

The background of the book cover is a photograph of a landscape. On the left, there are several tall, narrow, and crumbling brick walls, likely remnants of an old building. In the foreground, there is a large, dark, rectangular stone block. The ground is covered with green grass and some small plants. In the background, there is a hill covered in dense green vegetation under a blue sky with white clouds.

NARRATIVA EM FRAGMENTOS

As ruínas do Patu e as memórias sobreviventes

Cleiviane Vasconcelos



Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes

Cleiviane Marques Vasconcelos

NARRATIVA EM FRAGMENTOS
As ruínas do Patu e as memórias sobreviventes

Belo Horizonte
2024

Cleiviane Marques Vasconcelos

NARRATIVA EM FRAGMENTOS
As ruínas do Patu e as memórias sobreviventes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes.

Linha de pesquisa:

Poéticas Tecnológicas

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci

Belo Horizonte
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.08
V331n
2024

Vasconcelos, C. M., 1984-

Narrativa em fragmentos [recurso eletrônico] : as ruínas do Patu e as memórias sobreviventes / Cleiviane Marques Vasconcelos. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Memória na arte – Teses. 2. Tempo na arte – Teses. 3. Arte e fotografia – Teses. 4. Fotografia – Teses. 5. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **CLEIVIANE MARQUES VASCONCELOS** - Número de Registro **2022686289**.

Título: **“NARRATIVA EM FRAGMENTOS: As ruínas do Patu e as memórias sobreviventes”**

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Adriana Barroso Botelho – Titular – Universidade Federal do Cariri

Profa. Dra. Jenny González Muñoz – Titular – Universidad Pedagógica Experimental Libertador

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Henrique Rezende Falci, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 11:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jenny Gregoria Gonzalez Munoz, Professora do Magistério Superior - Visitante**, em 29/08/2024, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Barroso Botelho, Usuária Externa**, em 02/09/2024, às 10:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves, Professora do Magistério Superior**, em 03/09/2024, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3496398** e o código CRC **C6B7AF98**.

Às Almas da Barragem

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Dr. Carlos Henrique Rezende Falci, por conduzir meu caminhar por entre as ruínas das memórias do Campo do Patu, me ajudando a perceber rastros que estão soterrados nos escombros da história dos campos de concentração da seca de 1932; Às professoras Dr^a. Adriana Barroso Botelho, Dr^a. Jenny González Muñoz e Dr^a. Cláudia Mesquita pelas observações aos detalhes, pelas indicações e direcionamentos nesta trajetória que transita pelos campos da arte, da memória, das ruínas e dos testemunhos;

Aos entrevistados Dona Alzira Lucinda, Amélia Morais, Jardenia Alves, Talles Gomes, dona Marlene Gomes, Lano Nascimento, Inês da Costa, e ao casal seu Gonzaga e dona Maria da Conceição, pela generosidade em compartilhar comigo suas memórias e afetos: também aos entrevistados Nêgo (Fábio Matias), Rayná Rodrigues, Luana Affla, Mayk Lenno, Glauber Matos, Marília Holanda, Emannuel Vitoriano, Ismael Lima, Kleber Pinheiro, Fram Paulo e Valdecy Alves, pelo tempo dedicado a ver o filme e a compartilhar suas subjetividades.

A Marina Marques e Judá Holanda, que presentearam o filme "Narrativa em Fragmentos" com uma linda canção; A Renato de Humaitá pelo companheirismo nesta jornada e a sua mãe Edna Almeida, por todo o apoio, contribuição e disponibilidade; a Paulo Anaximandro por toda cumplicidade, sempre e cada dia mais! À minha família e amigos.

RESUMO

Este estudo se delimita ao campo de concentração do Patu, no Ceará, onde se mantêm ruínas que serviram de cenário para a tragédia da seca de 1932. Passado mais de noventa anos desse acontecimento, o que resta são fragmentos que se expressam nas antigas construções, nos testemunhos, nas memórias e também nos esquecimentos. Pensando as ruínas como experiências articuladas ao passado, nos interessa a sua dimensão poética enquanto brechas que talvez nos permitam acessar não apenas a memória, mas também as suas temporalidades. Para isso estabeleceu-se como principal objetivo desta pesquisa compreender como se constroem as temporalidades das memórias sobre o campo de concentração do Patu, a partir da proposição poética de uma obra artística baseada nas narrativas que entrecruzam ruínas, testemunhos, memória e esquecimento. Trata-se de uma pesquisa-criação, realizada a partir de estudos anteriores, documentos, arquivos e entrevistas que buscam descrever, mas também interpretar o campo de concentração do Patu a partir das experiências dos sujeitos.

Palavras-chave: arte; memórias; ruínas; temporalidades; Campo do Patu.

ABSTRACT

This study is limited to the Patu concentration camp, in Ceará, where there are ruins that served as the setting for the 1932 drought tragedy. More than ninety years after this event, what remains are fragments that are expressed in old buildings, in testimonies, in memories and also in forgetfulness. Thinking about ruins as experiences linked to the past, we are interested in their poetic dimension as gaps that perhaps allow us to access not only the memory, but also its temporalities. To this end, the main objective of this research was to understand how the temporalities of the memories about the Patu concentration camp are constructed, based on the poetic proposition of an artistic work based on narratives that intertwine ruins, testimonies, memory and oblivion. This is a creative research, carried out based on previous studies, documents, files and interviews that seek to describe, but also interpret the Patu concentration camp based on the experiences of the subjects.

Keywords: art; memories; ruins; temporalities; Patu Camp.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ruínas do Patu em 2023	19
Figura 2 – Estação do Patu	22
Figura 3 – Estação de trem na cidade de Iguatu–CE	24
Figura 4 – Trajeto da linha férrea e os campos de concentração de 1932	25
Figura 5 – Açude Cedro, a primeira Barragem construída no Brasil	29
Figura 6 – Barragem do Patu	30
Figura 7 – Cemitério da Barragem	33
Figura 8 – Caminhantes, 2023	35
Figura 9 – Oferendas às Almas da Barragem, 2023	36
Figura 10 – Família Gomes	43
Figura 11 – Carteira de Trabalho de seu Antônio Gomes	44
Figura 12 – Poster em homenagem ao centenário de seu Estevão	46
Figura 13 – Seu Estevão, Marizinha e Inês	48
Figura 14 – Seu Joaquim Barbosa	52
Figura 15 – Dona Alzira e seu Mauro	55
Figura 16 – Dona Alzira e as matérias jornalísticas	56
Figura 17 – Seu Gonzaga Nascimento e as memórias de seus pais	59
Figura 18 – Entrevista ao jornal Diário do Nordeste	62
Figura 19 – A família Nascimento	63
Figura 20 – Caminhada errante	77
Figura 21 – Experimento em fitotipia	84
Figura 22 – Efeito da fitotipia nas folhas secas	85
Figura 23 – O efeito esperado x efeito alcançado	86
Figura 24 – Fotografias envelhecidas	88
Figura 25 – Estrada para o Cemitério	101
Figura 26 – Caminhada da Seca	102
Figura 27 – A corrida	105
Figura 28 – A cerca de arame farpado	107
Figura 29 – O sangradouro	109
Figura 30 – A Canoa	111
Figura 31 – O curral	114
Figura 32 – A mulher na estação	118
Figura 33 – Sozinha	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PREFIGURAÇÃO	16
2.1	AS RUÍNAS E SUAS COMPOSIÇÕES SEMÂNTICAS	17
2.1.1	A Era do Progresso	21
2.1.2	A Era das Águas	26
2.1.3	A Era das Memórias e dos Esquecimentos	30
2.2	AS RUÍNAS E AS MEMÓRIAS SOBREVIVENTES	37
2.2.1	Dona Carmela Gomes	39
2.2.2	Seu Estevão (Antônio da Costa)	45
2.2.3	Seu Joaquim Barbosa	50
2.2.4	Seu Mauro Moraes	54
2.2.5	Dona Maria de Jesus e seu Guilherme Tadeu	58
3	CONFIGURAÇÃO	65
3.1	O PROJETO ARTÍSTICO	66
3.2	A INSPIRAÇÃO: O QUE ME MOVE NA ARTE	67
3.3	A CRIAÇÃO: COMO FIZ UM FILME	71
3.3.1	Ato 1: Olhe para trás	75
3.3.2	Ato 2: Santas Almas	79
3.3.3	Ato 3: A Cerca	82
3.4	O COMPARTILHAMENTO: EXPANDINDO A VISÃO	90
4	REFIGURAÇÃO	93
4.1	FAÇO FILMES PARA MOSTRÁ-LOS, DIZIA AGNÈS VARDÁ	94
4.2	O OUTRO NA CONSTRUÇÃO DA MINHA SUBJETIVIDADE	95
4.2.1	O ato de caminhar e a figura do caminhante	98
4.2.2	A cerca e a corrida para a liberdade	103
4.2.3	O elemento água e/ou a Barragem do Patu	107
4.2.4	A simbologia da vaca	112
4.2.5	A personagem solitária	116
4.3	QUEM SOU EU? QUEM É TU?	121
5	REINICIANDO O CICLO DA MIMETISE	123

REFERÊNCIAS	130
-----------------------	-----

APÊNDICES	137
-----------	-----

APÊNDICE A – NARRATIVA EM FRAGMENTOS	138
--	-----

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM FAMILIARES DE REMANESCENTES	175
---	-----

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA COM PESSOAS QUE ASSISTIRAM NARRATIVA EM FRAGMENTOS	177
--	-----



1. INTRODUÇÃO

No ano de 1932, no estado do Ceará, foram criados sete campos de concentração para aprisionar sertanejos que, para sobreviverem durante a seca, migravam para a capital Fortaleza, numa época em que a cidade vivia um período de modernização urbana.

O termo “campo de concentração”, de acordo com Kênia Sousa Rios (2014), foi utilizado pela primeira vez em 1915, com a construção de um grande abarracamento¹ na cidade de Fortaleza. Mas bem antes disso, o Estado já estudava formas de conter a população que vivia em estado de insegurança alimentar e que crescia pelas ruas em tempos de crises climáticas. Segundo Frederico de Castro Neves (1995), em 1877 Fortaleza cresceu em um número quase quatro vezes maior, pela ocupação dos retirantes que chegaram na cidade. A solução imediata do governo diante disto foi a unificação dessas pessoas em abarracamentos erguidos em pontos específicos. Os “alojamentos” duraram até o final da seca de 1879. “Destes, alguns foram desativados, enquanto outros consolidaram algumas das principais áreas da cidade: Parangaba, Aldeota e Jacarecanga” (GARCIA, 2009, p. 308).

Comumente associado às práticas nazistas, o termo “campo de concentração” se disseminou com a repercussão que teve o Holocausto (1933 – 1945). No entanto, não há aqui a intenção de compreender os campos de concentração no Ceará com o mesmo contexto e justificativa das concentrações alemãs. Pois pelo que se compreende aqui não havia a intenção expressa de matar os sertanejos, como aconteceu nas instalações nazistas com os prisioneiros². Mas não podemos deixar de mencionar a estrutura necropolítica por trás desses espaços, que ao fim das contas foi responsável por muitas mortes em todas as épocas em que foram implantados.

Diante das decisões de confinamento por parte do Estado, estava expresso quem detinha “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2018, p. 5). Não no sentido de escolher quem dentre eles, prisioneiros, morreria. Mas na ação de privá-los da busca por possibilidades de sobrevivência fora dos cercados.

Esses espaços de confinamento foram os resultados dos “saberes” e práticas desenvolvidos ao longo dos anos por governantes, burguesia, intelectuais e técnicos que objetivavam evitar ou neutralizar os efeitos das secas no Ceará (NEVES, 1995). Mas foram também uma espécie de “política” que atendia aos anseios da elite em se ver livre do convívio com os pobres que se espalharam pela cidade.

