

> Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa
>> Vitor Gabriel Sobreira Tavares

Entre imagens e rezas: os significados do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto no teatro cearense contemporâneo

I Resumo: O presente artigo busca analisar a maneira pela qual o teatro emerge como campo de questões ltuosas, em que o palco se torna um espaço de reivindicação dedicado às vítimas do massacre do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Esse processo se torna possível a partir do intermédio das imagens, especialmente fotografias, que perpassam os espetáculos e proporcionam o acesso ao fenômeno do Caldeirão. Para tal análise, foram realizadas entrevistas que discorrem sobre os significados que os artistas envolvidos atribuem ao massacre. Conclui-se que as imagens do Caldeirão aparecem de forma lacunar, parcial (DIDI-HUBERMAN, 2011) e são responsáveis tanto pelo acesso dos grupos ao massacre da comunidade, quanto pelo processo de enlutamento que ocorre na cena.

I Palavras - chave: Imagem. Luto. Teatro contemporâneo. Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

> Francisco das Chagas Alexandre Nunes de Sousa. Doutor em cultura e sociedade pela UFBA. Professor de Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Cariri – UFCA.
Email: alexandre.nunes@ufca.edu.br
ORCID 0000-0003-1216-1277

>> Vitor Gabriel Sobreira Tavares. Graduando em jornalismo pela Universidade Federal do Cariri – UFCA.
Email: vitorgabrielstavares@gmail.com
ORCID 0000-0001-7278-7744

Francisco das Chagas Alexandre
Nunes de Sousa
Vitor Gabriel Sobreira Tavares

Between images and prayers: the meanings of the Caldeirão da Santa Cruz do Deserto in the contemporary theater of Ceará

Abstract: The present article seeks to analyze the way in which the theater emerges as a field of mourning issues, in which the stage becomes a space of claim dedicated to the victims of the massacre of the Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. This process is made possible through the use of images, especially photographs, which permeate the shows and provide access to the phenomenon of the Caldeirão. For this analysis, interviews were conducted that discuss the meanings that the artists involved attribute to the massacre. The images in question appear in an incomplete, partial way (DIDI-HUBERMAN, 2011) and are responsible for both the groups' access to the community massacre and for the mourning process that occurs on the scene.

Keywords: Image. Mourning. Contemporary theater. Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

1 INTRODUÇÃO

O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é um dos fenômenos que rodeiam o espaço místico e religioso da região do Cariri cearense. Espaço esse que fez prosperar várias manifestações ligadas à cultura popular, com ênfase na figura do Padre Cícero Romão Batista, que com seus milagres tornou Juazeiro do Norte um verdadeiro centro urbano de adoração. Uma das bases dessa devoção tem início em 1926, quando o Padre Cícero confiou ao Beato José Lourenço a liderança daquela comunidade, localizada na cidade do Crato, no interior do Ceará. Nessa localidade o beato estruturou, durante 11 anos, uma comunidade baseada no trabalho comunitário e na religiosidade (RAMOS, 2011).

A comunidade do Caldeirão ganhou destaque no Nordeste por propor um sistema de trabalho igualitário, em que todos eram beneficiados proporcionalmente. A ascensão da comunidade trouxe preocupação para o clero e para os grandes latifundiários, visto que a influência do Caldeirão poderia prejudicar o sistema de privilégios da época, como, por exemplo, o fornecimento de mão de obra barata para os latifúndios (RAMOS, 2011).

Segundo Silva e Santos (2018), o Beato José Lourenço tinha origem paraibana e liderou a comunidade entre os anos de 1926 a 1937. Em 11 de setembro de 1936, o Caldeirão sofreu a primeira tentativa de dispersão por parte do Estado. Após a investida, os moradores se uniram novamente, contudo a comunidade foi totalmente destruída em 11

de maio de 1937. As acusações contra o Caldeirão eram as mais variadas. Assim lembram Sousa e Carvalho (2012): eram acusados de adulterar os cultos de religiosidade católica, de promoverem um harém com as mulheres sertanejas e de estimular práticas e pensamentos subversivos como o comunismo.

O sentimento do anticomunismo reverberava no período, fazendo com que a existência do Caldeirão se tornasse um problema. Assim, a comunidade foi retratada de forma pejorativa pela imprensa do período, o que acabou tornando o beato José Lourenço e o sítio do Caldeirão ícones que precisavam ser destruídos. Dessa maneira, a exposição midiática trabalhava com a pretensão de criar uma legitimidade em torno do massacre do que supostamente seria, em suas construções narrativas, uma comunidade de fanáticos religiosos e ao mesmo tempo socialista.

A imprensa da época propagandeava que a comunidade poderia se tornar uma nova Canudos. Na verdade, havia ali uma vivência comunitária autônoma e próspera em meio a contínuos ciclos de seca que marcaram o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. No Caldeirão, “o que era de um, era de todos e nada era de ninguém” (SOUSA e CARVALHO, 2012, p. 79).

Em contraste com a abordagem veiculada pelas narrativas da década de 1930, nos anos de 1980, Rosemberg Cariry produziu um documentário buscando expôr uma diferente abordagem da comunidade. O cineasta foi, inclusive, pioneiro ao veicular esse

novo discurso sobre o Caldeirão, cinquenta anos após o massacre. A reivindicação de uma nova abordagem do acontecimento fez-se possível pelo sentimento de redemocratização que pairava no país à época (HOLANDA e CARIRY, 2007).

