

Nossos mortos: imagem e luto no teatro do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto¹

Vitor Gabriel Sobreira TAVARES²

Alexandre Nunes de SOUSA³

Universidade Federal do Cariri - UFCA, Juazeiro do Norte, CE

RESUMO

O artigo busca analisar como a peça de teatro Nossos Mortos adentra o fenômeno do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto a partir de imagens e testemunhos que transformam discursividades como a inaugurada pelos jornais da época do massacre da comunidade nos anos de 1930. O grupo Teatro Máquina utiliza a tragédia Antígona como símbolo da reivindicação do luto público, em que o espetáculo vai construindo sua poética como uma ação de reivindicação dos corpos insepultos oriundos daquele massacre.

PALAVRAS-CHAVE: Caldeirão de Santa Cruz do Deserto; Luto; Imagem; Memória; Comunicação.

INTRODUÇÃO

Em meados da década de 1920 havia na cidade do Crato - Ce uma comunidade que era liderada pelo Beato José Lourenço e se chamava: Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. O povoado ficou popularmente conhecido como o sítio do Caldeirão e era um espaço de acolhimento e devoção, em que o trabalho fora dividido entre todos de forma que os moradores se beneficiassem igualmente. A comunidade apareceu na época como uma opção para os flagelados que migravam em busca de sobrevivência da seca. O escritor Regis Lopes destaca um pouco da trajetória da comunidade:

Nos primeiros anos, era uma comunidade agrícola. Com o passar do tempo e a chegada dos sertanejos, os trabalhos vão se diversificando. Entre os agricultores chegam pedreiros, carpinteiros, ferreiros, pessoas

1 Trabalho apresentado no IJ07 – Comunicação, Espaço e Cidadania da Intercom Júnior –, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Estudante de Graduação. 6º do Curso de Jornalismo da UFCA-CE, e-mail: vitorgabrielstavares@gmail.com

3 Orientador do Trabalho. Professor do Curso de Jornalismo da UFCA-CE, e-mail: alexandre.nunes@ufca.edu.br

entendidas na fabricação de objetos de flanders (copos, painelas, baldes, etc.) (RAMOS,2011, p. 63)

Dessa forma, o sítio do Caldeirão se constituía como um lugar de esperança, que prosperou através de sua ligação com as doutrinas religiosas. No entanto, sua existência provocou reações contrárias. Em um contexto político conturbado a comunidade teve seu nome ligado às doutrinas do comunismo, ideias essas que eram fortemente combatidas no país, o qual se encontrava a eminência do golpe de estado que garantiria mais um mandato para Getúlio Vargas. Foi em decorrência do sentimento anticomunista que o Caldeirão seria atacado e destruído em 1936 (CARIRY, 1986).

Portanto, o presente trabalho procura explorar sobre quais formas a imagem do Caldeirão foi “produzida” ao ponto de legitimar sua destruição. Nesse sentido, recorreremos a Durval Muniz Albuquerque Júnior (2011), uma vez que o autor analisou em seu livro a Invenção do Nordeste as formas como as relações de poder e saber aparecem como forças propulsoras do discurso, sendo esses, muitas vezes, afetados pela estereotipia. O escritor faz o seguinte apontamento sobre essas manifestações discursivas:

O discurso da estereotipia é um discurso assertivo, repetitivo, é uma fala arrogante, uma linguagem que leva à estabilidade acrítica, é fruto de um a voz segura e auto-suficiente que se arroga o direito de dizer o que é o outro em poucas palavras. O estereótipo nasce de uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo estranho, em que as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais do grupo (ALBUQUERQUE,2011, p. 20).

Esse discurso sobre o Caldeirão sofre deslocamentos ao longo dos tempos. Especialmente, a partir da década de 1980 diversos produtos culturais reivindicam a memória daquela comunidade. Dessa forma, analisamos no presente artigo como a peça de teatro Nossos Mortos, assinada pelo grupo Máquina, adentra esse cenário de disputa, 80 anos depois do fenômeno Caldeirão, através de discursos e imagens. O espetáculo vai construindo sua discursividade lutuosa para as vítimas do massacre em interface com a tragédia grega Antígona, e esse ato toca as relações melancólicas construídas pelo silenciamento da memória do Caldeirão, como será exposto a seguir.

