

Imagens de Luto e Cenas de Luta: o Massacre do Caldeirão no Teatro Cearense Contemporâneo¹

Alexandre Nunes de SOUSA²

Vitor Gabriel TAVARES³

Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, CE.

RESUMO

Os 80 anos do massacre do Caldeirão, em 2017, coincidiram com a realização de diversos espetáculos teatrais em sua homenagem no estado do Ceará. Essa investigação propõe analisar se as peças *O menino fotógrafo* (2012); *Reza de Maria* (2017); *Nossos mortos* (2018) promovem uma performatização do luto público (BULTER, 2009), mediado especialmente pelo recurso à fotografia. Para tanto, foram analisadas entrevistas e depoimento de integrantes dos espetáculos. Conclui-se que a proposta cênica performativa e/ou documental dos grupos mais que uma representação, realiza o ritual de velar/pesar anteriormente negado aos mortos naquele massacre.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; luto; teatro documentário; teatro performativo; Caldeirão da Santa Cruz do Deserto.

1. INTRODUÇÃO

O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, enquanto tema para a produção de dramaturgias no século XXI, tem sido requisitado com uma frequência inédita. Contudo, falar sobre o Caldeirão nem sempre foi tão comum assim.

Segundo Silva e Santos, o Caldeirão “foi uma comunidade rural no município de Crato, ao Sul do Ceará, conduzida por um beato seguidor do Padre Cícero, José Lourenço Gomes da Silva, de origem paraibana, situada no tempo entre os anos de 1926 a 1936.” (SILVA e SANTOS, 2018, p. 02). Em 11 de setembro de 1936, a comunidade sofreu a primeira tentativa de dispersão por parte do Estado. Após os moradores se unirem novamente, foi totalmente destruída em 11 de maio de 1937.

1 Trabalho apresentado no GP Estéticas, políticas do corpo e gênero, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Professor de Comunicação e cultura da UFCA - CE. Doutor em Cultura e Sociedade pela UFBA, e-mail: alexandre.nunes@ufca.edu.br

3 Estudante de Graduação 5º. semestre do Curso de Jornalismo da UFCA - CE, e-mail: vitorgabrielstavares@gmail.com

As acusações contra o Caldeirão eram as mais variadas, como lembram Sousa e Carvalho: “como ‘comunistas’ eram acusados de adular o culto católico, de construir na comunidade de mulheres (harém), que perpassavam pela acusação de estimular entre a população do lugar pensamentos e práticas subversivas” (SOUSA e CARVALHO, 2012, p. 46). A imprensa da época propagandeava que a comunidade poderia se tornar uma nova Canudos. Na verdade, como afirmam as autoras, havia ali uma vivência comunitária autônoma e próspera em meio a contínuos ciclos de seca que marcaram o final do século XIX e 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).

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 e divulga, na segunda edição texto dramatúrgico publicado em livro, uma lista de 6 interlocutores que viveram na comunidade, além de “outros que não quiseram se identificar” (SALES, 2004, p. 70). Se na época do massacre, Estado, imprensa e Igreja uniram forças para exterminar aquela comunidade, na virada para o século XXI, Sales já 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. 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 oficialmente, o exército brasileiro dá conta de 700 civis mortos na ação armada. Contudo, ainda segundo o jornalista, os relatos orais produzidos pelos remanescentes afirmam que os números seriam pelo menos o dobro. 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 no Ceará.

Hoje praticamente todos os remanescentes já faleceram e o *Auto do Caldeirão* ainda aguarda ser montado. Nesse meio tempo, surgiram outros espetáculos que se propõe lidar com aqueles “fantasmas” cujas vozes demandam ser ouvidas. É sobre tais espetáculos que o 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 cearense passam a ser um espaço onde aquele acontecimento é não só lembrado, como também parece produzir uma forma de enlutamento daquelas vidas desaparecidas e não contadas (BUTLER, 2009, 2015a). 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, neste sentido, as formulações do psicanalista 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 terceira geração após a *Shoah*, o autor se pergunta sobre como lidar com um fenômeno que não se vivenciou, mas que continua saturando o presente.