Falar sobre o Caldeirão nem sempre foi tão comum assim. Se antes era quase inexistente a manifestação pública sobre o Caldeirão, essa realidade passa a mudar nas últimas décadas do século XX e início do século XXI. Data de 2001 o *Auto do Caldeirão* escrito por Maria José de Sales a partir de depoimentos de sobreviventes daquele ataque perpetrado pelo Estado brasileiro. A própria autora do auto é filha de uma remanescente. Se na época do massacre, Estado, imprensa e Igreja uniram forças para exterminar aquela comunidade, na virada para o século XXI, Sales apontava para a mudança de discurso de alguns setores de tais instituições:

No limiar do século XXI a mesma Igreja, através da Pastoral da Terra entende que seria preciso 're-conhecer' o Caldeirão... e as portas se abrem como um pedido de perdão [sic]. E os caminhos empoeirados de muitas curvas e ladeiras são trilhados em romaria em busca do Caldeirão. (...) E os remanescentes nem acreditam em tal mudança e recebem título de sobreviventes do próprio Estado [sic]. E recebem abraços e cumprimentos. A TV faz de cada um, o herói do jornal do dia. Não mais as bombas de aviões, nem os tiros do fuzil dos soldados (...) Porém a realidade do que se vê aqui é silenciosa e ninguém acredita nas centenas de vozes dos fantasmas que aqui tiveram a vida e, inocentemente, tombaram (SALES, 2004, p. 71-72).

Embora haja o reconhecimento parcial da tragédia que assolou aquela comunidade rural, o Caldeirão segue como acontecimento que demanda ser narrado, contado, performatizado. O jornalista Xico Sá (2000) lembra que não se sabe quantos foram os

mortos naquela chacina. Estamos diante de um acontecimento que gerou centenas de vidas não enlutadas, corpos não sepultados e que durante décadas constituíam um tabu na Região do Cariri.

Hoje, praticamente todos os remanescentes já faleceram e aquele *Auto do Caldeirão* ainda aguarda ser montado. Nesse meio tempo, surgiram outros espetáculos que se propõem lidar com aqueles “fantasmas” cujas vozes demandam ser ouvidas. É sobre tais espetáculos que este artigo se detém.

Em 2017, a destruição da comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto completou 80 anos. Curiosamente, nesta mesma década, grupos de teatro cearenses passam a ser um espaço onde aquele acontecimento é rememorado e enlutado. Estamos falando de espetáculos como *O menino fotógrafo* (2012) realizado pelos grupos *Engenharia cênica* e *Ninho de Teatro*; *Reza de Maria* (2017), um monólogo independente feito pela atriz Joaquina Carlos e dirigido por Murilo Cesca. Além do espetáculo *Nossos mortos* (2018) do grupo *Teatro Máquina*.

Ajuda-nos, nessa análise, as formulações de Stephen Frosh (2019), que tem se dedicado ao tema das “vozes de fantasmas” que reivindicam reconhecimento a partir do fenômeno do Holocausto. Ele se pergunta como o presente é perturbado pelo passado e como as opressões daquele passado retornam, exigindo reparação. Além disso, enquanto judeu da chamada segunda geração após a *Shoah*, o autor se pergunta sobre como lidar

com um fenômeno que não se vivenciou, mas que continua saturando o presente.

Este artigo se questiona como o ato de levar o massacre do Caldeirão da Santa Cruz ao palco teatral verbaliza o enlutamento daquela perda. Investigamos como os grupos teatrais aqui assinalados produzem e fazem circular tais discursos e imagens. Daí nos perguntamos: o que há de “vozes de fantasmas” no massacre do Caldeirão que não cessam de exigir reconhecimento? Como a circulação de imagens, especialmente fotografias, atuam neste processo? Como a cena contemporânea lida com tais “fantasmas” enunciados aqui, tanto por Salete Sales (2002) como por Stephen Frosh? Para este autor:

Ser assombrado é mais do que ser afetado pelo que os outros nos dizem diretamente ou nos façam abertamente; é ser influenciado por um tipo de voz interna que não irá parar de falar e não pode ser extirpada, que continua surgindo para nos atormentar e nos impedir de seguir pacificamente nosso caminho (FROSH, 2019, p. 13).

Após os anos de 1980, presenciou-se a emergência de outros modos de relatar o Caldeirão, como a contação da história oral dos remanescentes. Tais relatos recolhidos por Régis Lopes Ramos (2011) foram fundamentais para a produção de discursos “outros” sobre o Caldeirão. Assim é que Michael Pollak fala, no contexto da historiografia, dessas vidas não contadas, desses sujeitos esquecidos e da possibilidade de contar uma outra história vinda a partir dos de baixo. O autor comenta:

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõe à memória oficial (...) uma vez rompido o tabu, uma vez que as minorias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa de memória (POLLAK, 1989, p. 04 -05).

Essa narrativa das minorias emerge como algo que, apesar das inúmeras tentativas de seu apagamento, segue assombrando o presente e reivindicando reconhecimento. É o que ainda aponta o teórico Stephen Frosh:

Existem fatores externos que têm o seu papel em garantir que memórias não sejam perdidas. Isso para dizer que as estruturas simbólicas da cultura (...) são elas próprias modos de lembrança. Quando elas aparecem, mesmo sob nova aparência, é sempre como um modo de retorno: coisas que estão desaparecidas nunca são completamente perdidas, assim como o que é reprimido nunca é completamente silenciado (FROSH, 2018, p. 189).