¹ Aglomerado de barracas.

² “O regime nazista empregou medidas extremas contra grupos considerados seus inimigos raciais, civilizacionais ou ideológicos. Dentre eles, incluíam-se pessoas com deficiências físicas e mentais, *romani* (ciganos), poloneses (especialmente os intelectuais e as elites polonesas), oficiais e prisioneiros de guerra soviéticos. Os nazistas perpetraram assassinatos em massa contra todos estes grupos.” (MEMORIAL, 2024)

Kênia Rios (2014, p. 93) afirma que as concentrações, depois de 1915, funcionavam como prisão, vigiadas dia e noite, não sendo permitido a ninguém sair se não fosse para o trabalho ou transferido para outro lugar. Os investimentos de poderes e saberes, segundo Neves (1995, p. 95), “se sofisticaram, se desenvolveram, engendrando novas práticas”. Fazia-se a exploração da força de trabalho dos retirantes em obras públicas, como mencionam Nunes e Medeiros (2020, p. 5): “dentre as ações para fixar o homem no campo estavam: construção de poços, barragens e açudes, que faziam parte da solução hidráulica”. Outras obras públicas também executadas por eles foram algumas estradas e cadeias públicas, dentre outras infraestruturas construídas às custas de trabalho forçado.

Neste sistema de biopoder e biopolítica (FOUCAULT, 2015), além do trabalho exaustivo, os sertanejos eram acometidos por doenças epidêmicas e desnutrição crônica, o que levava diariamente muitos deles à morte. Valdecy Alves (2022), em um compilado de entrevistas com remanescentes, transcritas do livro *Migalhas do Sertão* (1998), do padre João Paulo Giovanazzi, mostra que na seca de 1932, os corpos eram enterrados em valas coletivas, sem nenhuma identificação. A ausência desses registros dificulta as pesquisas quantitativas sobre esse tema, pois os dados numéricos de pessoas nas concentrações não são precisos. No entanto Neves (1995, p. 121) diz que um número mais aproximado é de 84.431 até janeiro de 1933.

As experiências de confinamentos realizadas em secas anteriores, como a de 1915 em que se instituiu oficialmente o campo de concentração, serviram como “rascunho” para que o governo estabelecesse diretrizes para a implantação de novos espaços de isolamento dos retirantes no Ceará. Em 1932, foram instituídos no Estado sete bases de confinamento para os “flagelados”³, sendo cinco no interior (Crato, Cariús, Quixeramobim, Ipu e Senador Pompeu) e dois na capital.

Com o fim da estiagem, em 1933, as concentrações foram desmanchadas e apenas o Patu, na cidade de Senador Pompeu, a aproximadamente 270 km de Fortaleza, teve sua estrutura física mantida, visto ter sido ele o único campo com construções em alvenaria. Ocupou a antiga “Vila dos Ingleses”, construções arquitetônicas da companhia inglesa Norton Griffiths & Company, estabelecida para a construção da barragem do açude Patu, em 1919 e abandonada em 1923 após a suspensão das obras.

Os campos de concentração no Ceará fazem parte de um episódio da história de que pouco se tem conhecimento. O tema ainda não faz parte da grade curricular do ensino básico e não é comum ouvir falar sobre esse acontecimento, muito menos

³ A palavra “flagelado” passou a ser usada a partir de 1915, substituindo o termo “retirante” para indicar “não uma opção de quem muda de lugar, mas a situação de vítimas de um flagelo, algo exterior a todos sem distinção, pertencente ao domínio do imponderável. Os novos saberes também farão deste homem que se ‘retira’ seu objeto inanimado, destituindo-o de qualquer possibilidade de sugerir ou perseguir opções, condenando-o a resignar-se diante de algo da ordem do divino” (NEVES, 1995, p. 105).

dos resultados catastróficos para os sertanejos. Trata-se de um assunto desconhecido pela grande maioria dos cearenses, salvo um pequeno grupo de pesquisadores, alguns descendentes de remanescentes das concentrações e os devotos das Almas da Barragem, que mantêm tradicionalmente uma manifestação religiosa, conhecida como a Caminhada da Seca, em homenagem às vítimas. No entanto, o tema tem ganhado fôlego nos últimos anos, a partir dos trabalhos de Frederico de Castro Neves e Kênia Sousa Rios, pesquisadores pioneiros nesta temática e mais recentemente pelas ações de tombamento do sítio histórico do Patu como patrimônio histórico do município de Senador Pompeu e do estado do Ceará.

Outros pesquisadores também adentraram nessas investigações nos últimos anos. Destaco aqui alguns autores que foram fontes para a elaboração inicial da minha pesquisa: Ronald de Figueiredo Albuquerque Filho (2015), sob a ótica da História, estuda a prática discursiva em torno da seca e o campo de concentração do Buriti, observando os aspectos político, social e da cultura local da cidade do Crato.

Leda Agnes Simões de Melo (2015, 2020, 2021), investiga os campos de concentração a partir do controle que o Estado teve sobre os sertanejos, analisando a atuação da Inspetoria de Obras contra as Secas nos trabalhos realizados nos anos de 1915 e 1932. Sob a ótica da História Social, aborda também o tema a partir de uma análise comparada entre Ceará-Brasil e Santiago del Estero-Argentina, observando a construção discursiva da imprensa que defende a intervenção destas regiões semiáridas, ditas atrasadas e contrárias à modernidade.

Pelo viés jurídico, Antônia Alcimária Paula de Araújo (2022) estuda os campos de concentração do Ceará a partir da abordagem do racismo estrutural, discorrendo sobre a miscigenação e a biopolítica. E com um olhar para as artes, Aterlane Martins (2015, 2022) aborda o tema a partir dos estudos da presença da arte na difusão das memórias do Patu.

Outros trabalhos sobre o tema são alguns curta-documentários realizados pela Uzina Vídeo Produções: “Caminhando ao Campo Santo”, 2012; “As Almas do Povo é o Santo do Povo”, 2016; “Memórias do Campo de concentração da Seca de 1932 – Cícero Claro”, 2017 e “Campos de Concentração do Ceará – Carmélia Gomes”, 2021. Outros documentários são da autoria do pesquisador Valdecy Alves, com destaque para os vídeos: “Campos de Concentração Patu – Cariús e Buriti”, 2018; “SECA DE 32 – O Inferno de Quixeramobim ao Campo de Concentração de Ipu”, 2018 e por último, “89 anos do campo de concentração do Patu – A um passo do tombamento estadual”, 2021. Os curta-documentários aqui citados são produções sobre as concentrações em períodos de seca no Ceará, abordando o contexto histórico, social e religioso, por meio de imagens dos locais, entrevistas e arquivos. Outro material que acessei, na fase inicial desta pesquisa, foi o longa-metragem “Currais” (2019), que aborda o assunto

mostrando a jornada de um rapaz que descobre, depois da morte do avô, que ele tinha sido uma das vítimas que sobreviveu ao campo de concentração.

Passados quase cem anos dos acontecimentos, não apenas a arquitetura do Patu transformou-se, como também os sobreviventes já não estão entre nós. O que resta hoje são fragmentos que se expressam nas ruínas, nas oralidades, nas memórias e também nos esquecimentos, e é nesse ponto que surgiu meu interesse no estudo do campo do Patu: pensar em ruínas não apenas no sentido arquitetônico, mas também nas experiências articuladas ao passado. Me interessa estudar suas dimensões poéticas enquanto brechas que talvez nos permitam acessar não apenas a memória e/ou o esquecimento, mas também as suas temporalidades sobre o campo de concentração e as vítimas da seca de 1932.

Nesse sentido, me proponho a realizar um estudo a partir da abordagem artística. Desenvolvo uma pesquisa-criação, mais especificamente uma construção simultânea de conhecimentos, unindo o estudo teórico a um experimento artístico em forma de uma produção audiovisual construída a partir do cruzamento entre ruínas, testemunhos, memória e esquecimento para compreender como se constroem as temporalidades das memórias sobre este evento.

Na pesquisa científica, além de técnicas e procedimentos, é primordial a adoção de um método, que será a forma com a qual analisaremos a realidade. Serão as lentes que usaremos para percebê-la. Gabriela Sá (2017, p. 18) em sua dissertação de mestrado diz que “pesquisar um tema é me situar no mundo a partir dele”. Inspirada nesta frase e tocada pela história dos sertanejos na seca de 1932, me pus a pensar, como me situar no mundo a partir desta pesquisa? Enquanto ser político me toca o compromisso que temos enquanto seres humanos, conscientes de nossos deveres com a justiça e a memória dos nossos, mas enquanto artista, me atrai a dimensão poética do tema, a lacuna, a falha, aquilo que não foi dito nem mostrado. E nessa intersecção, enquanto artista-pesquisadora, quero ocupar um lugar de conexão entre arte, história, pensamento e linguagem, na busca pela compreensão da memória e de suas temporalidades. O passo seguinte foi encontrar um método que me auxiliasse neste desafio.

Em abril de 2023, tive minha primeira experiência com o antigo campo de concentração. Conheci suas principais ruínas, explorei suas visualidades, experienciei seu silêncio e refleti sobre suas muitas histórias e, apesar de ter um projeto de pesquisa para me orientar, me percebi imersa em algo que não sabia como esclarecer. Horas antes, havia sido questionada sobre o que eu buscava no Patu, e lembro que não soube responder, me limitei em dizer que iria descobrir ao chegar lá.

Naquela visita, meu objetivo era apenas fotografar as antigas construções para estimular o meu processo criativo, tanto para a escrita quanto para a obra audiovisual. Ao passar pela antiga estação de trem, me detive por uns instantes a observar a água

esverdeada dentro do prédio, que estava mais deteriorado do que aparentava nas imagens que eu tinha guardadas. O piso interno estava completamente submerso na água parada e havia um silêncio que permitia ouvir um grilo. Curiosa para saber a profundidade da água, joguei uma pedrinha e observei as ondas se formarem na superfície e desaparecem rapidamente devido ao pouco peso que tinha a pedra. Em instantes tudo voltou à quietude.

Segundo Gagnebin (2012, p. 33), “a historiografia crítica de Walter Benjamin procura por rastros deixados pelos ausentes da história oficial”. Em referência a metáfora do arqueólogo, usada tanto por Benjamin como por Freud, Gagnebin nos fala que no processo de busca pela história dos esquecidos, dos marginalizados, dos vencidos, aquele que escava “deve ficar atento a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado” (Ibid., p. 34).

Didi-Huberman (2017), partindo do pensamento benjaminiano sobre as imagens dialéticas, nos chama a atenção para a importância da observação dos solos, que segundo o autor são as cascas da história, por revelarem informações aparentemente neutras e que por isso sobrevivem às intervenções destrutivas.

A imagem da estação com seu piso submerso, o silêncio do lugar e a resistência da água em manter-se parada mesmo com o impacto da pedra me levaram a definir, naquele momento, que o recorte espacial da minha pesquisa seria uma triangulação entre a antiga Estação de trem, o Cemitério da Barragem e a Barragem do Patu, que somada às narrativas dos familiares dos sobreviventes do campo de concentração da seca de 1932 me dariam as bases e a inspiração necessárias para o desenvolvimento dos meus estudos, tanto no aspecto científico quanto artístico acerca da temática proposta.

O uso do termo “pesquisa-criação” foi inspirado no programa de Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas da Universidade de Quebec em Montreal (UQAM), Canadá que, segundo Fortin e Gosselin (2014, p. 6), tem por finalidade reconhecer o tipo de conhecimento produzido por artistas dentro de ambientes universitários, implicando tanto em uma obra de arte quanto em um produto baseado em texto.