2.A INVENÇÃO DO CALDEIRÃO

A comunidade liderada pelo beato José Lourenço cresceu envolta a estereótipos que insistiam em definir aquela experiência, criando assim, uma legitimidade em torno de sua destruição. Assim, “ao submeter o episódio a um processo de enquadramento de sentido, a imprensa [da época] trabalhava para construir as ferramentas simbólicas que demonstrassem a necessidade de eliminação daquele grupo” (MENEZES e PINHO, 2017, p. 80). É nesse sentido, que as linhas editoriais dos jornais ligavam Caldeirão ao comunismo e ressaltavam a necessidade de dissolução da comunidade.

Observamos com isso, que a estereotipia funcionou como arma para situar o Caldeirão no contexto da luta anticomunista; através da veiculação das experiências do povoado como parte estrutural de um planejamento de guerrilha, que se assemelhava a Canudos e fincava a importância de intervenção. O pensador indiano Homi Bhabha reflete sobre a sustentação desse discurso no contexto colonial:

Um aspecto importante do discurso colonial e sua dependência do conceito de "fixidez" na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereotipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre "no lugar", já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido. (2008, p. 105).

Portanto, como destacado por Bhabha, o discurso se utiliza da estereotipia para construir a alteridade com rigidez. Então podemos observar que antes mesmo da invasão do sítio em 1936, a comunidade já havia sido massacrada através de sua construção narrativa. As duas destruições estão interligadas. O massacre físico só aconteceu por conta da rigidez do discurso que determinou a comunidade como perigosa. Esse fato é destacado no artigo “Imprensa, anticomunismo e fé”, das pesquisadoras Sônia Menezes e Fátima Pinho:

Dessa maneira, quando em 10 de setembro de 1936 uma tropa policial comandada pelo tenente José Góis de Campos Barros invade e destrói de forma violenta a comunidade do sítio Caldeirão, saqueando seus pertences, queimando as casas e expulsando os habitantes era, sem dúvida, a ideia de um inimigo interno identificado como “comunista”, embora não apenas isso, que pretendia destruir. O ataque reverberou na imprensa de todo o Brasil que, alimentada pelos relatórios dos invasores e de correspondentes em Fortaleza, publicou dezenas de reportagens e artigos justificando os motivos da destruição. (2017, p. 79).

Através disso, podemos destacar como as relações de poder vão construindo um discurso e produzindo uma “verdade” sobre o Caldeirão. Discurso esse que é estrategicamente produzido através de grupos que gozavam de grande prestígio na época. Entre eles estavam donos de terra, que viam o Caldeirão como uma ameaça em relação a disputa por mão de obra para o latifúndio; e o clero, que enfrentava o fenômeno que foi o Padre Cícero e temia que as romarias se deslocassem para a localidade.

Assim, as instituições sociais de mais prestígio da época moldaram o discurso do Caldeirão através de seus interesses, exercendo seu poder simbólico de definir como a comunidade seria descrita (Hall, 2012). Contudo, a historiografia aparece para ressaltar que os acontecimentos estão em constantes conflitos, de forma que os discursos podem sofrer deslocamentos ao longo dos tempos. A memória toma um papel importante aqui, já que os testemunhos dos sobreviventes do Caldeirão não são destruídos juntos com a invasão da comunidade, eles podem ser temporariamente interrompidos pelo medo, mas acabaram emergindo em um dado momento histórico em que sua reivindicação se fez favorável. É nesse sentido que Michael Pollack destaca em seus escritos:

Distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é de saída reconhecer a que ponto o presente colore o passado. Conforme as circunstâncias, ocorre a emergência de certas lembranças, a ênfase é dada a um ou outro aspecto. Sobretudo a lembrança de guerras ou de grandes convulsões internas remete sempre ao presente, deformando e reinterpretando o passado. Assim também, há uma permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido (1989, p. 8-9).