Os grupos teatrais que estudamos entram neste jogo de forças que disputam a produção das imagens e das narrativas acerca do Caldeirão na contemporaneidade. Assim, mais do que trazer à luz o que supostamente seria o “verdadeiro Caldeirão” [sic], este artigo propõe analisar como, nos dias de hoje, continuidades e rupturas com a temática são produzidas também nos palcos do teatro cearense contemporâneo.

Consideramos a maneira pela qual os três trabalhos artísticos produzem imagens e discursos para tratar do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto - imagens essas que deles participam com intencionalidades diferentes -. Analisamos ainda como as imagens

aparecem nos espetáculos e quais significados os participantes dos trabalhos atribuem a elas.

A pesquisa buscou entender esses significados que os artistas envolvidos nos espetáculos atribuíram ao fenômeno do Caldeirão nos espetáculos mediados pelas imagens. A análise foi feita através de um questionário de perguntas semiestruturadas aplicado para integrantes de dois desses três espetáculos. As respostas que foram enquadradas aqui são de: Joaquina Carlos, atriz do espetáculo *Reza de Maria* (2017); Luiz Renato, ator e iluminador do *O Menino Fotógrafo* (2012), e Cecília Raiffer, responsável pela encenação e a dramaturgia desse último espetáculo.

A entrevista com a atriz Joaquina Carlos se deu em 09 de novembro de 2019. Ocorrendo de forma coletiva, após a realização do monólogo na Universidade Federal do Cariri, contou também com a participação do público. Os pesquisadores tiveram a oportunidade de realizar as perguntas e gravar as respostas da atriz. Após a entrevista coletiva, os pesquisadores tiveram acesso aos elementos cênicos, em especial, às fotografias que compõem o espetáculo. Assim, é importante pontuar que essa pesquisa é realizada no mesmo tempo em que o espetáculo *Reza de Maria* segue sendo encenado e constantemente modificado pela atriz.

A entrevista com Cecília Raiffer e Luiz Renato se deu de forma simultânea na casa dos mesmos em 15 de outubro de 2019. Diferente de *Reza de Maria*, *O Menino Fotógrafo*

(2012) deixou de ser montado em 2015. Por tal motivo, a entrevista com os integrantes deste último espetáculo se deu em um caráter mais memorialístico. Ressalta-se o fato do encontro ter sido realizado na casa da diretora e permitiu aos pesquisadores terem acesso ao material do espetáculo por ela arquivado. Esses arquivos são compostos por elementos que envolvem o processo criativo da cena, como desenhos de figurinos, de cenários, bilhetes e outras imagens elaboradas pelo elenco do espetáculo em exercícios de improvisação.

No espetáculo *Nossos Mortos* foi analisado o depoimento dado pela diretora Fran Teixeira, por ocasião do evento realizado na Universidade Federal da Bahia em 04 de abril de 2019. O depoimento foi registrado e está disponível no perfil do Facebook do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Gênero e Sexualidade – NUCUS/UFBA¹. O título do encontro em questão era Memória e Dramaturgias.

O critério para a escolha das artistas Joaquina Carlos, Cecília Raiffer e Fran Teixeira como interlocutoras privilegiadas foi pela participação na assinatura da dramaturgia dos espetáculos. As contribuições do ator e iluminador Luiz Renato são incorporadas tendo em vista que ele participou da entrevista com Cecília Raiffer, expondo pontos de vista acerca da peça teatral.

1 Depoimento de Fran Teixeira. Disponível em: <https://www.facebook.com/grupocusbahia/videos/591458187997014> . Acesso em 15 de maio de 2019.

2 OS ESPETÁCULOS

O Menino Fotógrafo teve sua estreia em 2012, por conta de um projeto colaborativo entre a Companhia de Teatro Engenharia Cênica e o Grupo Ninho de Teatro. A primeira nasceu em Sobral em 2005, tendo circulado por Salvador entre os anos de 2008 e 2010 e hoje está localizado em Juazeiro do Norte – CE. Já o segundo grupo foi constituído em 2008, tem sede localizada no Crato com suas atividades voltadas à busca por contribuir para o crescimento da arte na região do Cariri através da convergência de diferentes experiências teatrais².

O Menino Fotógrafo explora uma fabulação em torno do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, performatizando temas como o luto e a memória. De acordo com Raiffer (2016), os grupos constroem um espetáculo simbolista-fantástico, explorando o passado e o presente na figura do avô, Manoel e do Neto, Ulisses. O avô é o contador de histórias que narra suas vivências para o neto, mas essas experiências se misturam com aparições distorcidas do vivido, como se a memória de alguma forma fosse ofuscada. Essa distorção de passado e memória faz referência ao ataque ao Caldeirão e induz as vivências do avô e do neto a se misturarem, tornando Manoel e Ulisses representantes de uma única existência. O espetáculo tem duas principais referências: uma árvore de facas e o altar dos desejos. Esses dois universos interligam a memória e a imaginação, da mesma maneira que passado

² Dados do grupo disponível no mapa cultural. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/8437/>. Acesso em 13 de maio de 2021.