Nossa investigação se questiona se o ato de levar o massacre do Caldeirão da Santa Cruz ao palco teatral pode ser considerado não uma representação do ocorrido num passado distante, mas como um ato que realiza 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 Salette Sales (2002) como por Stephen Frosh. Para este psicanalista:

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).

A pesquisa tem realizado uma análise genealógica da cena e da produção

imagético-discursiva do Caldeirão. Utilizamos os métodos propostos por Durval Albuquerque Júnior (2011) em *A invenção do nordeste* e suas apropriações da genealogia do poder foucaultiana. Para o escritor, seu objetivo é

Entender alguns dos caminhos por meio dos quais se produziu, no âmbito da cultura brasileira, o Nordeste. [...] As práticas discursivas e não-discursivas que produzem espacialidades e o diagrama de forças que as cartografam. Definir a região é pensá-la como grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la uma homogeneidade presente na natureza [...] Não tomamos discursos como documentos de uma verdade sobre a região, mas como monumentos de sua construção (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 33 - 35)

A emergência do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto se dá no mesmo momento dessa “invenção do Nordeste”. Assim, os discursos sobre aquela comunidade na cidade do Crato foram produzidos pela imprensa cearense, pelos poderes locais e pelo Estado como “rebanho de fanáticos”. Os efeitos dessa produção duram até hoje. Mesmo certa produção intelectual sobre o Caldeirão não conseguiu escapar das malhas dessa dizibilidade, como é possível perceber em *Cangaceiros e fanáticos* de Rui Facó (1976) e mesmo em o *Povo Brasileiro* de Darcy Ribeiro (1995).

Se, como Foucault (1984) enunciou, onde há poder há resistência, também presenciou-se outros modos de contar o Caldeirão, desde o recolhimento da história oral dos remanescentes (RAMOS, 2011) até o formato de documentário, como o realizado por Rosemberg Cariry em 1986. 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], esta pesquisa se propõe analisar, como, nos dias de hoje, continuidades e rupturas com a temática são produzidas também nos palcos de teatro cearense contemporâneo.

2. PRODUÇÃO IMAGÉTICA E DISCURSIVA NOS TEATROS PERFORMATIVO E DOCUMENTÁRIO:

Seria possível reivindicar outras narrativas para além daquelas que tomam o Caldeirão como rebanho de fanáticos e degenerados? Seriam possíveis produções imagéticas e discursivas outras que mais agem do que pretendem representar? Para Lehemann estas perguntas são características ao teatro contemporâneo:

No teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real

em si [...] mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto à ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (LEHEMANN, 2007, p. 165).

Como afirma a teatróloga Janaina Leite, “a apresentação do Real [...] ameaça constantemente o tecido da representação [...] faz cortar, mostrar, em vez do esperado atuar.” (LEITE, 2017, p. 49). Neste mesmo sentido, outra teatróloga, Josette Féral, formula a noção de teatro performativo, que consiste em romper com a mimese/representação e levar ao palco o eu autoral. Assim:

No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer” (doing), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura [...] Nesta forma artística, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico, o teatro aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimese precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. (FÉRAL, 2008, p. 209).

O reconhecimento das experiências parece exigir a criação de outros discursos em outros espaços para além da representação. Assim é que haveria nos espetáculos aqui estudados, não uma representação do Caldeirão, mas a performatização do luto público. Dito de outra forma: estariam a proposta cênica dos grupos caminhando na produção de um tipo de ruptura com os efeitos de uma melancolia que tenderia a excluir certos corpos e discursos do estatuto de existência. As filósofas Butler e Athanasiou apostam nesse sentido que:

[...] o corpo performativo resiste e põe em ato um relato diferente e um corpo político distinto, uma diferença *mise-en-scène* do registro histórico [...] comprometida com as heterotopias contemporâneas de memória não reivindicada, de modo que reconfigura o trabalho precário de remendar corpos desmembrados, acontecimentos e biografias. (BUTLER E ATHANASIOU, 2013, p. 173).