Portanto, a peça *Nossos Mortos* é um desses exemplos, na medida em que o grupo Máquina trabalha de uma forma que é contrária às décadas de discursos gerados a partir das coberturas jornalísticas do período e se sustenta na memória que outrora foi

marginalizada pela história oficial. O espetáculo artístico trabalha através dessa memória que foi marginalizada em 1936, mas foi transmitido para o presente para só assim ter seu devido luto público.

3.A PEÇA TEATRAL “NOSSOS MORTOS”

O espetáculo Nossos Mortos estreou em 2018 como projeto do Teatro Máquina: grupo de teatro de Fortaleza, nascido em 2003. A peça tem a direção de Fran Teixeira e a condução musical fica por parte da Consiglia Latorre. Ademais, o elenco conta com as atrizes Ana Luiza Rios e Loreta Dialla, responsáveis pela interpretação das personagens que vão conduzir o espetáculo.

A peça mostra uma interlocução entre a peça “Antígona” e as vidas diversas não enlutadas em massacres pelo Brasil e pelo mundo. A tragédia grega em questão foi escrita por Sófocles, no século V antes de Cristo, e aborda a luta da heroína para prestar o devido ritual fúnebre ao seu irmão Polinices, que teve seu luto negado por Creonte, seu próprio tio. No espetáculo Nossos Mortos, o ato de Antígona é trazido para o presente para retratar os diversos casos de corpos insepultos que não gozam dos rituais fúnebres adequados. Neste contexto, o Caldeirão aparece ocupando o local de destaque. É através desse movimento que as vítimas do massacre têm seus gritos de lamento finalmente ouvidos pela plateia.

Nossos Mortos apresenta uma variedade de linguagens artísticas, que vão desde a dimensão sonora, apresentada para o público através dos tambores e da rabeca, até a linguagem corpórea das atrizes, em que o corpo é também trabalhado como um instrumento musical responsável por produzir sons todos com o intuito de dar materialidade ao luto já citado.

4.LUTO E TEATRO

O espetáculo começa com uma articulação proposta entre o massacre do Caldeirão e “Antígona”, essa ligação é introduzida através do testemunho pronunciada por uma das personagens:

__ Eu nasci no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. Nós tinha [sic] tudo: terra repartida, terra, gado, água. Nós tinha água. A gente vivia lá catando, rezando, trabalhando. Por isso sofremos perseguição. Por isso nós fomos sentenciados de morte.⁴

Após o relato a história de Antígona é declamada no palco e proporciona uma ponte de acesso às vítimas silenciadas do massacre do Caldeirão. É nesse sentido, que a peça *Nossos Mortos* constrói um espaço de enlutamento a partir de rituais fúnebres dedicados as vidas dos moradores da comunidade que não gozaram do direito luto. A filósofa americana Judith Butler destaca as consequências da ausência desse luto e como as diferentes “vidas” gozam os privilégios de rituais fúnebres:

A violência contra aqueles que já não estão exatamente vivos, ou seja, estão vivendo em um estado de suspensão entre a vida e a morte, deixa uma marca que não é uma marca. Não haverá nem um ato público de luto (disse Creonte em *Antígona*). Se existe um “discurso”, ele é silencioso e melancólico, e nesse discurso não existiriam vidas ou perdas; não existiam nenhuma condição física comum, nenhuma vulnerabilidade que servisse de base para a compreensão da nossa coletividade; e não existiu nenhuma separação dessa coletividade (2019, p. 57).

