimento: Muitos dos que foram detidos nesse local nunca mais foram vistos. De acordo com o Relatório da Comissão Nacional da Verdade, os corpos dos prisioneiros mortos foram enterrados nas imediações do prédio, apenas para serem desenterrados e removidos durante a chamada “Operação Limpeza”, um esforço das Forças Armadas para ocultar os rastros da repressão. A imagem de documentos e objetos abandonados em um armário destruído, como vi e registrei, parecia ilustrar essa tentativa de apagar vestígios, um retrato do esforço deliberado para destruir evidências. Mas, ironicamente, o descaso e a ruína só ressaltam o quanto a história resiste, ainda que de forma fragmentada e quase apagada. Minha câmera ia capturando esses detalhes com sentimentos de reverência e responsabilidade, como se cada fotografia fosse uma tentativa de devolver às vítimas a dignidade negada, de fazer com que suas histórias, ainda que sob o peso do esquecimento, fossem lembradas. As rachaduras, as portas trancadas e os corredores vazios eram vestígios silenciosos, mas incansáveis, de uma verdade que insiste em sobreviver, de uma memória que resiste, apesar de todos os esforços para apagá-la.

Diante de tudo o que vi, ouvi e registrei, vejo que é hora de finalizar esse capítulo desta busca que decidi iniciar de maneira tão despretensiosa após uma conversa com minha amiga Paula. Resolvo voltar às margens do Araguaia para um último clique antes de me despedir da região. Monto pela última vez meu cenário improvisado, me vejo diante do véu rasgado e perfurado, exposto ao vento na

margem do rio e percebo que encontrei um símbolo profundo e definitivo para esta jornada.

O véu, que ao longo do caminho tinha servido para desvelar as memórias e oferecer uma moldura de dignidade aos retratos, agora estava marcado, destruído, uma pálida lembrança de sua integridade original. Como eu mesma, agora ele carregava as marcas de um aprendizado doloroso e transformador. Ali, à beira das águas do Araguaia, a cena se tornava um reflexo do próprio processo de construção de memória, de revelação e resiliência. Fotografá-lo naquele estado foi como registrar o encerramento de um ciclo, como se as próprias lembranças — dos camponeses, dos lugares, dos silêncios e das ausências — estivessem finalmente prontas para serem libertadas do peso do esquecimento. Os rasgos no tecido evocavam o desgaste de cada história dilacerada, as tentativas de apagamento que enfrentaram. E, ainda assim, mesmo destruído, o véu permanecia ali, firme, como uma memória teimosa que se recusa a desaparecer.

Neste ato de retirada, sentia que não estava apenas encerrando o ensaio; estava também permitindo que essas histórias, tantas vezes sufocadas e relegadas ao silêncio, encontrassem um novo caminho, um novo vento, um novo olhar. Cada buraco, cada traço de desgaste no véu representava as cicatrizes deixadas nos camponeses e na terra que eles habitam. Finalmente, como fotógrafa, compreendi que esse desgaste, essa imperfeição, era parte essencial da verdade. Aprendi que o ato de fotografar vai além da documentação — ele se transforma em um testemunho, uma aliança com a memória, que resiste ao tempo e ao esquecimento. Através da lente, senti que também me desvelava. A cada história, a cada retrato, fui confrontada

com minha própria fragilidade e minha própria força. A arte de fotografar, novamente, deixou de ser apenas uma técnica e tornou-se, de maneira ainda mais contundente, um processo de escuta e presença, um encontro com o passado que vive em cada rosto, em cada ruína, e agora também em mim mesma. Cada imagem capturada foi uma espécie de reconstituição, uma costura delicada entre arte, pesquisa e transformação pessoal.

A imagem final do véu esvoaçando, à beira do rio que tanto testemunhou, era, por fim, uma promessa de continuidade. Embora marcado, ele permanecia visível, como as histórias que ressoam silenciosas nas pedras do Araguaia e nos olhos dos que ficaram para contar. Ao concluir, compreendi que meu trabalho com essas memórias está longe de terminar definitivamente — elas seguirão comigo, esgarçadas e delicadas, mas agora desveladas encontrando novas maneiras de existir e resistir.

Fotolivro Araguaia

Devido a questões técnicas relacionadas à necessidade de compactar o arquivo PDF para submissão ao repositório da biblioteca, as imagens apresentadas podem ter qualidade reduzida. Para proporcionar uma experiência visual aprimorada, o leitor pode acessar o fotolivro em alta qualidade por meio do QR Code disponibilizado.



ARAGUAIA

CONFIDENCIAL



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
CENTRO DE INFORMAÇÕES

URGENTÍSSIMO

Brasília, DF, 27-06-73.

