

Dados do Projeto de Pesquisa	
Título do Projeto de Pesquisa:	Quando encenar é enlutar-se: a produção imagético-discursiva do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto nos palcos do teatro cearense contemporâneo
Grande área/área segundo o CNPq (https://goo.gl/JB3tAs):	Arte
Grupo de Pesquisa vinculado ao projeto:	Limbo - Laboratório de Imagem e Estéticas Comunicacionais
Linha de pesquisa do grupo de pesquisa vinculado ao projeto:	Imagem, cultura e estéticas
Categoria do projeto:	() projeto em andamento, já cadastrado na PRPI () projeto não iniciado, mas aprovado previamente (X) projeto novo, ainda não avaliado
Palavras-chave:	Teatro contemporâneo; imagem; luto; Caldeirão da Santa Cruz do Deserto

1. INTRODUÇÃO

O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto¹, enquanto tema para a produção de dramaturgias no século XXI, tem sido requisitado com frequência. Data de 2001 o *Auto do caldeirão* escrito por Maria José de Sales a partir de depoimentos de sobreviventes daquele ataque perpetrado pelo Estado através do exército brasileiro. A própria autora do auto é filha de uma remanescente e divulga, na segunda edição texto dramatúrgico publicado em livro, uma lista 6 interlocutores que viveram na comunidade, além de “outros que não quiseram se identificar” (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:

1 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.” (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. As acusações contra o Caldeirão eram as mais variadas, como lembram Sousa e Carvalho: “como ‘comunistas’ eram acusados de adulterar 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” (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 só século XX. No Caldeirão, “o que era de um era de todos e nada era de ninguém” (Idem, p. 79).

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 (2004, p. 71-72 – grifos meus).

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 estes espetáculos que a pesquisa pretende se deter.

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 rememorado, como também parece produzir uma forma de enlutamento daquelas vidas desaparecidas e não-contadas (BUTLER, 2009b; 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*.

O psicanalista Stephen Frosh tem se dedicado ao tema dessas “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, contudo, continua saturando o presente.

Nossa investigação pretende ir neste sentido quando se questiona se o ato levar o massacre do Caldeirão da Santa Cruz ao palco teatral pode ser considerado não uma representação do ocorrido num passado distante, mas talvez como um ato que realiza o enlutamento daquela perda. Pretendemos investigar 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? Quais os efeitos produzidos quando teatro toma para si o gesto que propõe uma espécie de desmelancolização daquele massacre? 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 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 (2019, p. 13).

A primeira dentre as produções que pretendemos estudar chama-se *O menino fotógrafo*. Fruto de uma parceria entre os grupos *Expressões cênicas* e *Ninho de Teatro*, ambos sediados na cidade do Crato. Como afirma a diretora, Cecília Raiffer no livro que contem o texto dramatúrgico 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. (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.

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 pelo exército; fotografia dos beatos mortos em 1937 e gravuras que o público tem acesso olhando através de monóculos .

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 desenterrar 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 que pretendemos investigar produzem discursos e imagens acerca dos contextos traumáticos daquelas vidas interrompidas, para além das exposições em fotografias de jornais da época. 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.

É sabido que, desde a sua invenção, a fotografia é responsável por comunicar acontecimentos, em especial aqueles que informam o horror, como é o caso da guerra. O registro fotográfico é fundamental para atestar um sofrimento (CAVARERO, 2011),

mas, para diversas autoras (WOOLF, 1978; SONTAG, 2003), não é o suficiente para mobilizar uma ação. Já em 1937, mesmo ano da destruição do Caldeirão, a escritora inglesa Virginia Woolf ponderava diante das fotos referentes à guerra civil espanhola:

Temos algumas fotografias na mesa à nossa frente. O governo espanhol envia-as com paciência insistente cerca de duas vezes por semana. Não são fotografias agradáveis à vista. Mostram, na sua maioria, cadáveres. A coleção desta manhã inclui a fotografia do que poderia ser o corpo de um homem ou de uma mulher: está tão mutilado que até poderia ser o corpo de um porco. (WOOLF, 1978, p. 16-17)