e presente se confrontam. Assim, Manoel e Ulisses estão presos nas dualidades junto com os outros personagens: Víbia, a velha que tece o fio da vida; Alva, a menina de natureza estranha que é dona dos ventos; Inês, a mulher do olho de flor; Sampro, o vendedor de quinquilharias e Amanda, a dama dos sonhos de Ulisses. Sobre a criação da peça, Cecília Raiffer comenta:

Nosso processo durou um ano inteiro de descobertas, experimentações e trocas de experiências, em colaboração criamos O menino fotógrafo. Começamos o processo em 13 de janeiro de 2011 e no dia 13 de janeiro de 2012, entregamos nossa criação para a plateia (...) O menino fotógrafo é um espetáculo simbolista-fantástico, entrecortado por fragmentos de cenas simultâneas, contado/vivido pelas íris de um velho que um dia foi criança, viu Dentes-de-Leão no céu azul sem nuvens, mas viu também nuvens de fumaça formadas por pássaros de fogo em um ataque aéreo que ceifou parte de sua família, história e memória (RAIFFER, 2016, p. 187-188).

Já em 2017, estreou *Reza de Maria*, que é um monólogo protagonizado pela atriz Joaquina Carlos, artista e pesquisadora, graduada em Pedagogia e Teatro³. A peça utiliza uma boneca, Maria Alvina, que aparece como personagem sobrevivente do massacre do Caldeirão. Esse objeto/personagem foi produzido pelo bonequeiro Murilo Cesca, com quem Joaquina divide a dramaturgia do espetáculo.

Maria Alvina introduz o que foi o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto com base em testemunhos de sobreviventes, buscando, assim, alinhar-se a uma abordagem historiográfica de reconhecimento do evento. Para uma melhor contextualização do tema foi utilizada uma mala em que a boneca carregava as memórias do Caldeirão. Entre os objetos ali presentes

3 Informações disponíveis em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/agente/11201/>. Acesso em 13 de maio de 2021.

estavam: fotografias, rosários, velas e os monóculos, que são distribuídos para o público - levado a interagir com os elementos e os ritos realizados pela sobrevivente -. Em cena, a boneca/personagem relata acontecimentos, distribui objetos de memória e convida o público a rezar pelos mortos.

O Teatro Máquina é um grupo de teatro de Fortaleza, CE, criado em 2003 e que deu origem ao espetáculo *Nossos Mortos*. Tendo sua estreia em 3 de abril de 2018 no Sesc Pinheiro em São Paulo, a peça foi dirigida por Fran Teixeira e realiza uma interlocução direta entre o Caldeirão da Santa Cruz e a tragédia grega *Antígona*. Assim, de acordo com o site do coletivo:

Nossos Mortos traz a voz de Antígona articulada às inúmeras histórias dos massacres a movimentos populares, especialmente o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, em Crato, Ceará. Antígona é uma tragédia sobre uma irmã que deseja enterrar o irmão e sobre o tio dela, agora feito general, que a impede de enterrá-lo. É também sobre como o palco da política está infestado com o cheiro podre dos cadáveres esquecidos. Nesse espetáculo, abordamos duplamente o massacre do Caldeirão e o mito de Antígona, em uma operação interessada em enterrar uma das inúmeras histórias brasileiras que ainda precisam ser contadas, assim como precisam ser devidamente sepultados os corpos abandonados de seu povo. O projeto surgiu do desejo de aprofundar e desenvolver algumas das experimentações realizadas durante uma viagem de 28 dias por três regiões do semiárido nordestino em 2015. A viagem aconteceu como fruto de um projeto de pesquisa contemplado pelo Rumos Itaú, que se chamava Sete Estrelas do Grande Carro. Nessa viagem, questões que envolvem os massacres de Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Crato, CE e de Canudos, no sertão da Bahia, se fundiram à tragicidade exposta no mito de Antígona (TEATRO MÁQUINA, 2018, s/p).

Cada uma à sua maneira, as peças focam nesses corpos insepultos do passado, fazendo o clamor por reconhecimento ecoar nos diversos públicos. Em comum entre os idealizadores desses espetáculos, está a vontade de fazer ecoar tais acontecimentos, ainda

hoje negligenciados pela história.

3 CENA TEATRAL E RECONHECIMENTO

Os espetáculos abordam o Caldeirão buscando uma dizibilidade para os eventos do massacre. Essa busca aparece desde o início da concepção das peças teatrais. Como fica demonstrado nas palavras da dramaturga de *O Menino Fotógrafo*, Cecília Raiffer:

Logo que eu cheguei aqui ao Cariri eu fiquei impactada porque eu nunca tinha ouvido falar do Caldeirão. E eu sou cearense e estudei história na minha formação toda, desde a educação básica. Eu nunca tinha ouvido falar que houve o Caldeirão, que teve um ataque aéreo, [que] o primeiro ataque aéreo [sic] tinha sido aqui e as pessoas tinham morrido. Essa era uma parte da história que não estava nos livros, então eu comecei a criar essas imagens dos negativos da história que não estavam revelados, que o menino fotógrafo capta e por algum motivo, por alguma razão não é revelado.⁴

4 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

Cecília trata dos negativos da história no sentido metafórico de negativos fotográficos à espera de serem revelados. Acontecimentos à espera de serem reconhecidos. Uma negligência histórica que também é enfatizada por Joaquina Carlos, atriz do espetáculo *Reza de Maria*:

Então, isso ninguém falava. Então a vontade que eu tive de falar do Caldeirão começou nas escolas em 2016 e até hoje venho tentando outras possibilidades, já fiz espetáculo de palhaços. Tenho muita vontade de contar essa história, por isso trago para as escolas, tenho andado muito com o *Reza de Maria*, é necessário.⁵

5 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

A vontade de tematizar o Caldeirão também fazia parte do grupo Teatro Máquina, que fez duas visitas à região do Cariri antes de iniciar o trabalho com os diversos profissionais que compuseram o processo criativo da peça. Sobre os encontros prévios, a diretora Fran Teixeira se recorda:

Nós já conhecíamos o massacre do Caldeirão, mas estar lá o grupo inteiro [em 2015] foi muito bom. Em (...) 2017 conseguimos financiamento (...) e voltamos ao Caldeirão dois anos depois, já com outros integrantes que não estavam no grupo antes. Lá [no Cariri] passamos onze dias dentro dessa romaria de finados, não é exatamente uma romaria, é um grande encontro onde a população cresce muito, muita gente do interior do Nordeste, pois querem passar o finados perto e prestar uma homenagem ao Padre Cícero (...) [a partir dessas vivências] eu faço um pouco de dramaturga, eu não escrevo peças de teatro, mas às vezes faço o trabalho de adaptação de leitura do material e eu apresento isso para os atores aí vamos trabalhando, quase tudo que acontece no final [das contas] é produzido na sala de ensaio, não é só uma ideia que vem e ela é encenada.

Portanto, o campo do teatro aparece como espaço de reivindicação em que os envolvidos tomam uma posição ao realizarem a sua arte. Nesse sentido, ao levarem o tema para os seus trabalhos, os artistas buscam fazer circular a história de um massacre que não foi narrado adequadamente. Dessa forma, o campo político e o artístico convergem na medida em que os palcos se tornam um lugar de enlutamento.

Sousa (2019) argumenta que o teatro contemporâneo muitas vezes se configura como espaço de aparecimento de questões políticas ltuosas das minorias. Esse processo de tornar os palcos um espaço de reivindicação converge para os espetáculos analisados, nos quais a memória traumática é utilizada como elemento de constituição de narrativas e

auxilia em todo processo de criação.

É nesse contexto que Stephen Frosh segue ressaltando que sem reconhecimento esse trauma é transferido para as gerações seguintes como um sentimento melancólico que perturba o presente. Nas palavras do autor:

Há alguma coisa cuja perda é tão traumática que a própria perda é negada, a ponto de a consciência de existência do objeto perdido ser ela mesma reprimida. Esse tipo de objeto melancólico permanece então como uma assombração psíquica: não é conhecido, não é reconhecido, portanto não é enlutado e, conseqüentemente sua perda atua como uma 'ausência presente' com impacto contínuo (FROSH, 2018, p. 23).

Esse trauma perturba o presente em busca de reconhecimento/enlutamento. É nesse contexto que os espetáculos artísticos parecem funcionar como proposta de uma ponte de dizibilidade para esse sentimento fantasmagórico, uma vez que "Fantasmas (...) somente poderão ser libertados por meio de uma ação que lhes traga a justiça que merecem". A assombração, portanto, demanda uma prática libertadora." (FROSH, 2018, p. 15).

Veremos como grupos teatrais que trabalham com a temática do Caldeirão parecem buscar interromper esse ciclo constante de transmissão traumática. E é assim que eles se aproximam do argumento de Feldman (2016), quando a autora disserta sobre a importância da realização do luto em contextos adversos:

Como sabemos os descendentes dos judeus exterminados nas câmeras de gás, os parentes dos desaparecidos políticos durante as ditaduras civil-militares, as mães dos jovens, em geral negros e pobres, executados e enterrados como indigentes nas periferias das grandes cidades brasileiras, onde não há túmulo não pode haver luto, e onde não há luto não há sanidade. (FELDMAN, 2016, p. 151).

O enlutamento reivindicado na cena dos espetáculos é, portanto, mediado pelas imagens que, como já pontuado, tomam formas diferentes nos espetáculos. É nesse sentido que discutiremos as diferentes maneiras com que essas imagens se apresentam nas peças e quais efeitos elas produzem.

4 REVELANDO AS IMAGENS DO CALDEIRÃO

As imagens, como precários recursos disponíveis, nos ajudam a pensar o inimaginável. Elas mediam a produção de estéticas onde antes havia o silêncio. Logo, assim como Frosh nos auxilia a pensar a memória traumática através do fenômeno do Holocausto, semelhante movimento realizamos aqui com o pensamento historiador da arte Didi-Huberman sobre a *Shoah* para pensarmos a imagem.

Didi-Huberman, professor judeu, visitou em 2011, um antigo campo nazista de Auschwitz e, na sequência, escreveu um diário sobre suas impressões em relação ao museu, lugar de cultura, que se instaurou onde antes existia um lugar de barbárie. Além disso, cabe colocar que o autor também levou consigo uma câmera fotográfica e registrou

as paisagens que o instigavam. É nesse contexto que Didi-Huberman escreveu sobre a necessidade de produzir em cima do que não é imaginável. Como afirma a certa altura do ensaio: “Cumpriria dizer: ‘Isso é inimaginável, logo devo imaginá-lo, apesar de tudo’ ” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 111).