Segundo as autoras, há nesse fazer artístico um constante questionamento do que é memorável, quem merece ser memória e quem não possui tal direito. Essa constante evocação é tida como fundamental para escritoras como Maria Rita Kehl (2009) e Jean Marie Gagnebin (2006), que pensam as questões dos traumas sociais. Assim afirma a psicanalista brasileira:

[...] o(a)s companheiro(a)s e filho(a)s de desaparecido(a)s político(a)s, na ausência de um corpo diante do qual prestar as homenagens

fúnebres, só puderam enterrar simbolicamente seus mortos ao velar em um espaço público a memória deles e compartilhar com uma assembleia solidária a indignação pelo ato bárbaro que causou seu desaparecimento. (KEHL, 2009, p. 28-29)

As experiências da cena com esse aspecto de memorialização remetem a tempos anteriores. Como lembra Pavis (2015), as primeiras experiências com o teatro documental aos anos 1920 e 1930 do século XX. Segundo Marcelo Soler, no contexto pós-guerra, emerge a figura de Erwin Piscator, que resgata a utilização de documentações históricas “com o intuito de construir um discurso teatral de caráter politizado de direta ligação com a realidade cotidiana, lançando as bases para uma encenação que se denominará documentária.” (SOLER, 2008, p. 46). O autor aponta, ainda, o trabalho do dramaturgo Peter Weiss como fundamental para compreender esse tipo de espetáculo, uma vez que no ano de 1964, acompanhou os julgamentos dos criminosos de guerra de Auschwitz. A partir de então ele realizou “um estudo minucioso dos autos [...] depoimentos que foram selecionados, editados e distribuídos.” (SOLER, 2008, p. 44)

Entretanto, o contexto dos espetáculos sobre o Caldeirão no século XXI aponta para outros desafios que perpassam desde as versões oficiais e midiáticas dos acontecimentos até a “assombração” de uma geração que não vivenciou tais eventos. Esse tensionamento parece se fazer exatamente nos termos da questão paradoxal enunciada por Gagnebin (2006): como transmitir uma experiência que não pode ser representada, uma vez que se configura como traumática? Para a filósofa francesa, tornar-se testemunha não seria apenas presenciar um acontecimento, mas também suportar ouvir o relato sobre o mesmo e, assim, criar uma espécie de rede imagética e discursiva que leva tais acontecimentos a uma dimensão de existência coletiva na memória e no presente. Lembrando Sontag (2003), em *Diante da dor dos outros*, para que nunca nos esqueçamos o que o ser humano é capaz de fazer.

3. IMAGENS E DISCURSOS SOBRE O CALDEIRÃO NOS PALCOS CONTEMPORÂNEOS:

A primeira dentre as produções que estudamos chama-se *O menino fotógrafo*. Fruto de uma parceria entre os grupos *Expressões cênicas* e *Ninho de Teatro*, ambos

sediados na cidade do Crato - CE. Como afirma a diretora, Cecília Raiffer no livro que contem o texto dramático da peça:

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).

A cena de *O menino fotógrafo* é perpassada pela circulação de imagens, sejam fotografias dos próprios atores como “santinhos” de pessoas mortas; sejam as esculturas de santos como padre Cícero e Nossa senhora das dores; ou mesmo ex-votos. Os “santinhos” configuram-se como fotografias de entes queridos mortos que são impressas para serem distribuídas nos velórios. Sobre tais fotografias, a diretora do espetáculo relembra:

é um santinho ficcional. Só que é um santinho dos personagens, são personagens que estavam em processo [de criação] mesmo. Então foram fotografias que a gente tirou, registros fotográficos que a gente criou no processo do menino fotógrafo, no processo de criação que eles estavam todos de branco. No espetáculo, quando eles apresentam, e que o público tem a possibilidade de ler esses santinhos e olhar para cara das pessoas [dos atores], já não é mais aquele [santinho], entendeu? Porque aqui [na fotografia] eles estão em preto e branco no passado, e aqui [no espetáculo] eles estão extremamente coloridos, no que se apresenta agora para a plateia⁴