A compreensão do conceito acerca da temporalidade foi estruturada a partir das leituras de Paul Ricoeur (2010) que serviram também como referência para a organização da escrita desta dissertação, que estruturou-se em três etapas, inspiradas na divisão que o autor faz da tríplice mimese. Nesta relação, dividi minha pesquisa em três fases: I – Prefiguração da pesquisa, II – Configuração da pesquisa e III – Reconfiguração da pesquisa.

A primeira etapa, que nomeei como Prefiguração, corresponde ao momento inicial, período em que coletei dados a partir de leituras correspondentes aos campos de concentração da seca de 1932, da seca no Nordeste, de estudos acerca de ruínas,

de memórias, de testemunhos, de oralidades, dentre outros temas que me serviram como referencial para a construção e organização do pensamento sobre as memória do Patu e das vítimas da seca de 1932.

Enquanto espaço físico, optei pelo recorte a partir de três locais dentro do sítio arquitetônico: a antiga Estação de trem, o Cemitério da Barragem e a Barragem do Patu, estabelecendo assim uma triangulação simbólica entre os três espaços que correspondem respectivamente às leituras sígnicas do progresso (linha férrea), da existência (as águas) e da memória/esquecimento (cemitério).

Para conhecer as memórias sobre o Patu, realizei entrevistas semiestruturadas com parentes de pessoas que vivenciaram o campo de concentração durante a seca de 1932.

Foram localizadas cinco famílias no município de Senador Pompeu que tiveram parentes presos na concentração do Patu. Destas famílias pelo menos um membro de cada se dispôs a participar da pesquisa. Considerando que em alguns casos mais de um membro da família se dispôs a participar, foram realizadas nove entrevistas.

Outro procedimento adotado foram os registros feitos em diversas ocasiões em que estive em atividade no sítio arquitetônico do Patu. Registros fotográficos, registros em áudio e registros audiovisuais.

A interpretação dos dados, segundo Flick (2009) tem como função desenvolver a teoria. Assim, os dados coletados nesta etapa serviram como material para a escrita desta dissertação, mas também como referência para a criação artística, entendendo que esta tem a função de um construto teórico. Buscou-se neste trabalho descrever, mas também interpretar o campo de concentração do Patu a partir das experiências dos sujeitos.

A segunda etapa, nomeada por Configuração, trata do processo criativo que envolveu toda a produção da obra artística e que resultou em um curta-metragem inspirado nas narrativas que entrecruzam ruínas, testemunhos, memória e esquecimento, a partir das entrevistas, registros e vivências obtidos na primeira etapa da pesquisa.

A terceira e última etapa, chamada de Refiguração, é o momento da compreensão da obra artística a partir do olhar de moradores da cidade de Senador Pompeu. Nesta etapa foram realizadas novas entrevistas semiestruturadas com um total de 11 participantes. A escolha deste recorte se deu por meio das relações que estas pessoas possuem com o tema, seja pela relação familiar, por interesses profissionais ou acadêmicos. O material coletado nesta última etapa, serviu para rever a minha leitura sobre as memórias do campo do Patu e suas temporalidades.



2. PREFIGURAÇÃO

Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado (RICOEUR, 2010, p. 95)

Chamo de Prefiguração o momento inicial do meu processo investigativo em que as áreas de conhecimentos que compõem meus estudos circulavam pela minha compreensão de modo desconexo, fragmentado e não sistematizado. Etapa esta que ainda estava sob o domínio do sentir e da busca pela compreensão de um caminho que se estendia diante de mim.

O termo “Prefiguração” advém da discussão que Paul Ricoeur faz sobre a narrativa em “Tempo e Narrativa” (2010) e corresponde à mimese I do conceito da tríplice mimese, que é uma organização do pensamento a respeito do tempo e da narrativa formulada a partir de reflexões acerca de Santo Agostinho e de Aristóteles, respectivamente.

A mimese I corresponde a um tempo ainda não configurado, a uma pré - compreensão de algo a ser estruturado. É, portanto, o ponto de partida. O sentido da mimese I é “em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade” (RICOEUR, 2010, p. 112), três aspectos da hermenêutica de Heidegger que auxiliam no esclarecimento da proposta ricoeuriana para uma fenomenologia hermenêutica, uma compreensão de si. (Ibid., p. 97)

Tomar emprestado o termo “Prefiguração” para abrir esta etapa da minha pesquisa é assumir minha posição central neste processo investigativo. É me colocar em experimento não apenas como pesquisadora, mas também como artista, unificando os perfis em um mesmo trajeto que busca pela compreensão da linguagem do fazer.

Minha investigação inicial buscou identificar o que pode ser entendido como ruínas e quais suas relações com a memória e o esquecimento, partindo do pressuposto de que o encontro destes conceitos podem criar conexões semânticas que me auxiliem ao longo do estudo. A contextualização e a caracterização da história do Campo de Concentração do Patu e da seca de 1932, a partir dos testemunhos sobre esses eventos, foi também um passo fundamental para a compreensão desta pesquisa.

2.1. AS RUÍNAS E SUAS COMPOSIÇÕES SEMÂNTICAS

Tinha 13 anos em 1919, quando começaram os trabalhos da barragem do Patu. Em 1920 meu pai, Vicente Fernandes Ribeiro, foi assumido como primeiro carpinteiro — ele era mestre carpinteiro — para trabalhar nas construções. Neste tempo foram construídos os casarões. Eram construções bonitas. Saindo de Senador, depois da casa de pólvora, o primeiro casarão era a Estação de trem: por trás do galpão era a residência dos trabalhadores e sobre ela ficava o Hospital. Prosseguindo, as três casas pequenas com alpendre e a casa maior eram residências dos funcionários. Por trás, ao longo da grota, o casarão amarelo era chamado de Casa da Luz, com os maquinários para produzir energia. Onde atualmente está a Casa Pôr do Sol era a Farmácia; por trás o ca-

sarão grande era a casa do chefe da Inspetoria e o casarão de cima era a casa da Comissão. Em baixo onde são ruínas e colunas quebradas era um Quarteirão; a casa de cor rosa antes da ponte se chamava de Almoxarifado; no alto, subindo da Estação, ficava a Vila Operária, onde morava a maioria dos trabalhadores. Em 1923, suspenderam os trabalhos e paralisaram a construção da barragem. Todo mundo foi embora. Ficou como chefe da Inspetoria Francisco Moreira, que permaneceu até 1927 quando aconteceu uma explosão na casa de pólvora; foi um susto bem grande, que foi ouvido em Mombaça. (GIOVANAZZI, 1998, p. 9)

Na epígrafe deste capítulo lê-se um curto trecho do testemunho de Maria Fernandes de Jesus, nascida em Senador Pompeu, em 14 de agosto de 1906, que viu ser edificada, entre os anos de 1919 a 1923, a vila inglesa às margens do rio Patu e nove anos depois, no ano de 1932, testemunhou, no mesmo lugar, o terror da fome, da doença e da morte. Presenciou as aflições da seca às margens da barragem que só foi concluída em 1987, cinquenta e cinco anos depois da grande tragédia.

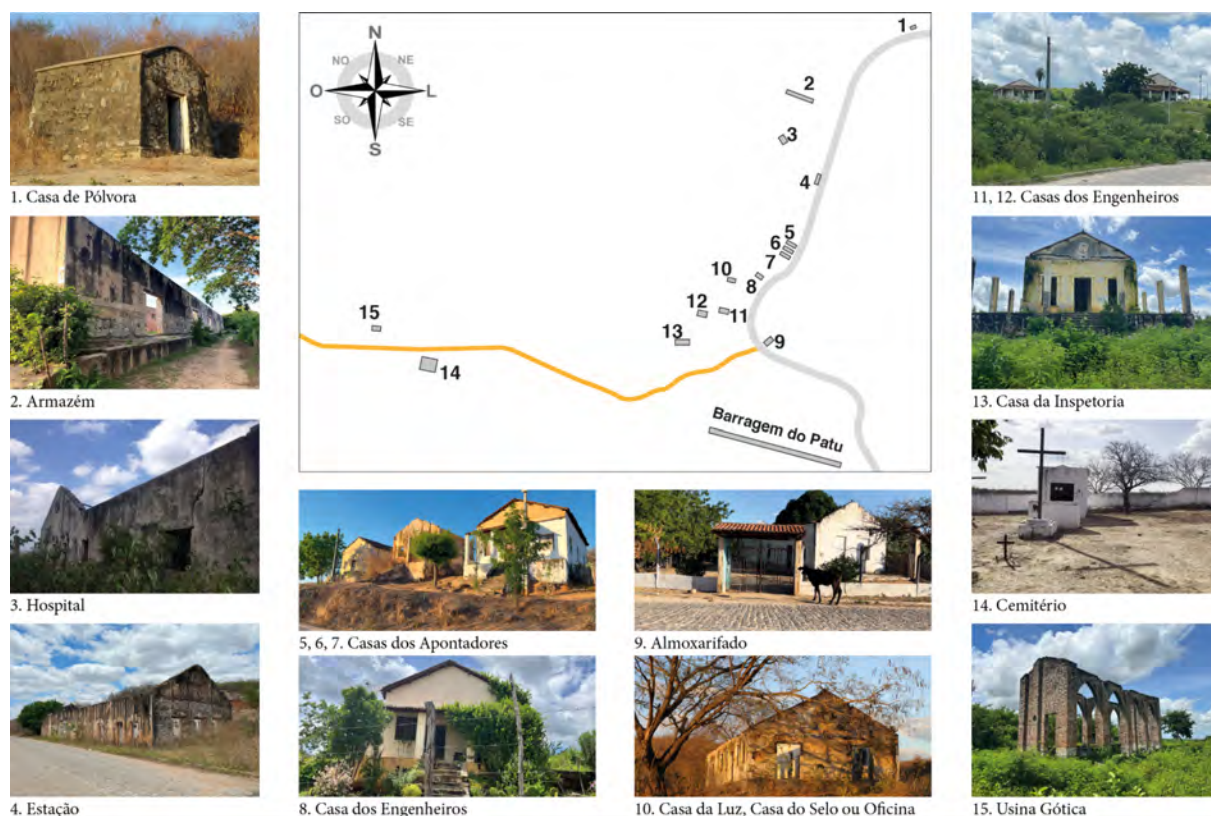
O testemunho aqui mencionado consta na publicação do livro “Migalhas do Sertão” (1998) do padre João Paulo Giovanazzi, que reuniu nesta obra uma série de relatos de pessoas que vivenciaram um dos períodos mais trágicos da história das secas no Ceará, os campos de concentração da seca de 1932. Segundo o autor, “os nomes deles — doze como as tribos de Israel — representam a multidão silenciosa que lá sofreu e sobretudo representam todos os que ali morreram” (GIOVANAZZI, 1998, p. 7).

O atual sítio arquitetônico do Patu, entre os anos de 1919 e 1923, teve como finalidade servir de suporte para a construção de uma barragem, a três quilômetros da cidade de Senador Pompeu, para o abastecimento de água naquela região. Financiada pelas políticas de açudagem no semiárido brasileiro, a empresa inglesa Norton Griffiths & Company, iniciou as edificações que serviriam para abrigar a equipe que trabalharia na grande obra. No entanto, os trabalhos foram interrompidos em 1923 e muitas edificações ficaram inacabadas, o que favoreceu o efeito de degradação das mesmas. No entanto, algumas casas⁴ foram ocupadas por moradores locais e são preservadas até os dias de hoje.