ASSUNTO: "COMANDO DAS FORÇAS GUERRILHEIRAS DO ARAGUAIA"

ORIGEM: DPF/GO

DIFUSÃO: SNI/AC - CIE - CISA - CENIMAR - DSI/AC - COMOPS

REFERÊNCIA: Telex 736/73/DPF/GO

ANEXO: Cópia xerox da referência

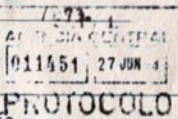
Rg. 6406/72



0658

ENCAMINHAMENTO Nº

(S/3)



Para conhecimento desse (a) Órgão,

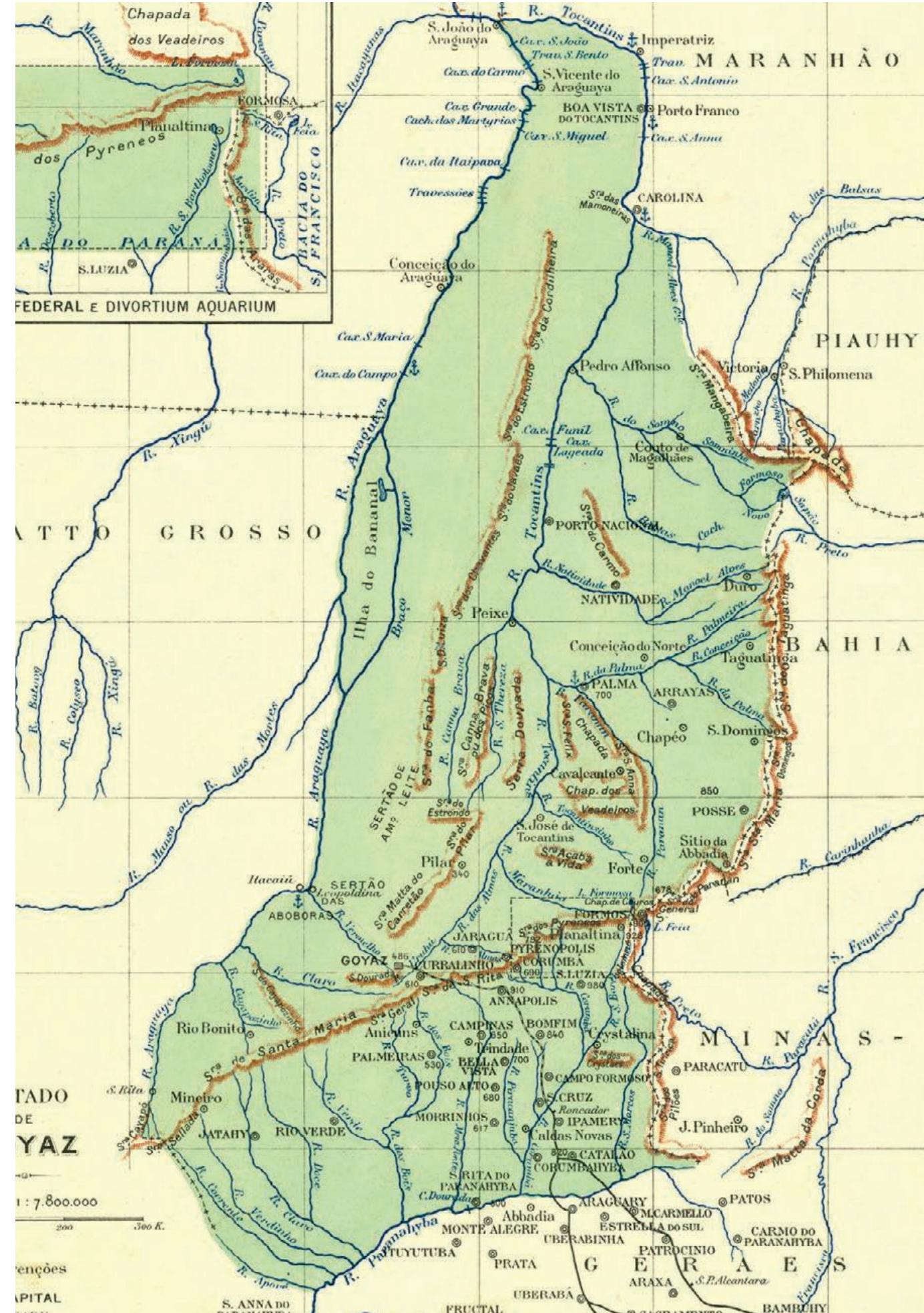
este Centro encaminha o constante do anexo versando sobre ocorrências na região de Xambica/GO, bem como de panfletos intitulados "Soldados, Cabos e Sargento - Atenção" e "Viva as Forças Guerrilheiras do Araguaia", distribuídos em grande quantidade na cidade de São Geraldo/Pa.

O DESTINATÁRIO É RESPONSÁVEL
PELA MANUTENÇÃO DO SIGILO DESTES
DOCUMENTOS (AM. 62 - Dec. N.º 60417/67;
Regulamento para Salvaguarda de Documentos
Sigilosos).

CONFIDENCIAL

A r a g u a i a

M a r i a n a C a p e l e t t i













215









Proletários de todos os países, uní-vos!