Dessa maneira, as vítimas do Caldeirão aparecem como essas vidas que não seriam passíveis de luto, já que, nem ao menos são consideradas vidas. Portanto, devemos tecer nosso olhar sobre as relações de poder que determinam quais são as vidas que são passíveis de luto, e as que não são. Judith Butler continua sua conexão em relação ao tema e destaca as normas que determinam as vidas que gozaram de tal privilégio:

Mas temos que considerar como a norma que determina quem será um humano suscetível ao luto é circunscrita e produzida nesses atos permitidos de luto públicos como eles às vezes operam em conjunto com a proibição do luto pública de vidas de outros, e como essa distribuição diferencial do luto serve aos objetos da desrealização da violência militar. O que se segue também a partir das proibições de declarações públicas do luto é um mandato efetivo em favor de uma melancolia generalizada (2019, p. 59).

⁴ Transcrição da peça *Nossos Mortos*. Disponível em <http://teatromaquina.weebly.com/nossos-mortos-2018.html>. Acessado em: 26 de setembro de 2019.

Logo, podemos apontar que as relações de poder que produziram discursivamente o Caldeirão como uma comunidade supostamente comunista também impediram a realização do luto público, o que acabou instaurando um regime melancólico nos sobreviventes. Essa melancolia que foi transmitida para as gerações futuras é confrontada pela peça Nossos Mortos na medida em que o testemunho da sobrevivente aparece na cena.

Desse modo, a peça vai reivindicando que as vítimas do Caldeirão e os demais casos de corpos insepultos são vidas passíveis de luto. Essa movimentação ganha importância quando tomamos a memória como um elemento contra a repressão do poder, ao analisarmos que os controles dos discursos ao longo do tempo servem para cristalizar os “saberes” produzidos. Mas afinal, qual é impacto produzido pela reabertura do fenômeno do Caldeirão pelo espetáculo Nossos Mortos?

Tomaremos os escritos de Freud (2012) para responder essa questão. O autor explorou em seu ensaio “luto e melancolia” as diferenças dessas duas experiências e os efeitos que elas proporcionam. No luto, objeto amado que é perdido é conhecido, logo, se faz possível uma reação àquela perda. Já na melancolia, a existência do objetivo amado que foi perdido não é conhecida e isso ocasiona autodepressões e esgotamento da autoestima. Portanto, o espetáculo busca superar a melancolia que se instaurou a partir do silenciosamente do massacre, na medida em que veicula seu objetivo que seria até então desconhecido, proporcionando através da ação dramática um deslocamento da situação melancólica para um ato de luto público.

Esse objeto amado que não se teria consciência que se perdeu pode ser considerado o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, que se faz presente no espetáculo no momento em que o relato da sobrevivente reivindica: “Eu nasci no Caldeirão de Santa Cruz do Deserto”. É partir desse momento que o testemunho do trauma é acolhido por uma escuta, que seria aqui a plateia e o próprio grupo de teatro que é interpelado pelo Caldeirão no processo de montagem da peça.

O teatro é apresentado como espaço de luto público no trabalho do pesquisador Alexandre Nunes (2019), o autor trata os palcos como locais de aparecimento e reivindicação de vidas e memórias. Assim, o Caldeirão ganha uma nova discursividade através da arte, em que os artistas são também pesquisadores, e assumem uma posição política ao trabalharem com o Caldeirão. Deste modo, o teatro vai construindo

politicamente o espetáculo na medida em que se inspira na rebeldia de Antígona e realiza um ato lutuoso para os corpos insepultos que tiveram seu ritual fúnebre negado.

A peça não trata apenas dos casos de corpos insepultos do Caldeirão, mas ainda, faz referência outros fenômenos nos quais a luta de Antígona pelo luto está presente. Podemos observar isso clareza a partir de uma das cenas do espetáculo: as duas personagens começam a alternar suas falas enquanto o som de um tambor ecoa no plano de fundo:

- __ Para nós Antígona é mais que uma personagem, é uma voz, uma vontade.
- __ É uma mulher que quer enterrar o seu irmão.
- __ É uma sobrevivente do sítio do 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 uma índia irmã de um índio assassinado no sul de Mato Grosso.