Segundo o historiador Adriano Bezerra (1996, p. 20), para além das construções que se mantêm até hoje, há relatos de que existiram duas vilas: uma era conhecida como “Rua da Grotá”, composta por trinta casas simples e de alpendres. A outra, de tamanho inferior, era formada por mais de duzentas casas de taipa, conhecida como

⁴ O cemitério (14) é a única construção que não está datada entre os anos de 1919–1923. Foi construído na década de 1980, depois da desativação do campo de concentração. A casa da inspetoria (13) está em reforma para ser ocupada como espaço cultural de Senador Pompeu. Duas das três casas conhecidas como casas dos apontadores (5 e 7), as casas dos engenheiros (8, 11 e 12) e o antigo almoxarifado (9) são estruturas ocupadas por moradores locais, com autorização do DNOCS. As demais construções, todas datadas de 1919–1923, estão em total abandono e em estado de ruínas.

Figura 1 – Ruínas do Patu em 2023



Fonte: Arquivo pessoal, 2023; LIMA, 2021

“Vila Operária”. Acrescenta também que as casas eram organizadas formando uma pequena cidade urbanizada, com “sistema de escoamento de águas, uma padaria, e um grande reservatório de água para abastecer a população local” (Ibid., p. 20). No entanto, hoje não há nenhum vestígio da existência destas casas.

A compreensão das ruínas, em sentido concreto, converge para uma materialidade desgastada, de restos em degradação. É um conjunto constituído de paredes tombadas, colunas rachadas, fungos espalhados pelos restos de paredes e piso, rachaduras, frechas que se abrem para o surgimento de vegetações que se espalham e se misturam aos destroços, transformando a imagem da ruína em algo que ativa no observador a sensação não apenas de temporalidades distintas, mas causa uma perturbação dos sentidos que mesclam prazer e angústia diante da imagem dos escombros.

Na filosofia kantiana a compreensão do que é o sublime se aproxima de uma perturbação que experimentamos diante de ruínas. Se reflete na nossa faculdade de julgar, provocando um sentimento quase simultaneamente de dor e de prazer. De modo equivalente, experimentamos também o espanto diante dos escombros, quando constatamos nossos próprios limites cognitivos diante dos efeitos do tempo.

A palavra ruína é um substantivo feminino que, em seu sentido arquitetônico⁵, se refere também a edificações destruídas ou que estão em estado de degradação. Figurativamente pode corresponder a outros sentidos, como restos, destroços, rastros, vestígios, declínio, decadência, devastação, dentre muitas outras palavras destinadas a inferir algo que já não possui vitalidade ou que caminha para o desaparecimento. Na poesia de Luis Cernuda, a ruína surge como “uma ferida não curada pelo tempo” e se transforma, como diz Antônio Colinas, em “eterno”, em algo que se relaciona a um saber divino, que transcende. “A ruína é – repetindo com a terminologia de Eliade – o espaço fundacional a partir do qual se pode partir para todos os tipos de reflexão” (LOBATO, 1990, p. 136).

Neste sentido, o Patu expressa fragmentos por meio das suas arquiteturas remanescentes, mas também por meio das narrativas transmitidas de forma oral entre gerações, já que o acesso direto aos sobreviventes dos campos, agora falecidos, tornou-se inexecutável. De forma equivalente, os registros também se modificaram. Não me refiro à alteração dos dados, mas às lacunas que surgem, seja pela má conservação, pelo abandono ou pelo desgaste natural ocasionado pelo tempo.

A arquitetura, os testemunhos, os documentos e outros registros tendem ao deterioramento, resultado da passagem do tempo, prova de que há uma temporalidade para a existência. Como consequência dessa destruição ocorrem transformações e surgem os fragmentos, as brechas, os rastros, as ruínas como um convite a adentrar nas memórias e nos esquecimentos que estão soterrados pelos escombros.

Entendendo, assim como Benjamin (1987, p. 229), que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, podemos, diante de suas ruínas, compreender que há diversos tempos históricos que compõem o que é hoje o sítio arquitetônico do Patu. Cabe aqui elencar alguns momentos de relevância para a construção das memórias desse local: há um tempo relacionado à luta contra as secas, e o impulso do progresso; tempo que compreende o uso da área para a instalação do campo de concentração que reteve os retirantes da seca, evitando assim o aumento da população de rua na cidade de Fortaleza; tempo que corresponde à retomada e conclusão das obras da barragem para o abastecimento hídrico da região; tempo em que a fé e a religiosidade se estabelecem em torno dos mortos no Patu, com a construção do cemitério simbólico e a organização da caminhada da seca; e, por fim, tempo de institucionalização destas memórias com os processos de tombamento, restauração e conservação das edificações e distintas pesquisas que versam sobre a história daquele lugar.

Definir os tempos históricos do sítio arquitetônico do Patu nos leva a pensar na linearidade dos acontecimentos, pois as narrativas geralmente se estruturam dessa

⁵ Dicionário Priberam disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ru%C3%ADnas>> Acesso em: 25 dez. 2023.

maneira. E com isso podemos refletir acerca do que diz Ricoeur (2010) com relação à percepção humana sobre o tempo. Para este autor, o tempo humano só pode ser percebido quando narrado, ou seja, o tempo é figurado por meio das narrativas. Partindo desta colocação, entendemos que os tempos aqui apresentados são apenas uma das muitas narrativas possíveis, pois a cada tempo se acessa outros tempos, nos levando a experimentar as fronteiras temporais que perpassam essas histórias.

2.1.1. A Era do Progresso

Na escala linear da história do Patu, a luta contra as secas e o impulso do progresso constam como os primeiros acontecimentos que compõem as tantas memórias acerca daquelas ruínas. Iniciada em 1919 e interrompida em 1923, a construção das edificações do Patu faz parte do plano de combate às secas do Nordeste, instituído pelo Decreto nº 3.965 de 25 de dezembro de 1919, que “autoriza a construção de obras necessárias à irrigação de terras cultiváveis no Nordeste Brasileiro e dá outras providências” (BRASIL, 1919).

Nos anos do governo Epitácio Pessoa (1919 a 1922), segundo Brito (1981), o Nordeste experimentou uma aceleração no desenvolvimento de infra-estrutura com a construção de açudes e ferrovias. De acordo com o autor, “as instalações surgiam como por encanto em ritmo febril” (Ibid., p. 62). Em seu compilado de informações acerca das obras contra as secas no Nordeste, ele afirma que “o ano de 1921 foi o ano das importações e das instalações, assim como 1922 foi o ano do ataque às obras, em regime de ‘força total’” (Ibid., p. 62).

A cidade de Senador Pompeu, em 1919, já era cortada pela linha férrea que atravessa o Sertão Central, vinda de Fortaleza com destino ao sul do Estado. Quando as obras no Patu foram iniciadas, para facilitar o transporte dos materiais, um ramal foi instalado ligando a estação de Senador Pompeu a uma outra estação no Patu, de menor porte.

Na triangulação espacial definida para a investigação acerca das temporalidades das memórias do campo de concentração do Patu e das vítimas da seca de 1932, a antiga Estação de trem está colocada como um dos vértices que compõem a figura imaginária aqui proposta em alegoria ao triângulo.

A antiga estação está situada ao lado da rodovia que dá acesso à barragem, e também ao cemitério, além das demais estruturas que compõem o sítio arquitetônico. Nos primeiros anos foi ponto de logística para os maquinários que serviriam para a construção da reserva hídrica da cidade, e em tempo posterior foi utilizada como ponto de desembarque para os retirantes que chegavam ao campo de concentração, seja pela coerção ou pela promessa de trabalho e alimento.

Figura 2 – Estação do Patu



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

A linha férrea chegou no Ceará na segunda metade dos anos 1800 para atender as necessidades de exportação, principalmente do algodão, produto que aqueceu a economia cearense nos anos finais do período imperial e contribuiu para o crescimento de Fortaleza.

As relações da linha férrea com a história dos retirantes em épocas de seca antecede a história do Patu. No entanto, a investigação histórica funciona como uma boneca russa, em que haverá sempre uma história dentro de outra, que por sua vez guardará em seu interior uma outra história a ser desvendada. Essa busca constante revela a existência de infinitas temporalidades soterradas nos escombros da história. E para isso, é necessário que aquele que procura os rastros, assim como diz Walter Benjamin, esteja disposto a cavar o abismo sem fundo da memória/esquecimento para esculpir uma outra imagem da história. (GAGNEBIN, 2012).

No Ceará, na segunda metade do século XIX foi iniciada a construção de duas estradas de ferro. No lado sul, a Estrada de Ferro de Baturité e ao norte, a Estrada de Ferro de Sobral. As duas estradas poderiam ser abordadas aqui em suas relações com os retirantes da seca, no entanto, abordaremos apenas a Estrada da linha sul, por ter sido a rota que teve um maior número de campos de concentração em suas proximidades, incluindo o do Patu.

A Estrada de Ferro de Baturité, conhecida como linha sul, a mesma que corta o município de Senador Pompeu, teve início em 1872 e fazia parte de um projeto “estruturado para atender a velocidade dos ritmos do progresso europeu” (REIS; IRFFI,

2020, p. 23), que buscava reduzir o tempo e as distâncias em favor do crescimento econômico e da modernização do estado.

Tanto a cidade de Baturité como a cidade do Crato — ponto final da linha sul — eram defendidas pela classe política como terras férteis para a produção agrícola, o que justificava a expansão da linha férrea ligando as duas cidades a Fortaleza, e se estendendo por um período de aproximadamente cinquenta e quatro anos, perpassando períodos de estiagens, como foram os anos de 1877 a 1879 e o ano de 1888. Épocas em que um elevado número de pessoas migrou de suas terras em busca de sobrevivência e serviu como mão de obra de baixo custo para a execução desse projeto.

Thomaz Pompeu de Sousa Brasil (o senador Pompeu), que deu nome ao município onde está localizado o campo de concentração do Patu, foi o personagem que impulsionou o projeto da linha férrea no estado, inicialmente reunindo recursos privados de proprietários de terras interessados nos lucros e posteriormente pelos recursos públicos voltados para o socorro dos retirantes, sob o discurso do trabalho e do progresso (ASSIS; SAMPAIO, 2010).

As pessoas que trabalhavam na construção da estrada de ferro de Baturité, segundo Cândido (2002, p. 85) eram, em 1975, considerados “mão de obra barata” e enfrentavam condições semelhantes à escravidão, recebendo alimentos e roupas em troca da força de trabalho.

Neste momento, apesar de não estarmos falando da antiga estação de trem do Patu, nem da seca de 1932, estamos, nesse recorte da história, num regresso de aproximadamente cinquenta e cinco anos do campo de concentração do Patu, trançando uma primeira relação direta do progresso com os retirantes da seca no Ceará.

A via-férrea de Baturité chega a Quixeramobim — distância de aproximadamente 53 km de Senador Pompeu (grifo nosso) — completando um processo de construção-paralisação-construção que somam ao todo uma temporalidade de dezenove anos (1872-1891) e quilometragem aproximada de 189 km de estradas de ferro construídas pelas mãos dos retirantes nos contextos das secas de 1877-1879 e 1888-1889 e pela voz da elite que conseguindo através do discurso sobre as estiagens, os contatos políticos e o contexto ferroviário brasileiro, angariar recursos para matar, com duas cajadadas, dois e tantos outros coelhos de seu interesse. (ASSIS; SAMPAIO, 2010, p. 84)

Em 1900, a estrada de Ferro de Baturité chega a Senador Pompeu. Em 1910, chega à cidade de Iguatu e em 1926 à cidade do Crato, seu ponto final. No ano de 1915, quando ocorre mais uma grande seca no estado, o trem agora mais ampliado em termos de extensão geográfica, passa a ser uma forma que a população mais afetada pela estiagem encontra para chegar mais rapidamente.

Figura 3 – Estação de trem na cidade de Iguatu–CE



Fonte: (RIOS, 2014, p. 24)

Mas não apenas a estrada de ferro foi construída pelas mãos dos retirantes, como também a Estação Central de Fortaleza⁶, inaugurada em 1880. A mesma que, durante a grande seca de 1915, serviu como ponto de desembarque para os “flagelados” que chegavam à cidade em busca de socorro do governo.