A CLASSE OPE RÁRIA

ÓRGÃO DO COMITÊ CENTRAL DO PARTIDO COMUNISTA DO BRASIL

ACÕES CORAJOSAS NO PARÁ

Prossegue a resistência armada no sul do Pará. Há mais de quatro meses as tropas da ditadura, utilizando fartos recursos, procura esmagar os grupos armados que se organizaram depois do covarde ataque efetuado pela reação aos moradores dos municípios de São João e de Conceição do Araguaia. Não conseguiram, porém, alcançar seus objetivos. A ação corajosa dos combatentes da selva leva o pânico às fileiras do governo e as obrigam, em certos pontos, a bater em retirada.

É grande a repercussão produzida pela luta armada entre a população local. O povo acompanha com vivo interesse os acontecimentos que se desenrolam na região e expressa, por diferentes formas, sua solidariedade aos que resistem às forças federais. Os militares pressionam os moradores para conseguir guias experimentados que os conduzam ao coração da mata. No entanto, não é fácil encontrar quem aceite essa perigosa tarefa. Os "mateiros" são amigos dos que empunham armas contra a reação ou temem arriscar inutilmente a vida. O feito heróico dos guerrilheiros é exaltado pelos lavradores e pelas massas pobres das áreas circunvizinhas.

Em face da simpatia manifestada pela população aos combatentes do Pará, a ditadura manobra. A chamada Ação Cívico-Social (Aciso) do Exército organizou um programa de assistência médico-dentária aos habitantes de Marabá, S. João do Araguaia e São Domingos do Capim. Segundo se anuncia, uma equipe sob o comando do general Darci Matos, atuará na distribuição de medicamentos. A finalidade desta manobra é atrair a simpatia popular e tentar isolar os guerrilheiros.

Mas o povo não é ingênuo. Sabe que o governo nunca se interessou pela saúde dos moradores da região. Se agora traz remédios, médicos e enfermeiros para atender os pobres, isto se deve, antes e acima de tudo, ao surgimento da luta armada. Ao socorrer enfermos, o Exército o faz tão-somente por medo de que a ação armada se propague e ganhe mais adeptos. Por isso, os lavradores agradecem o benefício recebido não ao Exército mas aos guerrilheiros. "Obrigado, Mineirão (Apelido de um dos chefes guerrilheiros). É graças a vocês (refere-se aos grupos armados) que estou tendo tratamento médico" - assim dizia há pouco antigo morador do Araguaia, quando saía de um posto de assistência.

A par da demagogia, a ditadura intensifica a repressão e toma novas medidas arbitrárias. Recentemente, o Ministro da Justiça reuniu-se com os Secretários de Segurança Pública - Todos oficiais do Exército - dos diferentes Estados. Nessa reunião, decidiu criar uma Comissão constituída pelos Secretários do Pará, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso e

(Continua na 2a. página)

Neste
Número:

Cresce a Oposição à Ditadura (Comentário Nacional)	3
A Verdade Sempre Aparece	5
O Cardeal e as Torturas	7
Derrota do Social-Imperialismo (Panorama Internacional)	4

