- __ É irmã de uma das vítimas da chacina do pantanal - chacina das cajazeiras- chacina do curió.
- __ É a mãe daquele que já sabemos que vai morrer.
- __ 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.⁵

Podemos analisar nesse contexto, a peça Nossos Mortos como um espetáculo em disputa, pois a movimentação proporcionada pelo teatro máquina veicula um espaço de luto público para essas vítimas, permitindo com que o trauma que foi transmitido para gerações futuras possa ser enlutado no presente. Frosh (2018) aborda como o trauma não enlutado no passado aparece no presente de forma fantasmagórica, exigindo um ato político de reivindicação; o autor a disserta sobre quais maneiras essa ação deve emergir no espaço público:

Quando nos deparamos com esse aspecto de um fantasma, ação é exigida de nós compreendendo desde reconhecimento até reparação.

⁵Transcrição da peça Nossos Mortos. Disponível em <http://teatromaquina.weebly.com/nossos-mortos-2018.html>. Acessado em: 26 de setembro de 2019.

Uma oração talvez não seja suficiente, nem um pedido de desculpa dado com décadas de atraso às vítimas de opressão colonial, roubo e genocídio. O ato necessário pode envolver desenterrar o “corpo extraordinário” enterrá-lo novamente de acordo com rituais apropriados – os quais podem envolver não apenas cerimônias, mas também ação política (2018, p. 64).

Por isso, a ação política/artística exercida pela peça vai se articulando para criar um novo discurso sobre o fenômeno do Caldeirão, o próprio processo de produção aparece aqui como agente formador da narratividade. É nesse sentido, que a equipe da peça Nossos Mortos foi compilando pesquisa, testemunhos e imagens ao longo do seu processo criativo, e essas linguagens foram se interligando para construir um ritual fúnebre adequado para o fenômeno do Caldeirão. Neste contexto, as imagens aparecem como uma fonte importante para se adentrar no silenciamento da memória, deste modo, o teatro Máquina vai produzir suas próprias imagens de imersão no fenômeno do Caldeirão.

5. CALDEIRÃO DE IMAGENS

O processo que alavancou a criação do espetáculo Nossos Mortos foi todo registrado e em 2020 foi publicado em forma de livro: “Sete Estrelas do grande Carro”. A obra faz uma compilação de textos e fotografias dos artistas e colaboradores da viagem realizada pelo grupo, em que percorreram o sertão nordestino em busca de uma imersão artísticas no trajeto. O Cariri cearense foi a primeiro destino alcançado pelo grupo Máquina, que englobou uma passagem pela cidade de Juazeiro do Norte e uma posterior travessia para a localidade do sítio Caldeirão de Santa Cruz do Deserto. O prefácio da obra apresenta uma carta escrita pela dramaturga Thereza Rocha:

Penso com muita alegria na possibilidade de vivêrem que Sete Estrelas do Grande Carro põem no meio do mundo: obra que é uma viagem – viagem que é uma obra. Assim, os ditos, os escritos, as fotos, os filmes o relato-demonstração, o livro, a memória, enfim, não são registros, são ações e compõem entre si a própria materialidade de criação (TEATRO MÁQUINA, 2020, p. 18).

Como observado nos escritos da artista, os registros feitos durante a viagem compreendem em si próprios o processo artístico de produção, dessa maneira o grupo Máquina vai construindo sua linguagem artística através de suas vivências na estrada. É nesse sentido, que podemos analisar uma das fotografias do livro que mostra Márcio,

integrante do grupo Máquina, com vestes brancas, mergulhando no Caldeirão⁶ que inspirou o nome da comunidade liderada pelo Beato Jose Lourenço:

Figura 1 Mergulho no Caldeirão, de Teatro Máquina⁷



Esse mergulho do ator aponta para a imersão do teatro Máquina na memória do Caldeirão, que é guiada pelo casal Seu Raimundo e Dona Mariquinha, os dois únicos moradores do sítio atualmente (TEATRO MÁQUINA,2020). Portanto, as diversas imagens e os textos presentes no livro dizem respeito ao diário do processo, que é abordado pela dramaturga Janaina Fontes da seguinte forma: “O diário de processo pode portanto se converter em obra como o livro citado ou [...] servir para alimentar a criação na medida em que constituem uma espécie de banco de materiais” (2017, p. 36).