As imagens, assim, aparecem como produção diante do inimaginável. Percebemos que tal gesto se repete na lógica utilizada nos espetáculos que tratam do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Utiliza-se das imagens para adentrar na barbárie sofrida pelos moradores do Caldeirão. Nesse sentido, apesar das peças tratarem das imagens de formas distintas, convergem em relação ao impulso imagético advindo do tema.

No entanto, um impasse é colocado em relação ao valor da imagem como documento utilitário, pois assim como ela é utilizada para adentrar o evento da barbárie, também está imersa no processo de espetacularização imagético. Segundo Rancière (2012), esse processo de desvalorização acaba por transformar o intolerável na imagem para o intolerável da imagem, onde o que passa a ser inaceitável não é o conteúdo que se apresenta na mesma, mas sim a sua própria existência. Este é um risco sempre aberto diante da fruição imagética: não se deixar paralisar pelo horror, mas também não o espetacularizar.

Desse modo, Didi-Huberman (2011) argumenta que cada vez menos são produzidas e veiculadas imagens de barbáries, pois elas estariam se tornando intoleráveis. Essa intolerância à imagem reforça a ideia de que o impensável é irrepresentável, mas é, em

contrapartida ao inimaginável do Holocausto, que o autor defende a imagem como uma aposta, ainda que lacunar, e não como uma empreitada que busca tecer uma totalidade. Logo, para o autor, o que deveria ser discutido seria o regime de visibilidade que devemos tratar essas imagens, e não se elas deveriam ser utilizadas.

Os espetáculos aqui estudados fazem circular muitas imagens, em especial, fotografias. Assim, como já sinalizamos, em *Reza de Maria*, as imagens ganham um contexto historiográfico na medida em que a personagem Maria Alvina as distribui para o público. Como afirma a atriz Joaquina Carlos:

Quando ela [a personagem] entrava [em cena], eu precisava de imagens para mostrar do que ela estava falando, por que Maria Alvina não falava [inicialmente], então pensei em como podia retratar a história, então pensei que ela teria uma mala e nessa mala teria a memória dela, que é a memória do Caldeirão. Comecei a pegar na internet as fotografias do Beato. E como Maria Alvina é toda pintada de café, o rosto, a roupa é [pintada] de colorau, e eu achava que se eu colocasse também no papel ia envelhecer a fotografia. Então ela tem uma coisa meio de fechada e antiga. Foi realmente o que aconteceu. Eu achava que [através] dessas imagens que ela tinha na mala, as pessoas iam reconhecer a história. Ela [inicialmente] só entrava e falava: “vamos tomar um café junto”. E ela distribuía o café quando estava dando as fotografias. As imagens tinham esse sentido. Meu desejo nas imagens era o Tuti [o cachorro], que ia falar da solidão dela, desse cachorro que nem existe mais. Traria também monóculo que culminaria em fotografias antigas, então as imagens eram essas.⁶

6 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

As imagens aparecem no espetáculo para situar o público sobre o que a personagem Maria Alvina viveu no Cadeirão de Santa Cruz do Deserto e sua mala traz lembranças que remetem à memória da comunidade. Dessa maneira, a distribuição das fotos ao público vai aos poucos alternando o campo de visualização entre Maria Alvina e suas lembranças, como a retratação dos moradores do sítio Caldeirão, as construções presentes no local do

massacre ou o cachorro Tuti, que remete a uma memória íntima da sobrevivente.

Além de memórias, a cena faz circular reprodução de fotografias realizadas na época da existência da comunidade, como imagens do beato José Lourenço; dos habitantes sitiados pelas forças policiais; fotografia dos beatos mortos em 1937 e gravuras que o público tem acesso olhando através de monóculos. Assim, questões como, por exemplo, a necessidade de delimitar o marcador de raça/etnia do beato José Lourenço aparecem e a utilização da fotografia torna-se uma solução cênica. Como pontua a Atriz Joaquina Carlos:

Essa última [fotografia] do beato José Lourenço é bem recente [no espetáculo]. Eu ficava me perguntando como eu diria na cena que o beato era negro, (...) eu trago na memória uma imagem dele com uma cruz que estava comigo lá no pé do altar e começo a mostrar para o espectador que vai ver a cruz branca, vai ver o beato e conhecer essa figura através dessa imagem que trago. Imagem é isso: é situar o espectador acerca da memória⁷.

7 Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

As discussões sobre o Caldeirão na cena não se apresentam estanques no tempo. Pelo contrário, são atravessadas pelas demandas contemporâneas não só de reconhecimento das perdas ali efetuadas, como também da diversidade étnica e do protagonismo negro naquela comunidade.