Já *Reza de Maria*, estreou em Janeiro de 2017 no terreiro de Mestra Zulene em parceria com o SESC Crato. No espetáculo “A atriz Joaquina Carlos dá vida à Maria Alvina, uma boneca velhinha, de aproximadamente 90 anos. Juntas, boneca e atriz contam a história do povoado do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto” (MOSTRA SESC CARIRI, 2018, s/p). 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. A atriz Joaquina Carlos aborda a necessidade de delimitar o marcador de raça/etnia do beato José Lourenço na dramaturgia e a utilização da fotografia como solução cênica:

⁴Entrevista realizada em 15 de outubro de 2019

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 a cerca da memória⁵.

O terceiro espetáculo chama-se *Nossos mortos* e é resultado de criação do Grupo *Teatro máquina*, tendo sua estreia em 3 de abril de 2018 no Sesc Pinheiro em São Paulo. Ele propõe realizar 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)

Os grupos teatrais produzem discursos e imagens acerca dos contextos traumáticos daquelas vidas interrompidas, para além das exposições em fotografias de jornais da época do acontecimento que fixaram determinados significados com o passar das décadas. Desenha-se a proposta de acolhida daquelas existências na dizibilidade do presente. O deslocamento das imagens dos jornais para os palcos parece gerar diversos efeitos. As fotografias parecem não estar ali apenas como um recurso para ilustrar uma cena.

Percebe-se que esse processo de elaboração das perdas e desmelancolização das subjetividades não é de modo algum um fenômeno individual. Judith Butler é uma das pensadoras da atualidade que reinscreve as dimensões sociais e implicações tanto do luto como da melancolia nas relações políticas a partir do final dos anos de 1990.

⁵ Entrevista realizada em 09 de novembro de 2019.

Assim, a autora propõe a “transição entre considerar a melancolia como uma economia especificamente psíquica [para] a produção de circuitos de melancolia como parte da operação de poder regulador” (BUTLER, 2017, p. 152). Mais especificamente, a filósofa se preocupa em demonstrar como as relações de poder são estruturadas na vida psíquica e quais seriam suas possíveis consequências melancolizadoras.

Nesse mesmo sentido, Vladimir Safatle (2015a) argumenta que o poder é uma forma de implicação libidinal e que o luto significa não o esquecimento, mas a transformação da presença dos objetos que se perderam. Por outro lado, a melancolia significaria o processo de amor por um objeto perdido em que não há nenhuma elaboração possível. Há uma fixação a um objeto que não pode estar presente, mas que joga o sujeito no tempo da inação. Daí proveria a paralisação da ação política perpetrada pelo luto não realizado, ou seja, pela melancolia.

Cabe lembrar que, para Freud (2010, p. 179), estar em melancolia significa que “o paciente não sabe o que perdeu nesse alguém, diferente do luto, em que nada é inconsciente à perda.” Assim, na melancolia há um extraordinário rebaixamento da autoestima enquanto o luto se configura como a “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal” (FREUD, 2010, p. 172).

Daí porque a filósofa Judith Butler insiste, desde suas primeiras obras dos anos de 1990, na necessidade de espaços de acolhimento público de tais situações ltuosas. Nos termos da autora,

[...] a devastação promovida pela AIDS e a tarefa de encontrar uma ocasião pública e uma linguagem comum para prantear essa quantidade aparentemente infinita de mortes [...] Enquanto não há reconhecimento ou discursos públicos que possam nomear e promover o luto dessa perda, a melancolia assume dimensões culturais de consequência imediata. (BUTLER, 2017, p. 147-148)

O cientista político David McIvor reivindica, em sua obra *Mourning in America* (2016), a necessidade do luto público como um pressuposto para a existência de uma cultura democrática. No contexto dos assassinatos de pessoas negras nos EUA, o escritor analisa os protestos do movimento *Black lives matter* como uma interlocução entre luto público e militância, já sinalizado por Crimp (1989) no contexto da AIDS. Chorar em público as vidas desaparecidas em decorrência da violência e negligência do Estado parece ser uma das questões postas aos movimentos sociais e ativismos desde a

virada do século.