Para que a imagem de Fortaleza em um período de ascensão econômica e social não fosse prejudicada, os sertanejos que chegavam à cidade eram conduzidos para o campo do Alagadiço, uma primeira experiência de concentração oficializada pelo Estado.

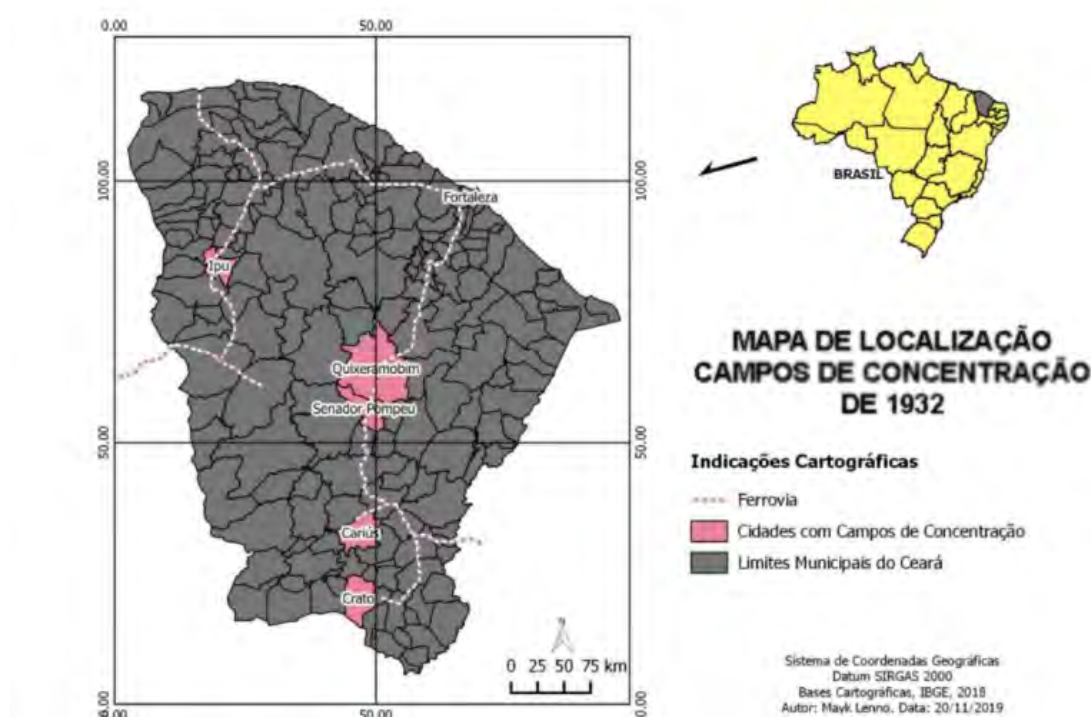
Os que não chegavam a Fortaleza, certamente estavam trabalhando na expansão das linhas férreas que continuavam seus trajetos. Em 1915 a rede de Viação Cearense fica subordinada à Inspetoria Federal de Obras contra a seca, o atual DNOCS. E em 1919, as obras na expansão das estradas de ferro no Ceará tornam-se frente de trabalho para as vítimas da seca. Segundo dados da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN, 2024), no ano de 1920 estavam envolvidos nas construções da ferrovia 12.850 operários, inclusive idosos e crianças.

⁶ A Estação Ferroviária Central Dr. Professor João Felipe foi construída no centro de Fortaleza, entre os anos de 1872 e 1880, em estilo neoclássico. O nome só foi atribuído em 1946 pelo presidente da Época, o cearense José Linhares.

A construção das estradas de ferro no Ceará não apenas impulsionou o setor econômico reduzindo o tempo e a distância na logística de produtos, mas também configurou “uma nova geografia de migração” (RIOS, 2014, p. 20), a partir dos pontos de estações distribuídos na rota que percorriam os retirantes e que, ao serem interceptados, eram direcionados aos campos de concentração criados estrategicamente nas proximidades das estações, como foi o caso do Patu, que além da proximidade com a estação ferroviária de Senador Pompeu, ainda tinha uma subestação que se encontra hoje em estado de ruína.

Retomando aqui o pensamento da história como uma espécie de boneca russa, dentro da lógica do desenvolvimento e dos avanços tecnológicos em benefícios do progresso, abriremos agora uma outra questão que considero também fundamental para este estudo, que são as políticas de combate às secas.

Figura 4 – Trajeto da linha férrea e os campos de concentração de 1932



Fonte: (LIMA, 2021, p. 33)

As ações voltadas para as questões da seca no Nordeste começaram a acontecer enquanto ainda estava ocorrendo a expansão da linha férrea no Ceará. São políticas que chegaram a se cruzar em determinados momentos e possuem estreita relação no que diz respeito às condições de vida da população pobre e mais afetada pela fome em períodos de longas estiagens.

2.1.2. A Era das Águas

O que hoje é o sítio histórico do Patu, no passado (1919–1922) foi um canteiro de obras para a construção de uma barragem, dentro da política de desenvolvimento para o Nordeste e de combate aos efeitos das secas nas regiões do semiárido.

O Ceará, estado onde foram estabelecidos os sete campos de concentração da seca de 1932, está inserido dentro de uma área geográfica denominada como Polígono das Secas, que é uma delimitação espacial que unifica politicamente regiões de extrema aridez e de estiagens prolongadas. A delimitação territorial desses espaços foi instituída por meio da Lei nº 175, de 7 de janeiro de 1936⁷ e compreende todos os estados do Nordeste brasileiro, com exceção do Maranhão. No ano de 1951, em revisão dos limites dessa área, o norte de Minas Gerais também foi incorporado por meio da Lei 1.348, de 10 fevereiro de 1951⁸, ampliando esse traçado geográfico.

As secas nessas regiões são de ocorrências frequentes e têm relações cientificamente comprovadas com sua localização no globo terrestre e também com o fenômeno do *El Niño*⁹. Devido à proximidade da linha equatorial, os estados da região Nordeste, incluindo também o norte de Minas Gerais, são afetados com uma maior incidência dos raios solares e consequentemente com uma intensificação do processo de evapotranspiração, que é quando o índice de evaporação é maior que o índice de precipitação. Esse fenômeno prejudica a retenção hídrica nessas regiões, resultando em rios temporários ou intermitentes, que são aqueles que têm água durante os períodos chuvosos, mas ficam secos tão logo as chuvas desaparecem.

Não apenas a linha do Equador, como também a formação geológica do Planalto de Borborema¹⁰, que é uma barreira natural que devido a sua altitude e localização impede a entrada da umidade marítima na região dos sertões nordestinos (COSTA, 2012). Nestas condições, as secas nesta região são causadas por fatores naturais e intensificadas nos anos em que ocorre o aquecimento das águas do Pacífico Sul, o fenômeno do El Niño. No entanto, o real problema dessa região não é nem o clima nem as poucas águas, pois para isso existem as ciências e as tecnologias, mas o verdadeiro percalço tem sido, desde muito tempo, o descaso do poder público, o oportunismo de uma elite oligárquica sobre esse tema e as consequências do aquecimento global que vem se intensificando nos últimos tempos.

Nesse processo de compreender as temporalidades do Patu, se faz necessário, em diversas ocasiões, dar um salto no tempo e regressar a datas anteriores ao ano de

⁷ (BRASIL, 1936)

⁸ (BRASIL, 1951)

⁹ É parte de um fenômeno atmosférico-oceânico que aquece as águas do oceano Pacífico, provocando fortes chuvas em determinadas regiões do globo terrestre, enquanto intensifica as secas em outras regiões.

¹⁰ Região serrana localizada no Nordeste do Brasil. A formação geológica e a altitude dessa serra impedem que a umidade e as chuvas vindas do oceano cheguem ao interior do Nordeste.

1932, para pontuar questões que são fundamentais para entender o desdobramento da história e perceber as influências daqueles eventos nos resultados das políticas adotadas pelo Estado.

As questões voltadas para o combate à seca no Nordeste brasileiro começaram a ter maiores repercussões a partir de uma comissão científica nomeada por D. Pedro II em 1856, vinte anos antes da grande seca que se estendeu pelos anos de 1877 a 1879. As recomendações da comissão incluíam a “melhoria do sistema de transportes, a construção de açudes, a instalação de estações meteorológicas e a transposição das águas do rio São Francisco para a bacia do rio Jaguaribe” (MELLO, 2011, p. 19). Foi a partir disso que teve início o planejamento das primeiras barragens, porém somente em 1906 foram concluídas as obras do açude Cedro em Quixadá-CE, o primeiro açude de grande porte construído no Brasil (Ibid., p. 19).

Em 1877 as redes meteorológicas na América Latina ainda estavam em fase inicial, mas dados sobre os níveis de precipitações durante os anos 1877 e 1878 apontaram evidências consideráveis indicando que ocorreram anomalias climáticas típicas do El Niño em todo o planeta (ACEITUNO; PRIETO; SOLARI, 2009).

Apesar da existência de projetos e de diversos estudos de viabilidade de obras contra as secas, iniciados anos antes, quando chegou a seca de 1877–1879, no estado do Ceará não havia nenhuma ação concreta que pudesse atender às necessidades da população pobre e rural, resultando em mais um processo migratório para as áreas urbanas da cidade de Fortaleza.

Sem desconsiderar os impactos que a seca de 1877–1879 trouxe para a população nordestina, vale destacar que, segundo dados de registros de secas anteriores, compilados pela Engenheira do DNOCS, Maria Rita Araújo, houve anos de secas mais arrasadoras, por exemplo a seca dos anos 1721–1727, em que foram dizimados povos indígenas, gado, aves e animais selvagens (ARAÚJO, 2013, p. 35). No entanto, é a partir da seca de 1877–1879 que os estudos começam a registrar uma espécie de marco inicial para as atenções voltadas para o real combate às secas, o que levou o professor Durval Muniz a desenvolver suas reflexões acerca de uma “invenção do Nordeste”.

Mais do que um período de grandes calamidades naturais, na visão de Durval Muniz, a seca de 1877–1879 foi uma oportunidade que a elite nordestina encontrou para retomar o prestígio e a ascensão prejudicados pela grave crise econômica que se dava com o declínio dos preços das exportações do açúcar e do algodão. Somado a isso, havia a migração dos escravizados¹¹ para as províncias do sul (ALBUQUERQUE

¹¹ A possibilidade de mortes durante a seca e a promulgação da Lei do Ventre Livre contribuíram para que muitos proprietários vendessem as pessoas escravizadas que estavam sob suas posses, evitando assim maiores prejuízos.

JÚNIOR, 1994, p. 112), deixando os grandes produtores em situação de escassez de mão de obra.

Enquanto a seca produzia uma enorme massa de “flagelados” no Ceará, ocorria em paralelo a expansão da linha férrea. Situação ideal para o aproveitamento daqueles que aceitavam qualquer trabalho em troca de comida. Além de economizar na mão de obra, o estado avançou no seu projeto de desenvolvimento, construindo calçamentos, prédios urbanos e diversas outras obras de natureza pública (CÂNDIDO, 2014).

Apesar da necessidade de implementação das ações de combate às secas no Ceará, como a construção dos açudes, meios de irrigação e perfuração de poços, a expansão da linha férrea foi priorizada, atendendo as demandas de uma classe senhorial agro-exportadora, formada por nomes de engenheiros, políticos e estrangeiros (ASSIS, 2011, p. 59). Criou-se o discurso que seria por meio do trabalho que o Estado garantiria o socorro aos “flagelados” e não mais com a concessão de esmolas, como ocorria em anos anteriores. (Ibid., p. 142).