A metodologia utilizada pela Companhia de Teatro Engenharia Cênica e pelo Grupo Ninho de Teatro no espetáculo *O Menino Fotógrafo*, trabalha com a citada *imagem propulsora*, essa seria uma imagem que se torna base para toda a construção do trabalho. Essa *imagem propulsora* é levada ao elenco e, através dela, surgem os próximos passos

para a construção do espetáculo. Nesse sentido, aduz o ator e Luiz Renato:

Você tem a imagem propulsora e o que ela causa na gente. Isso vai ser gerado a partir da metodologia da improvisação, então o que a gente improvisa hoje é base para continuar o trabalho amanhã. Então é uma bola de neve. Sabe? [Uma bola de neve] que vai se desenvolvendo a partir do que você vai fustigando, a partir da imagem propulsora. É uma metodologia dos nossos trabalhos. E até aqueles [trabalhos] em que nós partimos de um texto, a gente procura uma imagem propulsora dentro dele para construir o processo de montagem.⁸

8 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

A *imagem propulsora* deste espetáculo apresenta o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e o olhar inocente de uma criança sobre a captura do cotidiano. É através desse impulso que os artistas vão construindo a encenação. O olhar inocente da criança faz analogia a uma câmera fotográfica (RAIFFER, 2016).

Cabe acrescentar que a metodologia da *imagem propulsora* proporciona a criação de novas imagens, as quais são obtidas através do processo criativo junto aos artistas interpelados. Essas imagens vão sendo produzidas e podem passar a compor a versão final do trabalho. Tal processo de criação de imagem aparece quando analisamos os *santinhos* ficcionais - pequenas cartilhas que são feitas com a imagem do falecido para serem tecidas homenagens -. A diretora Cecília Raiffer fala um pouco sobre o contexto da criação dessas imagens:

Mas se você parar para pensar, dá para fazer várias dobras só com a história do santinho, por que, assim, é um santinho ficcional. Só que é um santinho dos personagens, são personagens que estavam em processo mesmo, então foram fotografias que a gente tirou, registros fotográficos que a gente criou no processo do menino fotógrafo. No processo de criação, eles estavam todos de branco, [já] no espetáculo quando eles apresentam, e que o público tem a possibilidade de ler esses santinhos

9 Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019.

e olhar para cara das pessoas [dos atores] já não é mais aquele [do santinho], entendeu? Porque aqui [no santinho] eles estão em preto e branco, [estão no] passado, e [já] aqui [no espetáculo] eles estão extremamente coloridos, [presentes] no que se apresenta agora para a plateia.⁹

Os referidos santinhos são mais um elemento incorporado ao diário de bordo do espetáculo, no qual toda dinâmica criativa é registrada em forma de fotografias, cantos e escritos dos artistas. Logo, eles podem ser vistos como resultado daquela *imagem propulsora* somada às diversas atividades durante o processo criativo. No espetáculo, os santinhos são entregues para o público, criando um paralelo entre o passado e presente, entre os moradores do sítio Caldeirão e os personagens da peça.

No espetáculo *Nossos mortos* não trabalha diretamente com fotografias. Nele, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é atrelada à tragédia grega *Antígona*. O ato de *Antígona* afirma uma luta pela memória, na medida em que realizar o ritual fúnebre significa que o corpo de seu irmão é digno de luto. Essa conexão entre o Caldeirão e os corpos insepultos da história do Brasil é explicada pela diretora do espetáculo Fran Teixeira:

Nossos Mortos não é propriamente contar a história do Caldeirão, entendemos que há inúmeros outros casos de corpos insepultos no governo brasileiro e que continuam a ser produzido. A gente fala um pouco sobre isso, dar voz à injustiça era dar voz também a inúmeros outros casos que envolvem desaparecidos políticos e busca pela família, mas também a gente não vai contar essas histórias. A gente vai tentar vivenciá-las a partir da despedida da Antígona.¹⁰

10 Entrevista acessada em 10 de dezembro de 2019.

Como enfatizado pela diretora de *Nossos Mortos*, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é utilizada no espetáculo como uma forma de acesso aos diversos casos de luto não realizados. Portanto, é a partir da imagem do Caldeirão que surge uma conexão mútua entre *Antígona*, o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto e os corpos insepultos de movimentos populares. Dessa forma a peça vai performatizando a despedida de *Antígona*. Como afirma mais uma vez Fran Teixeira em seu depoimento:

A gente não conta a história [de Antígona], mas a história se costura com questões de tratar de quem são nossos mortos e o que estamos fazendo com eles. As meninas [as atrizes] fazem um jogo de falar isso bem rápido. Vou ler aqui: “Para nós, Antígona é mais do que uma personagem. Antígona é uma voz, uma vontade, é uma mulher que quer enterrar seu irmão, é uma sobrevivente do sítio Caldeirão, é uma sobrevivente dos camponeses assassinados em maio de 2017 no Ceará, é um mãe de maio, é uma mulher chilena que procurar os ossos no deserto do Atacama, é um índia irmã de um índio assassinado no sul de Mato Grosso, é irmã de uma das vítimas da chacina do Pantanal, chacina do Cajazeiras, chacina do Curió. Todas essas em Fortaleza. É a mãe daquele que já sabemos que vai morrer (...) Os nossos mortos são os mortos que a gente não conseguiu enterrar ou fazer os rituais, mas também os números que já se adiantam (...) São os corpos insepultos, as vítimas desaparecidas, os restos revelados, as valas comuns da nossa história, é o choro dos corpos que vagam procurando sua sepultura, é o suspiro penitente dos que sabem o valor da despedida”¹¹.

11 Depoimento realizado em 04 de abril de 2019.

Esse ato de trazer o Caldeirão para os palcos diz respeito a uma forma de fazer arte através do enlutamento, utilizando-se das imagens como forma de reivindicar o pesar na cena. Acessando a memória em suas mais diversas materializações, explora-se a reabertura da história de uma comunidade que foi retaliada por suas supostas ideologias.