Podemos, então, retornar até Antígona, na peça homônima de Sófocles, quando a mesma decide realizar publicamente os rituais de enlutamento do irmão morto, mesmo sabendo que estava transgredindo a ordem do governador Creonte, o qual decretara: “para toda a cidade que ninguém lhe faça honras fúnebres, nem o chore, mas que fique insepulto, com o cadáver dilacerado para pasto das aves e dos cães” (SÓFOCLES, 2011, p.30). Muitos séculos depois, o ato de Antígona continua a reverberar, seja nas reivindicações dos corpos e memórias dos desaparecidos nas ditaduras latino-americanas, seja em movimentos como o *Levante de Ferguson* ou *Cadê o Amarildo?* Esses dois últimos contra a brutalidade policial nos Estados Unidos e no Brasil, respectivamente. Tais gestos configuram-se como uma estratégia que mobiliza setores e populações frente à necropolítica de Estado (MBEMBE, 2016). Sem isso, provavelmente, essas questões permaneceriam ocultas ou, para usar um termo psicanalítico, foracluídas⁶. Formulam-se então, estratégias que mobilizam a arte frente à necropolítica que, por sua vez, assume “formas de poder social que regulam quais perdas serão e não serão pranteadas, na foraclusão social do luto.” (BUTLER, 2017, p. 191)

A criação dos chamados “mundos de morte” próprios à necropolítica nos remete ao *Seminário VII* (1986) de Lacan e suas notas acerca da tragédia em Antígona. Nelas, o psicanalista francês afirmou que a ação da heroína grega é, antes de tudo, um gesto da ordem do belo, pois, ao realizar o ritual de enlutamento de Polinices, impediu que o Estado o matasse pela segunda vez. Assim, a atitude evitou a experiência radical da destituição, a qual, segundo Lacan, seria a morte física seguida da morte simbólica. Ou seja, o aniquilamento não apenas da vida presente no corpo, mas do próprio direito à memória.

Antígona é uma das peças mais comentadas e representadas do dito “teatro ocidental” (STEINER, 2008). Seus comentadores vão de Hegel, Heidegger aos contemporâneos Lacan e Judith Butler. Já foi adaptada para falar sobre o genocídio negro nas favelas do Rio de Janeiro, em linguagem de hip hop no espetáculo *Antígona recortada* (2013), do núcleo Bartolomeu de depoimentos, bem como foi encenada para

⁶ Como nota o tradutor de *O clamor de Antígona*, André Cechin, foraclusão é “o conceito lacaniano que designa o mecanismo específico da psicose através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito [...] Butler retoma esse conceito num contexto mais amplo, estendendo-o à dimensão sociopolítica em relação à noção de abjeção. Trata-se do espectro das vidas que não podem ser vividas, das zonas inabitáveis que marcam as fronteiras do humano, daquelas vidas marginalizadas e excluídas de toda forma de inteligibilidade” (Butler, 2014, p. 11).

contar a história de Alexis Tsipras, morto nos anos 2000 durante os protestos anti neoliberais da crise grega. E mais recentemente, foi relida para contar o Massacre do Caldeirão, no espetáculo *Nossos mortos*, do grupo Teatro Máquina, de Fortaleza. Como afirma a diretora Fran Teixeira:

A gente não conta a história [de Antígona], mas a história costura em questões de tratar de quem são nossos mortos e o que estamos fazendo com eles. As meninas 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 uma 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”⁷