Vale ressaltar que ao mesmo tempo em que as pessoas pobres trabalhavam nas obras em troca de alimento, muitos grandes proprietários de terras também migraram para as capitais de províncias. Diante das dificuldades em manter seus recursos mediante as perdas ocasionadas pela falta de mão de obra, morte do gado e os prejuízos nas agroexportações, muitos donos de terras aproveitaram suas influências políticas para conseguir empregos públicos que lhes garantisse salários até o fim da seca (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p. 115).

A condição precária da população de retirantes a partir da seca de 1877–1879 foi a justificativa ideal que fundamentou os pedidos de ajuda por parte da elite cearense, que também estava afetada economicamente e precisava se restabelecer. Nesse processo de atrair os olhares para o Nordeste houve ainda a participação da imprensa, que em campanha para angariar recursos para os socorros dos “flagelados” difundiu nacionalmente alguns problemas que só se tornaram preocupantes quando passaram a atingir proprietários de terras. A exploração de imagens da miséria por parte da imprensa foi uma arma estratégica na luta entre várias elites do país, em torno do poder e dos investimentos. (Ibid., p. 116-119).

Finalizadas as linhas férreas, começa a surgir uma forte preferência das elites por obras de irrigação. “A construção de açudes era uma reivindicação tradicional das oligarquias interessadas em beneficiar suas terras com obras de irrigação financiadas pelo Estado e executadas pelos retirantes das secas” (CÂNDIDO, 2014, p. 180). Com isso, começa a se consolidar um sistema de instituições, que, historicamente, contribuiu para a concentração fundiária e a desigualdade social. Os reflexos desse sistema se expandiram nos anos seguintes, transformando as secas em um excelente negócio para as oligarquias nordestinas.

No ano de 1909 foi criada a Inspetoria de Obras Contra as Secas - IOCS, o que mais tarde, em 1919, seria transformado em Inspetoria Federal de Obras contra as Secas - IFOCS, sob o governo de Epitácio Pessoa, responsável pela construção de mais de vinte açudes no Ceará (MELLO, 2011, p. 68). Dentro deste grupo estava o açude do Patu, que foi iniciado com a construção dos casarões que serviriam como suporte para as obras da Barragem.

Os primeiros serviços, no ano de 1919, eram apenas a fabricação dos tijolos feitos por operários às margens do rio Patu (BEZERRA, 1996, p. 19) e usados para a construção do complexo arquitetônico que serviria como suporte para a construção da Barragem, iniciada em 1921 (ARAÚJO, 2013, p. 45). O material e as ferramentas eram trazidos para o local da construção por meio das linhas férreas, sendo a subestação do Patu o destino final desses suprimentos.

Figura 5 – Açude Cedro, a primeira Barragem construída no Brasil



Fonte: (DNOCS, 2022)

Com a eleição de Artur Bernardes à presidência da República em 1922, as obras do Patu foram suspensas no ano seguinte e os recursos para as ações de combate às secas foram reduzidos. Foi nesta ocasião que os casarões do Patu foram abandonados. Somente na segunda metade da década de 1980, quando Getúlio Vargas amplia o orçamento do então DNOCS — em 1945 a Inspetoria é transformada em Departamento — é que a Barragem do Patu tem suas obras retomadas e finalmente é

concluída. Importante ressaltar que a Barragem do Patu foi concluída com um projeto diferente do original e com menor capacidade cúbica.

O propósito da construção da Barragem do Patu seria o abastecimento da cidade de Senador Pompeu. Outros benefícios deveriam ser alcançados com a conclusão da obra, como a piscicultura e os sistemas de vazantes para o favorecimento da agricultura. No entanto, segundo Bezerra (1996, p. 16) os projetos originais foram abandonados por falta de incentivos fiscais e pela falta de recursos privados dos agricultores locais.

Nesse ínterim, entre a suspensão das obras da Barragem e a retomada da construção, o local foi ocupado pelo Governo para a implantação do campo de concentração na seca de 1932, concentrando uma grande massa da população pobre prejudicada por mais uma seca. “Cercados por muros e arames farpados, os flagelados se espremiavam como uma massa esquelética e faminta; morriam de desnutrição e de doenças diversas nos ‘currais de fome’” (MELLO, 2011, p. 71). Esta foi a política adotada pelo Estado que pautava, desde a seca de 1877, uma modernização do Ceará por meio das políticas de combate às secas, alegando uma suposta preocupação com a vida dos mais pobres.

Figura 6 – Barragem do Patu



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

2.1.3. A Era das Memórias e dos Esquecimentos

Na história do Patu, o impulso do progresso e a luta contra as secas constam como uma marca que perpassa todas as suas épocas e se perpetua na continuidade

das memórias daquele lugar. Foi no impulso do progresso que suas estruturas se ergueram, pautadas pelo projeto de um grandioso açude para abastecimento da cidade. Foi em nome do progresso que as decisões políticas em abandonar as obras foram determinadas. Também foi em nome do progresso que um campo de concentração foi estabelecido em suas delimitações, evitando prejudicar o desenvolvimento da cidade de Fortaleza. Foi em nome do progresso que a oligarquia cearense se beneficiou, ampliando drasticamente as desigualdades sociais e empurrando cada vez mais forte os pobres para as misérias provocadas pelas secas. Foi também em nome do progresso que, de forma positiva, se reconheceu, nos dias atuais, os espaços do Patu como lugares de culturas e de memórias.

É importante destacar que as menções ao “progresso”, propositadamente associadas aos fatores negativos neste trabalho, não se tratam de abordagens generalizadas. São recortes dos impactos que a industrialização trouxe para o Nordeste, uma região que, apesar da abolição da escravidão negra, não experimentou mudanças fundamentais nas suas bases produtivas, e isso fez com que os latifundiários permanecessem com seus privilégios. Por outro lado, a classe pobre nos sertões permaneceu às margens, controlada e explorada por um sistema “semifeudal” (FACÓ, 1976, p. 35) que repercutiu em todo o processo de desenvolvimento do Nordeste e na implementação das políticas de combate às secas.

O sítio histórico do Patu compreende as ruínas das construções de 1919, a Barragem e o Cemitério da Barragem, em memória às vítimas da seca de 1932. Completando a triangulação proposta, dedicamos aqui um pouco mais de atenção para o Cemitério da Barragem e consequentemente para a Caminhada da Seca.

Não se tem registros oficiais de quando o Cemitério foi construído, o que se sabe é que foi erguido pela população de Senador Pompeu, em homenagem às pessoas que morreram confinadas durante o período da seca, ressignificando aquele trecho do campo como um lugar de memória (NORA, 1993). Como um gesto de respeito ao passado e ao sentimento de pertencimento a um grupo que viveu dores e aflições típicas de uma sociedade abandonada à própria sorte, como ocorre ainda hoje nas regiões rurais e nas áreas de periferias urbanas.

De acordo com Adriano Bezerra (1996, p. 45-46), após o fim da concentração os moradores de Senador Pompeu ergueram uma cerca de madeira no local em que ficava uma barraca onde eram extraídos os fígados dos mortos¹² e também era o local onde ficavam os homens responsáveis por cavar as valas. Anos depois, a igreja católica lança uma campanha e os moradores da cidade passam a levar pedras para a construção dos alicerces. Mas somente na década de 1980 é que o Cemitério foi construído nas estruturas atuais.

¹² “Essa prática acontecia devido o fígado ser o primeiro órgão a entrar em decomposição, apenas os bebês eram enterrados sem remover o órgão” (LIMA, 2021, p. 35)

Alguns anos depois, Pe. Francisco Lino Aderaldo benzeu o lugar do cemitério e todo mundo, também as crianças, foram levando pedras para os alicerces do muro, que depois foi reconstruído por Pe. Albino. Maria Fernandes de Jesus – Sobrevivente – Nasceu em Senador Pompeu em 14/08/1906 (GIOVANAZZI, 1998, p. 11).

Apesar de ser comum a fundamentação dos muros com pedras em construções de alvenaria, existe algo interessante a ser observado neste detalhe da história do Cemitério da Barragem. Antonio Colinas, ao estudar a poesia de Luis Cernuda, observa que a ruína, em determinados momentos da visão do artista, se mostra dividida em estados físicos distintos, orgânico e inorgânico. Mas lado a lado, em uma relação de equivalência. A ruína humana (criança morta) e a ruína-pedra (túmulo), “ambas realidades (cadáver, sepultura) compõem um novo espaço que acabará sendo uma ruína além da razão e do sentimento dos humanos” (LOBATO, 1990, p 136). As pedras que sustentam os muros do Cemitério da Barragem foram depositadas pelos moradores de Senador Pompeu, numa atitude de erguer um lugar sagrado, que tornasse duradouras as memórias das vítimas. As alegorias construídas em torno das ruínas, em Cernuda, estabelecem uma relação do humano com a eternidade por meio da matéria inorgânica. “A pedra simplesmente se tornou carne. Ou a carne, sacrificada em todos os tipos de conflitos, ficou petrificada” (Ibid., p. 136).

Os cemitérios, na cultura ocidental, também conhecidos por necrópoles, são estruturas que se assemelham a organizações urbanas, possuindo ruas, quarteirões e habitações para os corpos ali dispostos (MORENO, 2010). Em suas estruturas organizadas, os cemitérios tornaram-se espaços de status para as famílias ali representadas. Nesses espaços estão demarcados os sinais das diversidades sociais, econômicas e culturais, que são evidenciados tanto pela riqueza, como pela simplicidade dos túmulos (BASTIANELLO, 2010, p. 14).

No caso do Cemitério da Barragem, o que se vê é apenas um pequeno terreno murado, umas três árvores, uma pequena capela, um local para acender velas e umas três ou quatro cruzes dispostas aleatoriamente pelo terreno. No lado externo há um grande cruzeiro de metal, erguido em frente à entrada, demarcando a presença da religiosidade cristã. A cruz, na fé cristã, simboliza a morte e ressurreição de Jesus Cristo, mas também representa o sacrifício. Neste caso, não apenas o sacrifício dos devotos em homenagem às Almas da Barragem, mas também o sacrifício que estas almas passaram para “alcançar a salvação”.

Diferente da grande maioria dos cemitérios ainda existentes, não há ali nenhum túmulo, pois sem registros oficiais, não se sabe ao certo onde estão sepultados os corpos, nem quantas pessoas foram enterradas durante a seca de 1932. No entanto, pelas estimativas de mortes, o quantitativo de corpos ultrapassa os limites do terreno e ainda há relatos de que “várias e inúmeras vítimas da seca foram enterradas em

locais aleatórios e muitas estão hoje com suas sepulturas submersas pelas águas da barragem” (BEZERRA, 1996, p. 42).

Deste modo, o cemitério do Patu, fisicamente, é apenas um quadrado de muros brancos. Não há naquele espaço nenhuma rua, nenhuma habitação, nenhuma referência particular. Os mortos do Patu não são memorializados nas suas singularidades, como manda a tradição ocidental desde o fim da Idade Média (ARIÈS, 2000). São anônimos esquecidos diante do desconhecimento de suas individualidades.

Figura 7 – Cemitério da Barragem



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Gagnebin (2012, p. 30) nos recorda que “a palavra *sêma* em, grego, traduzida geralmente como signo ou vestígio ou rastro, significa originalmente ‘túmulo’”. E nos traz como exemplo os personagens (guerreiros) de “A Ilíada” que imploravam por um sepultamento dos seus mortos, para que houvesse um rastro material de suas existências. Outro exemplo também vindo da dramaturgia grega é “Antígona” que não permite deixar seu irmão sem um sepultamento, mesmo que isso lhe custe a própria vida.