Susan Sontag (2003) lembra que quando Woolf se refere à indiferenciação entre o corpo de um homem, de uma mulher ou de um porco, a autora está aludindo à despersonalização que o horror do genocídio promove. Mais que o terror, o horror promove a aniquilação da unidade simbólica do corpo (CAVARERO, 2009), insituindo o não reconhecimento de que ali houve uma vida que importava, portanto uma vida passível de luto (BUTLER, 2009b; 2015a). Assim é que, ainda em 1937, Woolf argumentava sobre a importância da imagem de horror, mas que essa exposição sem o acompanhamento de uma narrativa não produziria uma interpretação satisfatória dos fatos:

Estas fotografias não constituem um argumento; são simplesmente uma cruel declaração factual dirigida ao olhar [...] [porém] essa emoção [gerada a partir da visualidade do horror] exerce algo mais positivo do que um nome escrito numa folha de papel; uma hora gasta a escutar discursos (WOOLF, 1978, p. 16-17).

Assim também aponta Vladimir Safatle (2015a) quando argumenta que essa mobilização da emoção efetua uma desobstrução do circuito dos afetos. Uma fotografia, como a do menino sírio afogado no Mar Mediterrâneo, o vídeo do linchamento da travesti Dandara dos Santos, na cidade de Fortaleza, teriam o poder de afecção política para além do enquadramento racional do melhor argumento, característica das chamadas democracias liberais. Residiriam aí processos de atravessamento nos quais o corpo é afetado/desposuído pela imagem de outro corpo desaparecido. Algo que perpassa o ato do reconhecimento e do luto. Contudo, em Sontag, essa afetação não seria o suficiente para gerar uma ação “diante da dor dos outros”. Como afirmou a ensaísta americana: “Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar.

Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem. (SONTAG, 2003, p. 76).

As fotografias não chegam a ser um argumento, uma interpretação, mas também não deixam de cumprir seu papel, a saber, as imagens de horror dizem: “é isto o que os seres humanos são capazes de fazer” (IDEM, p. 96). A autora afirma, ainda, que as imagens podem gerar compaixão, mas ressalta que “a compaixão é uma emoção instável. Ela precisa se traduzir em ação, do contrário, define-se. A questão é o que fazer com esses sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido. (IBIDEM, p. 85). Como afirma Judith Butler (2009a, p. 127), a imagem “é uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar; na verdade, ela é exatamente essa continuação.”

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. 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 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” (p. 172).

Dáí 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. Configurando-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, foracuídas². Formulam-se estratégias que mobilizam a arte frente à

2 Como nota o tradutor de *O clamor de Antígona*, André Cechin, foracusão 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

necropolítica que, por sua vez, assume “formas de poder social que regulam quais perdas serão e não serão pranteadas, na forclusão 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 Polínicês, 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 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. Mesmo que *Menino fotógrafo* e *Reza de Maria* não citem textualmente Antígona, faz-se ali presente o gesto contra o apagamento simbólico. E mais que isto, no caso de *O menino fotógrafo*, presencia-se a ficionalização do acontecimento, onde tempo e espaço são relativizados em uma poética de cenas que se sobrepõem (RAIFFER, 2016)

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, 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

social e cultural. Antígona encarnaria uma figura representativa dessas vidas? Mas também da possibilidade de contestar, renegociar, transformar as normas que definem e estruturam o humano?” (BUTLER, 2015c, p. 11).

partir da memória do Caldeirão de Santa Cruz ao incorporarem, em suas dramaturgias, o debate sobre os limites do “possível”, daquilo que assombra, o fantasmagórico. Seria possível desmelancolizar aquelas narrativas? Daí surgiria a chamada “irrupção do Real em cena” (SIMAS, 2015)? 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” (2007, p. 165).

Como afirma Janaina Leite (2017, p. 49), “a apresentação do Real [...] ameaça constantemente o tecido da representação [...] faz cortar, mostrar, em vez do esperado atuar.” Neste mesmo sentido, a 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, como hipótese, haveria nos três 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. (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 e Jean Marie Gagnebin, 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)

Como propõe Gagnebin (2006, p. 59), ao lembrar as memórias no contexto do holocausto: “Não se trata de uma celebração piedosa das vítimas do holocausto, mas sim de sua rememoração, no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforme o presente.” Assim, diante das histórias de vida ouvidas, vividas e pesquisadas, os grupos teatrais cearenses parecem atuar com a proposta de produção de narrativas e imagens outras como uma resposta ao horror que caracterizou o genocídio das pessoas integrantes da comunidade do Caldeirão.