Dessa forma, as imagens registradas e veiculadas pelo livro vão construindo a discursividade do grupo Máquina acerca do Caldeirão. Uma segunda imagem que toca a comunidade se faz presente no livro: ela mostra um altar que se localiza na casa de Seu Raimundo e Dona Mariquinha:

6 Formação rochosa que se localiza no terreno do sítio e viabiliza o armazenamento de água. A estrutura que ficou conhecida como Caldeirão foi essencial para existência da comunidade na década de 1930.

7 O livro não especifica qual foi o autor dessa foto, mas credita todos os responsáveis pelas fotografias do livro: Ana Luiza Rios; Ayrton Pessoa; Fran Texeira; Levy Mota; Loreta Dialla; Márcio Medeiros.

Figura 2 Altar de Seu Raimundo e dona Mariquinha, de Teatro Máquina⁸



A Imagem mostra um altar com esculturas e imagens de santos, que são ornamentadas com flores, luzes e fitas. Comparemos agora essa foto com uma outra imagem que foi registrada pelos jornais da época do massacre. A fotografia foi publicada nos jornais e retratava o momento de invasão da comunidade:

⁸ O livro não especifica qual foi o autor dessa foto, mas credita todos os responsáveis pelas fotografias do livro: Ana Luiza Rios; Ayrton Pessoa; Fran Texeira; Levy Mota; Loreta Dialla; Márcio Medeiros.

Figura 3 Foto feita após a invasão e veiculado pelos jornais Diários Associados e O Jornal ⁹



A fotografia foi pública nas páginas de Diário Associados, com a legenda: “O Beato José Lourenço e seu harém de dezesseis mulheres”. O JORNAL, também veiculou a imagem em seu periódico e recebeu como descrição: fanáticos que constituíam uma comuna. Cabe frisar ainda, que o homem barbado que se localiza do lado direito da foto, foi erroneamente descrito como sendo O Beato José Lourenço. As duas matérias foram escritas pelo jornalista João Hyppolito (MENEZES e PINHO, 2017).

Ao compararmos as duas fotografias observamos uma disputa de discursividade. A imagem do altar veiculada pelo teatro máquina adentra o fenômeno do Caldeirão como uma lacuna da memória (DIDI-HUBERMAN, 2011), já a fotografia que foi veiculada pelos jornais, mostra o resultado da intervenção militar realizada com objetivo de destruir a comunidade.

Ainda, cabe ressaltar que a construção de uma nova imagética e discursividade, como é o caso das fotografias relacionadas ao Caldeirão publicadas no livro do teatro Máquina, aparecem como uma linguagem para questionar os enquadramentos associados à comunidade anteriormente. Assim, Susan Sontag (2003) fala no seu livro “Diante da dor dos outros”, sobre as formas com que as fotografias estão imersas na construção de um discurso:

Mas a imagem fotográfica, na medida em que constitui um vestígio (e não uma construção montada com vestígios fotográficos dispersos), não pode ser um dispositivo de algo que aconteceu. É sempre a imagem que

⁹ (MENEZES e PINHO, 2017, p. 82-83)

alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir (2013, p. 42)

Dessa forma, uma fotografia não é imune às relações de poder que agem na sociedade, muito pelo contrário, as imagens são somadas as palavras para cristalizar um estereotipo sobre a alteridade. Então, no momento em que as linhas editoriais do Diário Associado e do O Jornal, escolhem suas legendas elas estão tomando uma ação política, que determina sobre qual regime imagético aquela fotografia vai ser exposta. Susan Sontag (2003) também cita no seu livro as formas com que os destituídos de poder são retratados nas legendas:

É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas. Um retrato que se exime de designar seu tema torna-se cúmplice, ainda que inadvertidamente, do culto da celebridade que inflamou um apetite insaciável pelo tipo oposto de fotografia: assegurar só aos famosos a menção de seus nomes rebaixa os demais a exemplos representativos de suas ocupações, de suas etnias, de suas aflições (2003, p. 67-68).