VALDENI
992175058

BARCO SÃO MIGUEL

SOLUÇÕES PARA AGRICULTURA

FALE COM A GENTE

KIT COMPLETO
LISBOA
ESPelho
VAN
SOY



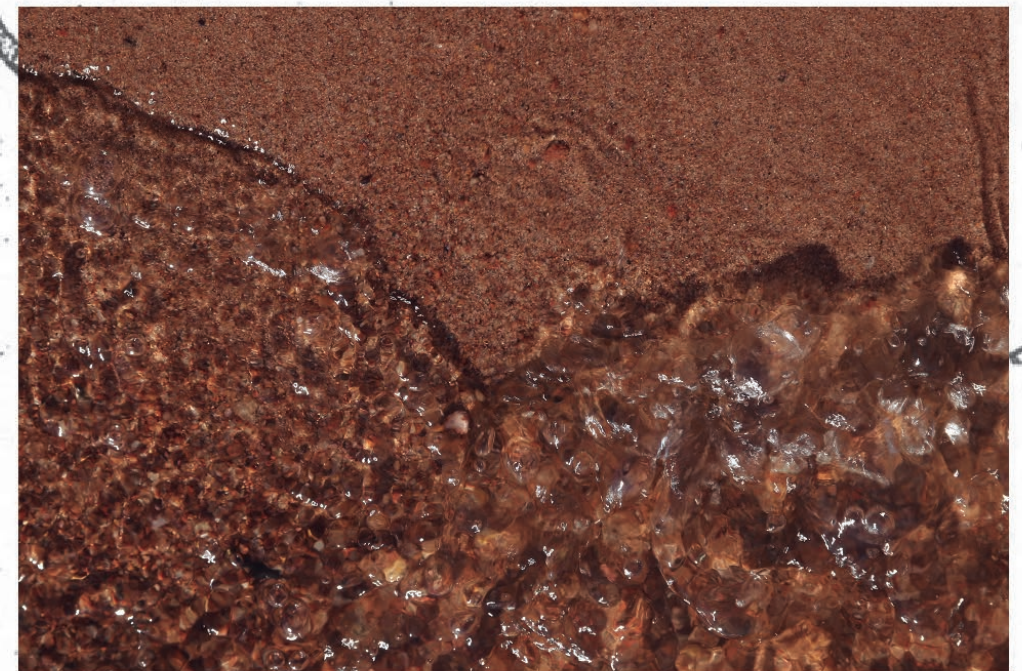


CARTA REGIÃO SE PARÁ

Esc 1:200.000

MAIO/15

RETRAC 2.000.000
EL UTA 100.000



ARAGUACI





Comissão da Verdade do Pará



Instalação da Comissão da Verdade do Pará

01 a 03 de Setembro

01 de setembro - São José Liberto - 18h
e 03 de setembro - Hangar (Sala Pará) - 8h às 14h

VIVO
015 63 9995097

SEBASTIAO

RP 310













COMUNICADO DAS FORÇAS GUERRILHEIRAS
DO ARAGUAIA

AO POVO

JULGADO PELO TRIBUNAL DAS
FORÇAS GUERRILHEIRAS DO ARAGUAIA,
FOI CONDENADO À MORTE, O PISTOLEIRO
CONHECIDO PELA ALCUNHA DE PEDRO MI-
NEIRO, ASSALARIADO DO PACINORA CAPITÃO
OLÍMPIO, MEMBRO DO GRUPO CANALHA
"CAPINGO" PROTEGIDO PELA DITADURA.

PEDRO MINEIRO, RESPONSÁVEL PELA
MORTE DE VÁRIOS LAVRADORES E PEÕES,
PAGA COM A VIDA SEUS CRIMES CONTRA O
POVO.

MORTE AOS PISTOLEIROS E BATE-PAUS!

MORTE AOS GRILEIROS!

MORTE AOS GENERAIS FACISTAS!

ABAIXO O INCRA!

ABAIXO A DITADURA MILITAR!

VIVA A TERRA LIVRE

VIVA O POVO BRASILEIRO

VIVA AS FORÇAS GUERRILHEIRAS DO ARAGUAIA!