Mesmo que *Menino fotógrafo* e *Reza de Maria* não citem textualmente Antígona, faz-se ali presente o gesto contra o apagamento simbólico. Na leitura de Safatle (2010), essa é a compreensão de que ninguém pode ter o seu direito de memória retirado. Matar alguém duas vezes seria, nesse contexto, eliminar da experiência social a realização do luto, ou seja, o apagamento simbólico é aquele no qual não haveria sequer alguém para ser velado. Assim, o Estado conseguiria eliminar não só aquele corpo, mas a memória da sua existência. Para Butler (2014), Antígona significa a reivindicação de um lugar no discurso, quando a esfera do inteligível é invadida pelo ininteligível. Esse parece ser também o gesto dos grupos que produzem espetáculos a partir da memória do Caldeirão de Santa Cruz ao incorporarem, em suas dramaturgias, o debate sobre os limites do “possível”, daquilo que assombra reivindicando reconhecimento, o fantasmagórico.

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, fazia deles uma nota de rodapé do fanatismo religioso [sic] nordestino. O documentário de Rosebreg Cariry destravou (ou desmelancolizou) essa realidade. Desde então, os remanescentes falaram cada vez

⁷ Depoimento realizado em 04 de abril de 2019.

mais. Assim, os seus depoimentos deram substrato para a cultura e para as artes. E o teatro, nesse contexto, não ficou indiferentes. 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 fazer circular 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 os 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 realizam uma forma de cerimônia de enlutamento e não apenas a mera representação do ocorrido.

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 BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. **A invenção do nordeste**. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BUTLER, J. **A vida psíquica do poder**. São Paulo: Autêntica, 2017.

_____. **Quadros de guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. **Relatar a si mesmo**. São Paulo: Autêntica, 2015b.

_____. **O clamor de Antígona**. Florianópolis: EDUFSC, 2014.

_____. **Vida precária: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

BUTLER, J.; ATHANASIOU, A. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.

CRIMP, D. Mourning and melancholy. **The MIT Press**, v. 51, p. 3 – 18, Oct.1989.

FACÓ, R. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, volume 8, 2008, p. 197-210.

FOUCAULT. **Microfísica do poder**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. **Introdução ao narcisismo**: obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. V. 12.

FROSH, S. **Assombrações**: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

GAGNEBIN, J. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

KEHL, M. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LACAN, J. **O Seminário, livro 7**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEHMANN, H. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, J. **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MBEMBE, A. Necropolítica. Trad. Renata Santini. **Arte & Ensaios** - Revista do PPGAV/EBA/ UFRJ, n. 32, dez. 2016.

McIVOR, D. **Mourning in America**. Nova York: Cornell University Press, 2016.

MOSTRA SESC CARIRI. **Reza de Maria**. 2018 Disponível em: <<http://www.mostrarariri.com.br/canais/reza-de-maria-3/>> Acesso em: 26 de maio de 2019.

PAVIS, P. **Dicionário de performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RAIFFER, C. **Três pontos sem ponto final**. Fortaleza: expressão gráfica e editora, 2016.

RAMOS, R. **Caldeirão**. 2ª ed. Fortaleza: Instituto frei tito de Alencar/ Núcleo de Documentação Cultural, 2011.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SÁ, X. **Beato José Lourenço**. Fortaleza: Editora Demócrito Rocha, 2000.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

_____. Do uso da violência contra o Estado ilegal. In: SAFATLE, V.; TELES, E. (Orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

SALES, M. **Auto do Caldeirão**. 2ª ed. Juazeiro do Norte: HD editora e gráfica, 2004.

SILVA, A.; SANTOS, P. *Políticas de Memórias do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e sua*

inserção no Ensino de História. In. Anais do X Encontro Nacional Perspectivas do Ensino de História. Porto Alegre, 2018. p. 1 – 14.

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

SÓFOCLES. **Antígona**. 4. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

SOLER, M. **Teatro documentário**: a pedagogia da não-ficção. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2008. 155 f. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

STEINER, G. **Antígonas**. Lisboa: Relógio D'agua, 2008.

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