O argumento da autora fica evidente quando observamos que na imagem o Beato José Lourenço é identificado mesmo não estando presente na imagem, antes da invasão o líder da comunidade já havia fugido do local (CARIRY, 1987); e mesmo assim ele é descrito como um dos moradores que estavam detidos pela polícia. Dessa forma, observamos que os enquadramentos induzem a visibilidade pela qual o Caldeirão foi retratado. No entanto, no momento em que o teatro Máquina veicula no seu livro sua própria fotografia, com sua própria legenda: “Altar na casa D. Marquinha e Seu Raimundo*Sítio do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto” ela reivindica politicamente sobre qual visibilidade o Caldeirão será explorado (RANCIERE,2012). Dessa forma, a fotografia do altar aparece como memória dos elementos religiosos aos quais os devotos do caldeirão se dedicavam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo Nossos Mortos vai adentrar as disputas da memória através do teatro. A cena se transforma em um ritual ao reivindicar o espaço de luto público para as valas de insepultos oriundos do massacre do Caldeirão. O trauma causado pelo silenciamento do fenômeno retorna no presente induzido pela repetição melancólica. Por tanto, o grupo

Máquina produz em cima desse sentido fantasmagórico que insiste em invadir o presente em busca de retratação. A peça realiza o ato necessário de deslocamento do trauma para o presente para que ele possa ser devidamente enlutado.

Portanto, o teatro Máquina vai questionar o discurso estereotipado que produziu o Caldeirão, o qual foi sustentado pelas relações de poder e cristalizaram uma “verdade” discursiva para a comunidade. Ao passo que o espetáculo questiona essa imagética e discursividade, ele acaba desenvolvendo sua própria narratividade e presentificando a rebeldia de Antígona. Podemos observar que a tragédia grega aparece no espetáculo como força motora de intervenção política.

Já o livro “Sete Estrela do Grande Carro” aparece como o diário do processo que se transformou em obra literária e foi construindo através dos enfrentamentos criativos. Nele, as fotografias que aparecem ao longo do texto se juntam aos testemunhos e enunciados como a discursividade do Caldeirão veiculado pelo grupo de teatro Máquina. O próprio livro aparece como obra da imersão nas lacunas da memória e nos silenciamentos impostos ao Caldeirão.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. **A invenção do Nordeste**. 5a ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. Revista Serrote, 2011, p. 99-133.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Editora Cosac Naify, 2012
- FROSH, S. **Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas**. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- LEITE, J. **Autoescrituras performativas**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- O CALDEIRÃO DE SANTA CRUZ DO DESERTO**. Rosemberg Cariry. Ceará: Embrafilme, 1986.
1 vídeo.(76min).Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=o9OEb94tv4&ab_channel=CariridasAntigas-ACERVO. Acesso em: 2 de jul. 2019.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Revista estudos históricos, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RAMOS, Regis Lopes. **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.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In. RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. Editora WMF Martins Fontes.

SILVA, Sônia Maria de Meneses; PINHO, Maria de Fátima de Moraes. **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.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

SOUSA, Francisco das Chagas Alexandre Nunes. **Travestígonas: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de As travestidas**. Tese (Doutorado em cultura e sociedade). Salvador, 2019.

TAVARES, Vitor Gabriel Sobreira; SOUSA, Alexandre Nunes. **Entre Fotografias e Rezas: Imagens e Discursos do Massacre do Caldeirão no Teatro Documentário do Ceará**. 2020

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

TEATRO MÁQUINA. **Sete Estrelas do Grande Carro**: Teatro máquina Fortaleza: 2020.