Em entrevista com os parentes dos sobreviventes do campo do Patu, realizada no início desta pesquisa, Jardenia Alves, neta de Seu Joaquim Barbosa (1920–2022) — um dos sobreviventes — expressa seu sentimento em relação à ausência dos sepultamentos dignos para os mortos do Patu. “Quando morre alguém é a primeira coisa que você precisa fazer. É ir pro cemitério enterrar e eles não tiveram esse prazer, né? Então, simbolicamente, vamos imaginar que eles estão todos ali hoje, naquele local” (Jardenia Alves, 11/08/2023).

Na impossibilidade de unir todos os corpos em um único lugar, parentes das vítimas e outros moradores de Senador Pompeu elegeram aquele trecho do Patu como espaço representativo dos mortos. E diante de tantas ausências, coube à população construir suas próprias memórias, alicerçadas no simbolismo do sagrado, mediante a crença da santificação das almas por meio dos sacrifícios.

Surge desse imaginário popular um “Santo Coletivo”, um santo que não tem um rosto específico, pois retrata os tantos rostos martirizados naqueles dias de sofrimento. Com o passar dos anos construiu-se também, em domínio público, uma frase que às vezes é cantada em homenagem às Almas da Barragem, que diz: “As almas do povo é o santo do povo”.

A religiosidade popular, que referenda e reinterpreta o processo eclesialístico de beatificação e canonização, é o que explica a conversão do sofrimento das vítimas dos campos de concentração, em atributo de santidade. É nesse sentido que a expressão as “Santas Almas da Barragem” conjuga a expressão de uma religiosidade muito peculiar aos sertanejos, com um repertório católico de exaltação de virtudes. (LIMA, 2021, p. 68)

Dentro de um sistema de exploração e opressão na história do Nordeste, as duas principais reações dos sertanejos se dividiam entre o cangaço e o misticismo, ambos duramente combatidos pelas classes dominantes (FACÓ, 1976).

Canudos¹³, no interior da Bahia, e Caldeirão de Santa Cruz¹⁴, na cidade de Crato – CE, são dois exemplos de movimentos messiânicos massacrados pelo exército, com o argumento de que eram ameaças à ordem estabelecida. Mas, apesar dos exemplos citados, ao contrário do cangaço que é tido como elemento “ativo”, o misticismo surge como um elemento “passivo”, desde que não haja líderes a serem seguidos (Ibid., p. 46).

Sem nenhuma liderança identificada, o Patu construiu sua religiosidade sobre um santo coletivo, um santo sem rosto e sem nome e, talvez por isso, não tenha ameaçado nenhuma ordem, mas sim unificado numa mesma fé as diversas classes de uma mesma cidade, encontrando nas bases do catolicismo e da política local¹⁵ o apoio necessário para a legitimação da memória das vítimas do campo de concentração da seca de 1932. Mas também cabe o questionamento se esse apoio, tanto político quanto religioso, não é estratégico por parte das instituições para que essa manifestação popular não ultrapasse a linha de segurança necessária ao sistema.

Apesar da história do Patu estar também pautada em práticas religiosas, e suas estruturas materiais e imateriais serem fortalecidas pela igreja local, segundo Lima

¹³ (FACÓ, 1976, p. 67-118)

¹⁴ (FACÓ, 1976, p. 119-219)

¹⁵ “Em 1982, o vigário local, Padre Albino Donati juntamente com personalidades reconhecidas da política e do meio cultural senadorenses criam a romaria denominada Caminhada da Seca” (MARTINS, 2015, p. 34).

(2021, p. 68), a igreja não reconhece oficialmente as “Almas da Barragem” como santos. Entende-se por igreja, neste caso, o Vaticano e não a paróquia de Nossa Senhora das Dores, a matriz de Senador Pompeu. A narrativa construída sobre a santificação dos mortos, vítimas do campo de concentração, é um discurso da devoção popular cristã fortalecida ao longo dos anos pela população local.

Nas entrevistas com familiares dos sobreviventes, a devoção às Almas da Barragem foi um ponto unânime em todas as narrativas. Talles George Gomes, bisneto de Antônio Gomes — um dos guardas do campo de concentração do Patu — ao ser perguntado se conhecia os motivos que justificavam o local do cemitério, ele respondeu: “A fé não é no espaço, naquele local, é nas Almas da Barragem. Então, onde ele tá, pra gente que acredita é insignificante. É como se pra acreditar em Jesus a gente tivesse que ter certeza que onde ele foi crucificado era o local tal” (Talles Gomes, 22/07/2023).

O Cemitério da Barragem, assim como a Caminhada da Seca, é, acima de tudo, a memória que emerge de um grupo que ela mesma une. (NORA, 1993, p. 9). São, assim como na historiografia de Walter Benjamin “a presença de uma ausência e a ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p. 27) que se mostram como os restos de uma história e que se propaga pelas lembranças fugidias que são passadas de gerações a gerações.

Figura 8 – Caminhantes, 2023



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Não sendo talvez possível a destruição completa do ser humano, como coloca Giorgio Agamben ao falar sobre os prisioneiros em Auschwitz: “que não é possível

destruir integralmente o humano, que algo sempre resta. A testemunha é esse resto” (AGAMBEN, 2008, p. 136), os sobreviventes e outros moradores de Senador Pompeu, desde o fim do campo de concentração, se colocam de alguma maneira como testemunhas daquele acontecimento.

A cada ano, sempre no segundo domingo de novembro, desde o ano de 1982, uma multidão se reúne em frente à igreja da Matriz de Senador Pompeu, ainda na madrugada. A concentração de pessoas nessa data específica é um ritual que já faz parte da história da cidade. É o momento de externalizar publicamente a memória das vítimas da concentração de 1932. É uma manifestação cultural e religiosa conhecida como a Caminhada da Seca.

Em ato de devoção, de fé ou de agradecimento por alguma bênção alcançada ou desejada, os devotos das “Almas da Barragem” caminham em um percurso de aproximadamente 3 km. A multidão é formada por pessoas das mais diversas idades, classes econômicas e profissões. No ato de caminhar essas pessoas tornam-se uma massa homogênea, saindo a pé do centro da cidade e indo até o Cemitério da Barragem, acompanhando um veículo equipado de som que conduz não apenas o trajeto da caminhada, mas também as orações e hinos que são entoados durante o ritual.

Figura 9 – Oferendas às Almas da Barragem, 2023



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

A Caminhada da Seca tornou-se uma referência cultural e identitária, construída em memória dos anônimos do Patu. É uma memória que modelou uma cidade e que por ela também foi modelada. A esse fenômeno, Joel Candau associa uma “dialética

da memória e da identidade que se conjuga, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, de história, um mito, uma narrativa” (CANDAU, 2012, p. 16).

O sofrimento vivido por aqueles que passaram pelo campo de concentração do Patu é ritualisticamente rememorado durante a caminhada. A fome, a sede, o sofrimento, o abandono, a doença e a morte são temas trazidos à luz de forma simbólica durante o evento. O ato de caminhar descalço, a oferta de pão e água são exemplos de rituais frequentes durante a caminhada, com maior concentração de manifestações no interior do cemitério, onde se observa muitos devotos que acendem velas e fazem orações enquanto acontece uma missa temática no espaço externo.

Em “O que resta de Auschwitz” (2008), Agamben utiliza o termo não-homem para se referir àqueles que não sobreviveram ao campo de concentração nazista, em reflexão ao título do livro “É isto um homem?” (1998) de Primo Levi. Agamben busca, a partir deste termo, expor a condição dos não sobreviventes como o “preso sem rosto”, a “figura desfigurada” e a redução da vida à “vida nua”. Sobre isso Agamben se referia à condição degradante daqueles prisioneiros em estado avançado de desnutrição, que pela sua condição física vagavam sem nenhuma reação à qualquer que fosse o estímulo sobre eles, sem nenhuma capacidade de testemunhar em palavras, mesmo ainda vivos.

De modo equivalente, os mortos do Patu, impossibilitados do testemunho em primeira pessoa, encontram seus lugares na “fratura entre o ser que vive e o ser que fala, entre o não-humano e o humano. Ou seja: o homem tem lugar no não-lugar do homem, na frustrada articulação entre o ser que vive e o logos” (AGAMBEN, 2008, p. 137). Prestes a completar cem anos de história, as memórias das vítimas da seca de 1932 são constantes nas oralidades de seus descendentes. São narrativas que, ainda que rasuradas, fragmentadas e até mesmo em parte perdidas pela seletividade na transmissão das gerações, resistem ao esquecimento e se propagam pelos tempos.

2.2. AS RUÍNAS E AS MEMÓRIAS SOBREVIVENTES

Após o encerramento dos campos de concentração, por volta de abril de 1933, com a retomada da quadra chuvosa¹⁶, o campo do Patu foi desativado e muitos sertanejos voltaram para suas terras. “Quando em 1933 chegou o inverno e terminou a Concentração, os flagelados foram levados embora de trem, com a máquina a lenha, para várias destinações” (GIOVANAZZI, 1998, p. 14). Assim narrou dona Carmela ao padre João Paulo Giovanazzi para o livro “Migalhas do sertão” (1998).

¹⁶ É o período em que se concentram os maiores volumes de chuva no Ceará. Recebe esse nome porque dura quatro meses: de fevereiro a maio.

Depois de noventa anos já não é tão fácil localizar os rastros dos sobreviventes, pois não há dados que indiquem seus nomes, suas origens e muito menos o destino que estas pessoas tomaram. Mas, graças a registros de pesquisadores que iniciaram seus trabalhos antes de mim, pude mapear cinco famílias que permaneceram na cidade de Senador Pompeu após a desativação do campo de concentração.

Seu Mauro, seu Joaquim, seu Estevão, dona Carmela e o casal dona Maria e seu Guilherme foram sobreviventes da concentração do Patu que permaneceram em Senador Pompeu. Hoje todos eles estão falecidos, com exceção de seu Estevão, que aos 101 anos¹⁷ está vivo, mas impossibilitado de narrar suas histórias devido sua idade avançada e sua memória prejudicada. No entanto, suas histórias continuam sendo contadas e registradas em diversos suportes e linguagens.

As narrativas contadas pelos sobreviventes foram repassadas aos seus descendentes, que nos dias de hoje levam adiante a memória de uma história sensível e traumática vivida pelos seus antepassados. Contudo, há de se concordar que as memórias são “processos subjetivos, ancorados em experiências e em marcas simbólicas e materiais” (JELIN, 2002, p. 2). Logo, as memórias não são imutáveis, pois estão vinculadas às experiências humanas, que por sua vez, incorporam não apenas as suas próprias experiências, como também aquelas que lhes foram repassadas. Deste modo, como diz Elizabeth Jelin, “o passado, então, pode ser condensado ou expandido, dependendo de como essas experiências passadas são incorporadas” (Ibid., p. 13).

Giorgio Agamben, sobre “o testemunho em Auschwitz”, pensando no conceito de “resto”, conclui que: “as testemunhas — não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles” (AGAMBEN, 2008, p. 162). Sobre a história do campo do Patu, o que resta são as ruínas dos casarões, alguns registros oficiais, alguns arquivos gravados com sobreviventes produzidos por historiadores, artistas, pesquisadores e as oralidades que se transmitem às novas gerações. O que resta, portanto, são memórias sobreviventes.

As entrevistas foram realizadas com o objetivo de conhecer as memórias do Patu a partir dos testemunhos das famílias que estiveram na concentração de 1932. Não houve nenhuma intenção de contestar ou verificar a veracidade dos relatos, mas tão somente compreender como se constroem as temporalidades dessas memórias e como as individualidades são impactadas pela história, entendendo tratar-se de um tema sensível, que envolve violência e sofrimento tanto para quem viveu os fatos no passado, como quem vive estas memórias no tempo presente.