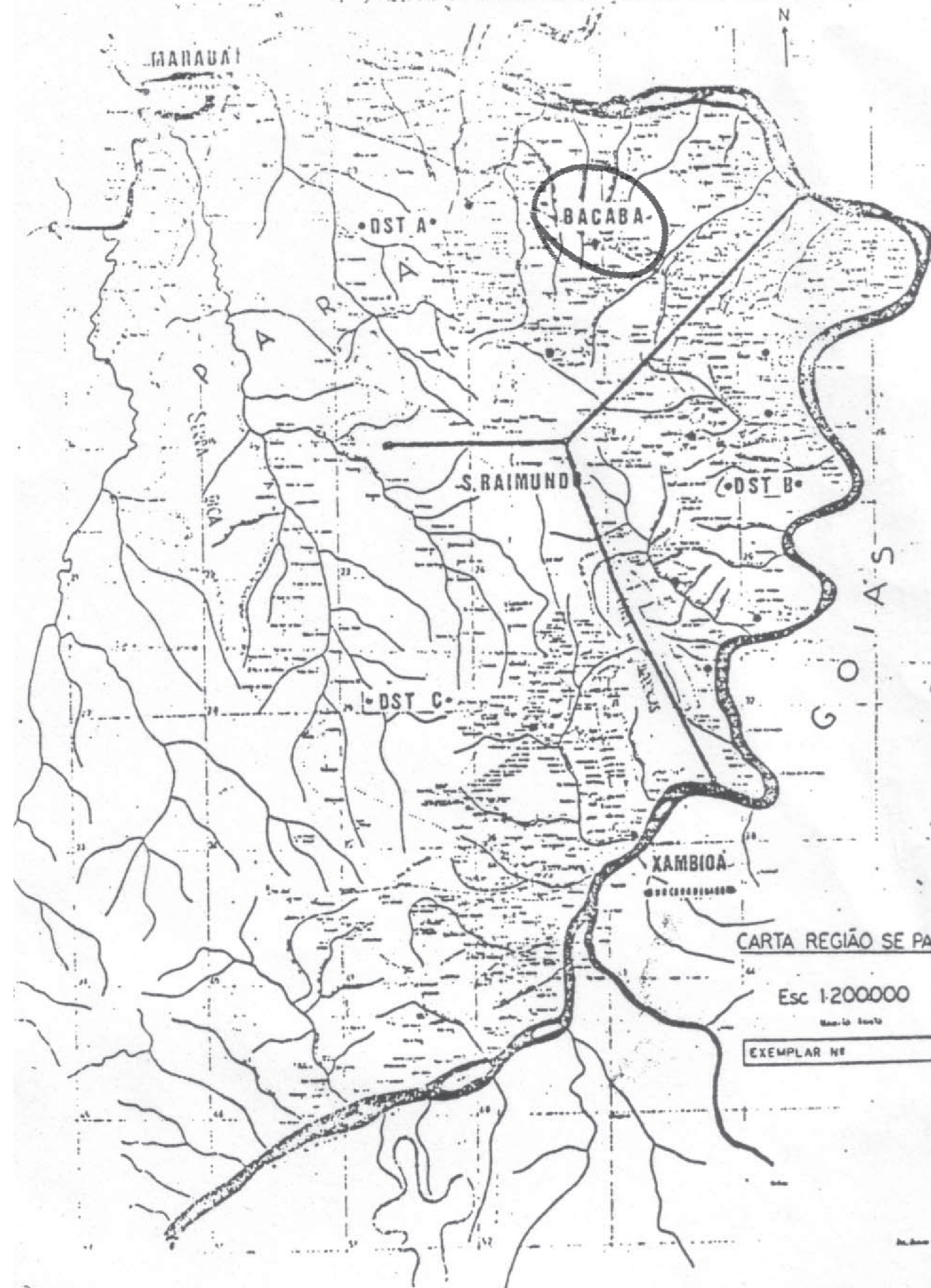














BACABA























(1) - Valor da Força inimiga em 1972.

FRAÇÃO	EFETIVO INICIAL ABRIL/1972	PERDAS 1972	REMANECENTES
COM MILITAR	6	1	5
DST "A"	21	3	18
DST "B"	21	5	16
DST "C"	22	13	9
S O M A	70	22	48

(2) - Reajustamento do efetivo da "FOGUERA"

FRAÇÃO	EFETIVO INICIAL(*) JAN 73	RECOMPLEMENTO		EFETIVO INICIAL OPERAÇÕES
		DO PARTIDO	ELM LOCAIS	
COM MILITAR	9 5	-	-	9
DST "A"	15 13	3	8	26
DST "B"	12 13	-	2	14
DST "C"	12	2	2	16
S O M A	48	5	12	65

(*) - Após movimentações entre as Frações.

(3) - Valor da Força inimiga em 12 Jan 74.

FRAÇÃO	EFETIVO INICIO OPERAÇÃO	PERDAS OUT 73 JAN 74	EFETIVO EM 12 JAN 74		
			DO PARTIDO	ELM LOCAIS	TOTAL
COM MILITAR	9 (**)	3	4	-	4
DST "A"	26	15 /	10	1	11
DST "B"	14	4	10	-	10
DST "C"	16	8	7	1	8
S O M A	65	30 /	31	2	33

(**) - Dois estão fora da área

CONTINUA...



- 25 (vinte e cinco) mochilas com vasto material individual;
- mais de 20 (vinte) armas e grande quantidade de munição.

(d) - Moral

O moral dos combatentes está bastante abalado, pela perda de grande número de companheiros, falta de alimentos, perseguição intensa, privação de seu material de acampamento e armas, doenças etc. As deserções já começaram, não somente por parte dos elementos locais, mas também pelos bem doutrinados combatentes do PC do B.

(e) - Rede de Apoio

A rede de apoio, que foi implantada com tanto cuidado e através um trabalho metuculoso e inteligente, foi em grande parte neutralizada^o no início das ope-



Telma Regina Cordeiro Correia

(81)



"Maria"
"Lia"
"Bolinha"

- IPF nº 2.176.948
- casada com Elmo Correia
- Segundo depoimento de José Roberto Berra de Lima, estadia em Xambica, com o marido - não foi localizada
- Segundo Tokim Pereira Jr, stá na

João Carlos Haas Sabinho

(31)



"João"
"Mica"
"contêiner"

MORTO

- filho de Ildefonso Haas ~~Haas~~ e Ilma Linck Haas, natural de São Leopoldo/RGS, em 24 Jun 44
- tem curso na China
- morto no Para, em 30 Set 72



Waldin da Costa Soares (3)

Virasus Chris Batista (querente)
"Waldin"



- identidade ignorada
- citado por Danilo Carneiro e Pedro de Albuquerque Neto
- ainda não localizado.
- integra o Dst "B"
- da Bahia
- nascido - 121 anos.
- atuou c/ Antônio Saraiva Neto, no ME da Bahia
- ~~encontrado em 11 Jan 74 em São Paulo, partindo para o Brasil~~

Waldin da Costa Soares

(4)



"Vera"
"Donalva"

PCLOB/MG

- filha de Edwom Costa e Glete Affonso Costa, natural de Uberaba/MG, em 02 ago 47
- era mulher de Idalísio Soares Chamilha Fielus (morto)
- residia à rua Ildefonso Lima, 09-BH/MG
- integra o Dst "C"













GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ
SECRETARIA DE ESTADO DE SEGURANÇA PÚBLICA

CÓPIA AUTENTICA COMISSARIADO DE POLÍCIA DA VILA DE PALES-
TINA MUNICIPIO DE SÃO JOÃO DO ARAGUAIA
COMARCA DE MARABÁ ESTADO DO PARÁ 22/03/74

Belém-Pará

Atestado de identificação.