Logo, a imagem do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto é representada nos espetáculos como criações lacunares, incompletas (FELDMAN, 2016). Eles aparecem

como uma alternativa para se produzir em cima do impensável. Ademais, cabe lembrar o fato dessa imagem não buscar dar conta da totalidade do evento inimaginável, mas sim, funcionar apenas como reivindicações parciais, precárias diante do ocorrido. Dessa forma, os trabalhos buscam produzir em cima do evento da barbárie, resistindo assim o irrepresentável (DIDI-HUBERMAN, 2011). Esse processo de produzir sobre o impensável também é citado pela autora Ilana Feldman:

Mais do que nunca, é preciso pensar de que modo a crítica da cultura em geral e das artes e do cinema em particular podem se posicionar diante de imagens traumáticas, de eventos extremos, inimagináveis e talvez irrepresentáveis – ou representáveis, apesar de tudo. Se algo aparecer como impossível, é aí que deve resistir o pensamento (FELDMAN, 2016, p.143).

Nesse sentido, os espetáculos, de diferentes formas e com intensidades distintas, realizam um produto artístico produzindo resistência e visibilidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes da década de 1980 era impossível falar sobre o Caldeirão da Santa Cruz do deserto a plenos pulmões. Uma espécie de autocensura pairava sobre os sobreviventes, enquanto os livros de história, quando muito, faziam dele uma nota de rodapé do fanatismo religioso [sic] nordestino. O documentário de Rosemberg Cariry modificou essa realidade.

Desde então, os remanescentes falaram cada vez mais. Assim, os seus depoimentos deram substrato para a cultura e para as artes. E o teatro, nesse contexto, não ficou indiferente. Ele tem sido o local de produção e circulação de tais memórias no século XXI. Logo, o interesse dos grupos teatrais aqui estudados pelo massacre do Caldeirão aponta para a necessidade de luto público, de contar uma história ainda pouco contada.

Os espetáculos fazem circular fotografias dos acontecimentos, relatos sobreviventes, bem como discursos imaginados a partir dos massacres aéreos e terrestres em questão. Eles põem as novas gerações em contato com os eventos quase sempre negligenciados pela memória oficial até nos dias de hoje. A poética de tais espetáculos faz reverberar o pesar sobre aquelas vidas não-enlutadas (BUTLER, 2009). Numa espécie de ritualização coletiva, as cenas das peças se aproximam de uma forma de enlutamento.

Logo, a necessidade de reparação aparece para as novas gerações que não vivenciaram os dias do massacre na longínqua década de 1930. Aqueles mortos seguem demandando reconhecimento tanto por parte do Estado, como por parte da sociedade em geral. Como aponta Frosh (2018), diante de tantas histórias de atrocidades, é necessário fazer os fantasmas falarem, muitas vezes para fazê-los descansar e em outras para fazê-los agir. Os grupos teatrais captam tal apelo e seguem reverberando as consequências e memórias daquele massacre realizado no sul do Ceará.

Referências:

- BUTLER, J. **Quadros de guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, J. **Vida precária**: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- CARIRY, R. **O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto**. Ceará: Embrafilme, 1986. 1 vídeo. (76 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o9OEb94tvy4&ab_channel=CariridasAntigas-ACERVO . Acesso em: 02 de jul. 2019.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução de André Telles. Revista Serrote, 2011, p. 99-133.
- FELDMAN, I. **Imagens apesar de tudo**: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. ARS (São Paulo), v. 14, n. 28, p. 134-153, 2016.
- FROSH, S. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- HOLANDA, F; CARIRY, R. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**: apontamento para a história. Fortaleza: Interarte, 2007.
- POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- RAIFFER, C. **Três pontos sem ponto final**: coletânea de dramaturgias. Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- RANCIÈRE, J. A imagem intolerável. In. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. Editora WMF Martins Fontes, p.83-102, 2012.
- RAMOS, R. **Caldeirão**: um estudo sobre o beato José Lourenço e sua comunidade. 2ª edição. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/ Núcleo de documentação Cultural NUDOC- UFC, 2011.
- SÁ, X. **Beato José Lourenço**. Fortaleza: Editora Demócrito Rocha, 2000.
- SALES, M. **Auto do Caldeirão**. 2ª ed. Juazeiro do Norte: HD editora e gráfica, 2004.
- SILVA, S.; PINHO, M. Imprensa, anticomunismo e fé: a destruição do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto nas representações da imprensa brasileira (1936-1937). Revista Em Perspectiva v. 3, n. 1. 2017
- SILVA, A.; SANTOS, P. **Políticas de Memórias do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e sua inserção no Ensino de História**. X Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História. Porto Alegre, 2018. Anais [...]. Porto Alegre: p. 1-14.
- SOUSA, F. **Travestígonas**: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de As travestidas. Tese (Doutorado em cultura e sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SOUSA, C.; VASCONCELOS, L. **Caldeirão**: saber e práticas educacionais. Fortaleza, Edições UFC, 2012.

TEATRO MÁQUINA. **Nossos mortos**. 2018. Disponível em <http://teatromaquina.weebly.com/nossos-mortos--2018.html> Acesso em: 26 de maio de 2019.