Contudo, quando se reporta às interlocuções entre estética e narrativas de sofrimento, Gagnebin adverte dos perigos de integrar os acontecimentos traumáticos a uma simples ordem alinhada ao consumo de produtos culturais que tematizam tais acontecimentos. A autora recorda esse impasse quando cita o exemplo dos campos de concentração nazistas:

[...] lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido: evitar, portanto, que 'o princípio de estilização artístico' torne Auschwitz representável, isto é, como sentido, assimilável, digerível, enfim, transformar Auschwitz em mercadoria que faz sucesso [...] A transformação de Auschwitz em 'bem cultural' torna mais leve e mais fácil sua integração na cultura que o gerou. Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido [...] a necessidade absoluta de testemunho e, simultaneamente [...], sua impossibilidade linguística e narrativa. (2006, p. 79-80).

É nesse sentido que Pavis (2015) remete as primeiras experiências com o teatro documental aos anos 1920 e 1930 do século XX. Segundo Marcelo Soler (2008, p. 46),

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.”

Sabemos que o trabalho de Piscator não pretende ativar uma dimensão de empatia no espectador, mas a busca por seu distanciamento crítico e consciente (GIORDANO, 2013; SIMAS, 2015). Já Soler (2008, p. 44) 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 processos que julgaram os criminosos de guerra de Auschwitz. É de um estudo minucioso dos autos que o dramaturgo retira os depoimentos que foram selecionados, editados e distribuídos.”

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: 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 de 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.

2. OBJETIVOS

Objetivo geral: Analisar como imagem e narrativas se articulam para produzir uma cena performativo-lutuosa do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto no teatro cearense contemporâneo.

Objetivos específicos:

- Compreender os significados que os integrantes dos grupos teatrais atribuem ao acontecimento que extinguiu o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto e suas reverberações no contexto da cena teatral cearense contemporânea.

- Analisar como se dá a peformatização do luto público na cena dos espetáculos *O Menino fotógrafo*; *Reza de Maria*; *Nossos mortos*.
- Interpretar os usos de imagens pré-existentes do Caldeirão no processo criativo dos espetáculos (fotografias; documentários; etc); bem como compreender a produção de outras imagens (santinhos com fotografias dos/as atores/atrizes; gravuras em monóculos; etc) para a cena teatral.

3. METODOLOGIA

A pesquisa será dividida em 2 fases: a primeira com uma abordagem hermenêutica, de interpretação dos significados que os atores, atrizes e diretores atribuem às suas ações e a segunda será a análise genealógica da produção imagética e discursiva do luto público cena teatral.

Na primeira fase, que corresponde ao primeiro ano, a pesquisa se baseará na antropologia interpretativa de Clifford Geertz (2008) quando o antropólogo afirma que a cultura é uma teia de significados que o homem construiu e a qual se encontra vinculado. Neste sentido, pretendemos utilizar a dimensão hermenêutica para acessar os modos como os/as interlocutores atribuem sentido, ao fenômeno do caldeirão, seu enlutamento e ao ato de levá-lo para os palcos teatrais.

A princípio será realizada revisão bibliográfica que se estenderá por todo semestre, concomitantemente ao desenvolvimento de outras atividades. Pretendemos nos deter em categorias como luto; memória; reparação; imagem; cena teatral contemporânea e Caldeirão da santa cruz do deserto.

Para entendermos como se deu o acesso, incorporação, produção e usos de imagens e memórias nos espetáculos, pretende-se realizar entrevistas semi-estruturadas com as diretoras e o elenco dos três espetáculos.

Pretendemos assistir os espetáculos que ainda se encontram em repertório (*Reza de Maria* e *Nossos mortos*), bem os registros audiovisuais disponibilizados nas páginas dos grupos na internet (*O menino fotógrafo* e *Nossos mortos*)

A segunda fase da pesquisa, correspondente ao segundo ano, se propõe uma análise genealógica da cena e a produção imagético-discursiva do Caldeirão. Utilizaremos 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 (IDEM, 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 se presenciou outros modos de contar o Caldeirão, desde o recolhimento da história oral dos remanescentes (RAMOS, 2011; SALES, 2004) até o formato de documentário, como o realizado por Rosemberg Cariry em 1986. Os grupos teatrais que pretendemos estudar 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], na fase genealógica deste estudo nos propomos analisar, como nos dias de hoje, contuidades e rupturas com aquele acontecimento não para de ser produzido também nos palcos de teatro. Nosso recorte se dará especificamente na análise dos processos de enlutamento em cena.

4. PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES CIENTÍFICAS, TECNOLÓGICAS OU DE INOVAÇÃO DO PROJETO

As pesquisas disponíveis acerca do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto tendem a se restringir às análises da cobertura jornalística da época; estudos de documentos oficiais ou coletas de história oral (LOPES, 2011). Esta investigação se propõe entender

os efeitos da presença do Caldeirão nos dias de hoje, articulando artes cênicas, estudos de memória e imagem. Analisar o Caldeirão como trauma social, desejo de reconhecimento, de luto e de reparação hoje pretende ajudar a compreender o Cariri contemporâneo em uma de suas muitas trilhas, a mesma da Romaria que leva milhares de pessoas todos os anos ao local onde existiu a comunidade na zona rural do município do Crato. Destaca-se aqui o diálogo com os estudos do psicanalista britânico Stephen Frosh, professor da Universidade de Birkbeck cujas pesquisas sobre psicanálise, “assombração” e “transmissões fantasmagóricas” estiveram até 2018 sem tradução para língua portuguesa no Brasil. Assim, o estudo pretende contribuir com uma reflexão sobre os modos como o Caldeirão atravessa e produz subjetividades na contemporaneidade. Pretende-se, ao final da pesquisa, publicá-la em livro.

5. CRONOGRAMA DE EXECUÇÃO DO PROJETO

ANO I

AT1. Revisão bibliográfica;

AT2. Assistir o registro audiovisual dos espetáculos pesquisados (quando houver) e/ou os espetáculos que estiverem em cartaz na Região do Cariri

AT3 Elaboração de roteiro de entrevista

AT4. Entrevistas com direção e elenco do Espetáculo *O menino fotógrafo*

AT5. Entrevistas com elenco do espetáculo *Reza de Maria*

AT6: Entrevistas com direção e elenco do espetáculo *Nossos mortos*

AT7: Tratamento das entrevistas

AT8: Escritura parcial da pesquisa

AT9: Elaboração do relatório da pesquisa

Nº	2019					2020						
	08	09	10	11	12	01	02	03	04	05	06	07
AT1	X	X	X	X	X	X						
AT2		X										
AT3		X	X									
AT4			X									
AT5				X								
AT6					X	X						
AT7						X	X	X				
AT8								X	X	X	X	

AT9												X
-----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---

ANO II

AT10. Revisão bibliográfica II

AT11. Análise do luto na cena do Espetáculo *O menino fotógrafo*

AT12. Análise do luto na cena do Espetáculo *Reza de Maria*

AT13 Análise do luto na cena do Espetáculo *Nossos mortos*

AT14 Escritura parcial da pesquisa II

AT15. Elaboração do relatório da pesquisa II

Nº	2020					2021						
	08	09	10	11	12	01	02	03	04	05	06	07
AT10	X	X	X	X	X	X						
AT11		X	X									
AT12				X	X							
AT13						X	X					
AT14								X	X	X	X	
AT15												X

REFERÊNCIAS

- 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, 2015c.
- _____. Performativity, precarity and sexual politics. **Revista de antropologia ibero-americana**, Madri, v. 4, n. 3, p. i–xii., set./dez. 2009a. Disponível em: <<http://www.aibr.org/antropologia/04v03/criticos/040301b.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- _____. **Vida precaria: el poder del duelo y la violencia**. Buenos Aires: Paidós, 2009b.
- BUTLER, J.; ATHANASIOU, A. **Dispossession: the performative in the political**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CAVARERO, **Horrorismo**. Barcelona: Antrophos, 2009.
- 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.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, 2008.
- GIORDANO, D. O biodrama como a busca pela teatralidade do comum. **Revista lines**, Buenos Aires, n. 6, mar./2013.
- 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 Nayfi, 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.mostracariri.com.br/canais/reza-de-maria-3/>> Acessado em: 26 de maio de 2019.
- PAVIS, P. **Dicionário de peformance 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.
- SIMAS, L. **Biopoéticas teatrais: estudo da irrupção da memória do real em cena**. 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- 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>> Acessado em: 26 de maio de
2019.

WOOLF, W. **Os três guinéus.** Lisboa: Vega, 1978.