Jorge Fernandes Sobrinho
Respondendo pelo comissariado
de policia.

Atesta para os devidos fins de direito que, revendo os arquivos desta repartição não foi encontrado e nem passado pelo presente ato que venha desabonar a conduta do Sr. Cícero Saraiva da Silva, Brasileiro, Casado com 26 anos de idade, natural do Estado do Maranhão, profissão lavrador, filho de Cacimiro Bezerra dos Santos e de Maria Saraiva da Silva, residente aqui nesta Vila a mais de 5 anos, é pessoa de bons antecedentes podendo viajar para qualquer localidade.

O referido é verdade dou fé,

Jorge Fernandes Sobrinho
Comissário de policia







CONFIDENCIAL

000236 000174 0001

Em 1964, o Brasil foi submetido a um golpe militar que deu início a 20 anos de censura, privando a nação das liberdades individuais e coletivas essenciais à democracia. Entre 1970 e 1974, a Região Norte do país foi palco da Guerrilha do Araguaia, um movimento que buscava resistir ao Regime Militar e fomentar uma revolução a partir do campo. No entanto, esse movimento foi brutalmente reprimido pelas Forças Armadas Brasileiras, resultando em dezenas de torturados, desaparecidos e mortos.

Os impactos desse conflito, contudo, não se limitaram aos militares e guerrilheiros envolvidos. Durante a perseguição aos guerrilheiros, as Forças Armadas recorreram à população local para explorar o território, submetendo moradores e camponeses da região a tortura, trabalho forçado não remunerado, destruição de suas residências, incêndio de suas lavouras, entre outras práticas desumanas.

Este episódio, um dos mais emblemáticos do período ditatorial brasileiro, permaneceu na obscuridade por mais de duas décadas. Walter Benjamin defende que a história deve ser contada a partir dos oprimidos e derrotados, e é com essa perspectiva que se desenvolve o projeto Araguaia. As fotografias desse projeto retratam os camponeses do Araguaia, que sofreram cruelmente as consequências da guerrilha. Entre as diversas maneiras de refletir sobre memórias de sofrimento e de lutar contra a transformação desse passado em um eufemismo, a fotografia emerge como uma ferramenta poderosa para abordar o luto, a memória e a identidade.

Do outro lado do rio: notas sobre a travessia

Na realização do fotolivro sobre a Guerrilha do Araguaia, a metodologia a/r/tográfica que adotei revelou-se como uma forma de investigação que se funda na experiência artística. Esse processo não é apenas uma forma de gerar conhecimento, mas uma maneira de abrir novas sensibilidades e perspectivas, permitindo que a arte cumpra um papel investigativo que vai além dos métodos tradicionais das ciências. Embora a arte não dê conta de todas as questões — assim como nenhuma outra metodologia científica consegue abranger a totalidade das experiências —, ela oferece uma abordagem singular, onde a produção estética não é apenas uma técnica, mas também um método de análise e compreensão. Na elaboração do fotolivro, não me limitei a narrar a história da guerrilha; o objetivo foi, sobretudo, desvelar camadas de significado que surgem da relação entre imagem, território e memória.



Figura 17 Mockup digital do projeto Araguaia

O que proponho é que a experiência se torne um motor para o conhecimento, utilizando a arte como meio para ativar novas formas de ver e sentir o mundo. No contexto da a/r/tografia, o ensino e a pesquisa baseados nas artes se distanciam das estruturas argumentativas rígidas, permitindo o uso de visualidades, elementos performativos e estéticos como formas legítimas de investigação. Esse processo não é apenas sobre o que se diz ou descreve, mas sobre o que se faz e coloca em movimento dentro da pesquisa. A criação do fotolivro não é apenas uma etapa final da tese, mas o próprio ato de pesquisa em movimento, onde minha prática como fotógrafa e pesquisadora se mescla para dar origem a novas formas de conhecimento. Ao integrar imagens e narrativas visuais, o fotolivro torna-se um espaço de criação onde a experiência se manifesta de forma estética, oferecendo um território para questionamentos que vão além da linguagem escrita.

Ao trabalhar com a a/r/tografia, eu me coloco como parte integrante da pesquisa, não apenas como alguém que sustenta uma narrativa, mas como alguém que é afetado e transformado pelo processo. O fotolivro, para mim, é uma forma de contar histórias que não se encerram em si mesmas, mas que abrem espaço para que outros também sejam atravessados por elas. A imagem, nesse contexto, não é apenas uma ilustração que reforça um argumento; ela é uma força em si, um pensamento que emerge para além das limitações da língua. Escrever e produzir a partir das imagens é um ato que desafia a estrutura tradicional do discurso acadêmico, permitindo que novas ideias surjam a partir da potência do visual. Nesse sentido, o fotolivro se torna um território cartográfico onde percorro não apenas os espaços físicos, mas também territórios

subjetivos, afetivos, estéticos e políticos. Cada fotografia, cada montagem, cada escolha estética é um ponto que conecto, um movimento que traço ao longo do percurso, criando um itinerário único que me permite explorar as múltiplas camadas de um passado que ainda ecoa nos corpos e nas paisagens que fotografei.

A fotografia é, para mim, um ato de resistência. Ao transformar a paisagem do Araguaia em um lugar de memória, quero forçar o espectador a se engajar com o passado que ainda habita esses espaços. Ao combinar o registro histórico com a fotografia contemporânea, tento criar uma tensão visual que desafie o olhar passivo, convidando o espectador a perceber a continuidade entre o passado e o presente. Essa montagem é minha forma de reabrir um diálogo com essas memórias silenciadas, permitindo que elas reverberem no agora. No contexto da Guerrilha do Araguaia, onde a repressão buscou não apenas eliminar fisicamente os guerrilheiros, mas também apagar qualquer vestígio de sua existência, percebo que essa montagem se torna um testemunho visual que resiste ao apagamento. Ao unir o passado à paisagem presente, minha intenção é propor uma narrativa visual que desafie o espectador a reconhecer as histórias que foram silenciadas. Esta fotografia não é apenas um artefato histórico, mas um convite à reflexão ética e política sobre a importância de lembrar aqueles que lutaram contra a opressão.

Enquanto fotografava, entendi que transformar esses espaços em lugares de memória visual era uma forma de “arder” no presente, desafiando o esquecimento. Didi-Huberman (2020) descreve esse “arder” como uma luz incômoda, uma presença que persiste e queima silenciosamente sob a superfície. Ao olhar para o véu rasgado, prestes a ser retirado, senti a presença de algo que não se apaga —

um "arder" que persiste como uma brasa escondida sob as cinzas da história. Cada memória, cada testemunho dos camponeses e cada ruína que fotografei foram momentos de incandescência: faíscas de verdade que sobreviveram à tentativa de apagamento. Esse véu destruído, exposto ao vento, é também uma imagem que arde, que ilumina e revela os rastros do que ainda não desapareceu, do que persiste em existir mesmo quando tentam encobrir.

Didi-Huberman nos fala sobre o "arder" como uma chama que não é controlável e que desafia a extinção, uma fagulha que ilumina e incomoda. Minha experiência como fotógrafa, diante dessas paisagens e rostos marcados pelo passado, foi também a de encarar esse ardor incômodo. Cada imagem capturada foi um confronto com essa chama histórica, um "arder" que se manifestava nas marcas do tempo, nas cicatrizes e nos silêncios. Ao tentar capturar a memória do Araguaia, senti que ela não apenas se revelava — ela também queimava, deixando uma marca viva e incandescente, como as cicatrizes no véu. Assim, o arder de Didi-Huberman atravessa o meu próprio processo artístico, tornando a fotografia um testemunho que se mantém quente, incômodo e eternamente resistente ao esquecimento.

Ao fotografar as ruínas do Araguaia, as paredes rachadas da Casa Azul, os escombros do Museu da Guerrilha e as cicatrizes silenciosas nos rostos dos camponeses, fui tomada por uma sensação profunda de desolação — não apenas pela perda física desses espaços e memórias, mas pela sensação de que o passado ali, como descreve Walter Benjamin, sobrevivia em fragmentos dispersos e irreparáveis. Esse passado desolado não é linear nem completo; ele resiste como uma ruína, uma série de imagens e

memórias marcadas pela interrupção, pelo vazio. É uma história que não pode ser reconstruída na totalidade, mas apenas vislumbrada através de pedaços que evocam saudade e luto.

Enquanto capturava esses fragmentos, compreendi que minha fotografia dialogava com o caráter fragmentário da memória. As imagens que registrei — o véu destruído, os rostos solenes, os pedaços de concreto — são, em essência, ruínas visuais, símbolos de uma história interrompida, ecoando a “desolação do passado” de Benjamin. Para ele, a história não é uma linha contínua, mas um conjunto de interrupções e ausências. No Araguaia, essas ausências gritavam; os vestígios eram lembranças desoladas de um tempo que foi dilacerado e distorcido, mas que ainda se recusava a desaparecer completamente.

Cada fotografia que tirei foi, portanto, uma tentativa de salvar em mim esses fragmentos da desolação, de reconhecer a força de um passado que persiste, mas que nunca será completo. Benjamin (2011) nos lembra que olhar para o passado com essa consciência é um ato de responsabilidade: é perceber que o passado desolado clama por justiça, que ele ainda possui uma presença incômoda, não resolvida. Minha câmera capturava não apenas as pessoas e os lugares, mas também o peso desse passado truncado, como se cada imagem fosse um gesto de luto, uma tentativa de honrar os pedaços da história que resistem à aniquilação. Ao final, compreendi que meu processo de fotografar foi também um processo de confrontar a desolação do passado, de aceitar que, embora esses fragmentos jamais formem uma narrativa plena, eles possuem uma dignidade e uma força que merecem ser vistos. São as ruínas, os rostos, as lembranças

dispersas que mantêm viva a memória do Araguaia, clamando por um reconhecimento que, mesmo desolado, resiste.

Referências

ABREU, F. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio aperture / paris photo*. Dissertação de mestrado: Unicamp, 2018

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*, Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.

AGAMBEN, Giorgio. El día del juicio. In: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005

AGMABEM, Giorgio. *Reflexões sobre a peste*. São Paulo: Boitempo, 2020

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia da Letra, 199. Versão e-book

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 2011a.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 2011b.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 2011c.

CAMPOS FILHO, R. P. *Araguaia*. Depois da Guerrilha, outra guerra. São Paulo: Anita Garibaldi, 2014

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contra Ponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O atlas ou o Gaio saber inquieto*. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2018.

CORRÊA, S. Carlos Hugo. *Em algum lugar das selvas amazônicas: as memórias dos guerrilheiros do Araguaia (1966-1974)*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2013.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2010

CUNHA, Jorge Luiz da. Ensino de História e Consciência Histórica. In: SCHMIDT, Maria Auxiliadora; FRONZA, Marcelo. (Org.). *Consciência Histórica e Interculturalidade: Investigações em Educação Histórica*. 1 ed. Curitiba: W.A. Editores, 2016, v. 1, p. 85-96.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais*. Uma leitura do retrato fotográfico. Editoria UFMG, 2004

DIAS, B. A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes: uma introdução. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 21–26.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

HERNÁNDEZ, F. A pesquisa baseada nas artes: propostas para repensar a pesquisa educativa. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 39–62.

HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

IRWIN, R. L. *A/r/tografia*. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013a. p. 27–35.

IRWIN, R. L. *A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica*. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013b. p. 125–135.

IRWIN, R. L.; DE COSSON, A. (org.). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press, 2004.

IRWIN, R. L.; SPRINGGAY, S. *A/r/tografia como forma de pesquisa baseada na prática*. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 137–153.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de Vida e Formação*. São Paulo: Cortez, 2004

LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre a experiência*. Belo Horizonte, Autêntica, 2022

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós*. Ensaio sobre a alteridade. São Paulo: Vozes, 2010.

LOMBARDI, Kátia H. *Poéticas do vestígio* [manuscrito]: *Fait, A terras do fim do mundo e To face*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2015. 307f.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. São Paulo: Boitempo, 2005 – Versão e-book

- MARTINS, Raimundo. Narrativas Visuais: imagens, visualidades e experiência educativa in: *VIS- Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*, UNB, Brasília, v. 8, n. 1, p. 33-39, jan./jun. 2009
- MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v.18 n4, p 745-768, Nov.2016. ISSN 1676-2592
- MORAIS, T. SILVA, E. *Operação Araguaia*. Os arquivos secretos da Guerrilha. São Paulo: Geração Editorial, 2012
- MORIN, E. *O método 3: conhecimento do conhecimento*. Tradução Juremir Machado da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- MORIN, E.; CIURANA, E-R.; MOTTA, R. D. *Educar na era planetária*. O pensamento complexo como Método de aprendizagem no erro e na incerteza humana. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo, Cortez Editora, 2003.
- NEWMÜLLER, Moriz. By the book in *Photobook Phenomenon*. Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona. Barcelona, 2017.
- NORA, Pierre. *Entre memória e História: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 01-22, dez. 1993.
- PARR, Martin; BADGER, Gerry. *The Photobook: a History*, v. I. New York: Phaidon, 2012.
- PASSEGI, Maria da Conceição. Narrativas da Experiência na pesquisa-formação: do sujeito epistêmico ao sujeito biográfico in *Roteiro*. V.41, N 1, Jan/Abr. 2016
- PINHEIRO, Douglas. *Blow-up – Depois daquele golpe: a fotografia na reconstrução da memória da ditadura*. In: Revista Anistia Política e Justiça de Transição. 2009.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989, pp. 03-15.

RAMOS, M. F. *Fotolivros*. (in)definições, histórias, experiências e processos de produção. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

RIBEIRO, Olzeni C. Criatividade na pesquisa acadêmica: Método-caminho na perspectiva de uma fenomenologia complexa e transdisciplinar. In: *NUPEAT-IESA-UFG*, V5, N1, jan/jun., 2015, p 189-215.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre o documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina. Dossiê “Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes”, 2009.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina*. 2010. Disponível em: <www.forumfoto.org.br/wpcontent/uploads/2010/09/seligmann_fotografia_como_arte_do_trauma.pdf>.

SILVEIRA, P. *A faceta travestida do livro fotográfico* 24º Encontro da ANPAP Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Anais...Santa Maria, RS: 2015

SMITH, K. A. *Structure of the visual book*. New York: Books, 2015.

SONTAG, SUSAN. *Regarding the pain of others*. New York: Picador, 2003.

TOURINHO, I. Metodologia(s) de pesquisa em Arte/Educação: o que está (como vejo) em jogo?. Em: DIAS, B.; IRWIN, R. L. (org.). *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia*. Santa Maria, RS: Editora UFSM, 2013. p. 63–70.