Elizabeth Jelin em “Los trabajos de la memoria” (2002), diz haver uma interseção complexa na temporalidade da memória, em que o passado é o espaço da experiência e o futuro é o horizonte da expectativa e nesse ínterim, entre o passado e futuro, se situa o presente, que é o espaço onde se produz a ação humana. (JELIN, 2002,

¹⁷ Seu Estevão estava com 101 anos em 2023, quando esta etapa da dissertação foi escrita.

p. 13). Então, localizar a memória no tempo é fazer a referência para os espaços de experiências no presente.

Deste modo, pensar na temporalidade da memória se faz a partir do entendimento que a memória é construída no seu tempo presente e reelaborada com seu significado reconstruído. Portanto, toda memória é permeada por muitas temporalidades, ou de maneira intempestiva, em referência ao pensamento de Nietzsche ao se colocar como pupilo dos gregos, trazendo a si um caráter intempestivo — “ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperemos, em favor de um tempo vindouro” (NIETZSCHE, 2003, p. 7).

Nesta etapa da pesquisa adentrei nas histórias das famílias que tiveram seus parentes presos no campo de concentração do Patu. Elas, em suas generosidades, me permitiram entrar não apenas em suas casas, mas também nas suas subjetividades e afetos.

Percebi que neste processo de oralidade, as informações surgem a partir de estímulos e de formas nem sempre diacrônicas. Portelli (2016, p. 10) diz que as fontes orais “são geradas em uma troca dialógica, a entrevista: literalmente uma troca de olhares”. Diz também que nessa troca nem sempre a conversa caminha para a direção prevista, podendo chegar a outros pontos inesperados. Ciente disso, desde o início, procurei estabelecer um diálogo com cada pessoa que entrevistei e estive atenta a cada detalhe, a cada silêncio e a cada momento em que o assunto seguia outras direções.

2.2.1. Dona Carmela Gomes

A ausência de registros dificulta saber com precisão quem ficou no Patu depois que o campo foi desativado, visto que hoje há muitas casas construídas aos arredores e algumas das construções de 1919–1923 são ocupadas por famílias, autorizadas pelo DNOCS. Uma destas famílias é a de dona Carmela, filha de seu Antônio Gomes, que em 1932 era vigia empregado pelo Governo.

Dona Carmela tinha 11 anos de idade quando foi criado o campo de concentração no Patu e já morava lá por causa do trabalho de seu pai, que era empregado responsável pela vigilância das construções. Quando teve início a concentração alguns empregados foram aproveitados em algumas funções. Este foi o caso de seu Antônio Gomes, que recebeu a incumbência de vigiar o lugar para evitar que houvesse fugas.

Apesar de não ter sido prisioneira no campo, dona Carmela viu de perto a história dos “flagelados” e, anos depois, procurada por pesquisadores e meios de comunicação, foi uma das entrevistadas que mais teve destaque sobre o tema.

Dona Carmela faleceu em 2018 e na busca por parentes de remanescentes do campo de concentração, chegamos ao seu sobrinho Talles Gomes que nos relatou memórias construídas pela oralidade, ouvindo os depoimentos de sua tia Carmela que,

apesar de não gostar de “tocar no assunto” como ele nos relatou, nunca se recusou a contar em detalhes o que testemunhou durante a concentração no Patu.

Talles Gomes nos contou que passou a infância e adolescência em completo desconhecimento da existência do campo de concentração, apesar de sua família sempre ter morado lá, e seguir morando até os dias de hoje. Ele conta que a casa que o bisavô dele morou, uma das três casas conhecidas como Casas dos Apontadores (FIGURA 1), ficou para o avô depois que o bisavô morreu, e depois para um tio, que ainda hoje mora lá. A mesma informação é dada por Carmela: “Morávamos na primeira das três casas com alpendre, chegando da rua; também nas outras casas moravam vigias: Francisco Chagas Oliveira e Miguel Carneiro” (GIOVANAZZI, 1998, p. 14).

As memórias que Talles tem do Patu estão relacionadas inicialmente aos banhos na Barragem e aos momentos em família na casa do avô, como ele relata: “A gente via a Barragem como um lugar de lazer, porque passava um rio. A gente ia a família toda. Dormia lá, na luz de lamparina e tal”. Ele conta que somente há uns dezenove a dezoito anos é que tomou conhecimento da história daquele lugar, a partir da mobilização de alguns historiadores e dos relatos de sua tia Carmela, que passou a ser procurada pela imprensa para dar testemunhos.

Talles comenta que antes disso não se recorda de nenhuma ocasião em que sua família tenha falado sobre esse tema. Lembra apenas que, desde criança, ouvia sua avó dizer que no Cemitério estavam as almas das pessoas que morreram na Barragem e também ouvia dizer que as pessoas lá morriam de fome, mas nunca associou a morte daquelas pessoas com a existência de um campo de concentração.

Esse desconhecimento da história por alguém que viveu no Patu, nos leva a refletir sobre o silêncio que se impõe aos acontecimentos traumáticos. O trauma, como diz Seligmann-Silva (2000, p. 84) é “uma ferida na memória” e falar sobre aqueles acontecimentos, de certa forma, é ativar os afetos que foram provocados pelas situações vivenciadas.

Durante abertura do XXVII Congresso da INTERCOM, Andreas Huyssen (2004), conferencista e crítico cultural, chama a atenção para a necessidade de identificar o esquecimento no mesmo espaço onde se identificam o silêncio, a ausência de comunicação, a desarticulação, a evasão, a repressão e todos os demais termos e fenômenos que se revelam tão complexos como a memória.

Num contexto de universalidade em que nenhum indivíduo está só, a memória se configura em uma construção que se faz para além do individual (HALBWACHS, 1990). O silêncio, não apenas de Carmela mas de toda a família, e possivelmente de toda a cidade, nos leva a pensar que havia uma necessidade de distanciamento daquelas memórias. Aterlane Martins (2015), ao citar o mesmo depoimento de Carmela, que consta no livro “Migalhas do Sertão” (1998), infere que o silêncio após os primei-

ros anos depois do encerramento do campo pode ter ocorrido como uma forma dos sobreviventes se manterem socialmente desvinculados daquelas histórias:

Inferimos que este silêncio dos próprios devotos, entre outros motivos, poderia se dar pelo fato de que agindo declaradamente, às vistas públicas estariam assumindo para si a pecha de “ex-flagelados”, e do sentido que este termo carrega já sabemos e aqui já apresentamos a sua significação social. Logo, evitar o conhecimento público de sua condição, poderia ser para grande parte desses devotos uma forma de manter-se socialmente sem os constrangimentos que a memória do concentrado os traria. (MARTINS, 2015, p. 28-29)

Talles reforça que nunca lhe foi contada a história de que aquele lugar havia sido um campo de concentração e tão pouco que seu bisavô tinha sido um dos guardas, e que talvez impedisse as pessoas de saírem. Mas enquanto buscava organizar o pensamento sobre estas memórias, chegou a comentar que depois de ter tomado conhecimento das histórias do campo de concentração passaram a vir muitas narrativas em sua imaginação, uma delas é sobre seu avô. Ele disse que às vezes se perguntava: Será que meu avô batia nas pessoas para que elas não saíssem? Será que ele matou alguém? Não há relatos.

De acordo com Foucault (1999), todo discurso tem uma voz que o precede, que hierarquiza não apenas quem fala, mas também quem o escuta e até mesmo o próprio discurso. É esta voz que impõe as regras, a hierarquia, o que pode ser dito, como e quando se deve dizer, a partir de rituais estabelecidos que sustentam um status. O testemunho de Carmela foi o discurso que rompeu o silêncio e o desconhecimento de sua família acerca daquele tema. Os recortes apresentados à imprensa partiram da visão de uma criança de 11 anos, que presenciou o sofrimento e a morte de muitas pessoas durante aquele período.

Não há nenhum relato de Carmela sobre as violências que seu pai, enquanto guarda, possa ter cometido. Isso será uma pergunta que talvez nunca seja respondida. Porém, seu Antônio Gomes, ao que consta, era antes de tudo um empregado que cuidava da vigilância dos casarões, e por ordem do seu empregador passou a vigiar também as pessoas depois da instalação do campo. A única informação que temos sobre seu Antônio Gomes vem pelo relato de sua filha que conta como sua família ajudava as pessoas, da forma que podia: “Depois das chuvadas, chegavam em casa mães com criancinhas molhadas; a mãe dava roupinha enxuta, o pai dava um feijão ou uma comida; pouca coisa, pois também a gente era pobre” (GIOVANAZZI, 1998, p. 14).

A quebra do silêncio de Carmela trouxe uma nova percepção para Talles a respeito das memórias do lugar em que viveu enquanto criança. Ele conta que agora tem outro olhar sobre aquele lugar, um “olhar menos juvenil”, como ele mesmo coloca.

Agora adulto e pai de três meninas, ele diz que passa para as filhas uma visão diferente da que ele tinha na idade delas.

E hoje, por exemplo, as minhas filhas, eu não apresento mais aquilo... aquele lugar como lugar que, ali é uma obra, ali é os ingleses e tal, não. Aqui é o lugar onde muita gente morreu. Que não podiam sair, entendeu? Talvez a informação que eu não... a minha família não teve, não soube me passar, hoje eu tenho e sei passar pras minhas filhas. E vai ver aquele lugar menos romântico como eu vi, né? (Talles Gomes, 22/07/2023)

As memórias estão vinculadas às experiências dos indivíduos e se transformam ou se ressignificam na medida em que se encontram com outras experiências. As lembranças de Talles sobre o Patu alcançaram outros significados a partir dos testemunhos de Carmela sobre os mesmos espaços compartilhados por ambos, como a casa da família, a barragem e o seu entorno.

Nos momentos iniciais da entrevista, ao ser perguntado sobre como o campo de concentração contribuiu para a formação da sua identidade, ele respondeu prontamente que não houve nenhuma contribuição. Colocou-se totalmente distanciado da história, me levando a crer que isso ocorreu por dois motivos: o primeiro é pelo fato de não ter sido descendente de nenhum prisioneiro e por isso não trazer nenhuma marca daquele período; e o segundo, seria por ter conhecido a história quando já estava no início da vida adulta, com uma identidade mais consolidada. No entanto, no decorrer da conversa ele foi retomando a mesma pergunta por diversas ocasiões como se buscasse entender, ele próprio, como o Patu poderia estar presente na sua identidade, ainda que ele não se desse conta.

Neste esforço de se perceber como parte da história do campo de concentração, ele trouxe as memórias da avó e suas orientações religiosas a respeito das Almas da Barragem. Reconheceu que a fé que ele tem foi um processo culturalmente construído pela sua família e isso talvez seja o principal traço que ele carrega como uma identidade vinculada ao campo de concentração.

Enquanto eu conversava com Talles, utilizando a câmera do celular para captação de imagens, dona Marlene e dona Lourdes, duas sobrinhas de primeiro grau de dona Carmela, estavam na cozinha preparando o almoço e respondendo em voz alta cada pergunta que eu fazia ao Talles. Mas, por estar um pouco distante, não foi possível captar as vozes no dispositivo. Quando terminamos nossa conversa, Talles me levou até a cozinha para que elas também participassem da entrevista. Dona Lourdes saiu antes que eu chegasse para não precisar falar nada. Dona Marlene me recebeu e até conversamos um pouco, mas todas as perguntas que eu fazia ela só respondia que “não sabia contar história”, e sempre passava a vez, citando o nome de outras pessoas que saberiam responder. Ela disse que não sabia de nada porque essas coisas nunca eram ditas nas escolas e ninguém falava disso. Contou que foi só depois que

o Padre¹⁸ chegou em Senador Pompeu e começou a Caminhada é que começaram a falar, porque virou algo muito noticiado. Depois de algum tempo conversando ela disse que tinha umas fotografias para me mostrar e expôs sobre a mesa algumas imagens dos pais dela e dos avós e também a carteira de trabalho de seu Antônio Gomes, que ela ainda guarda com muito carinho.

Figura 10 – Família Gomes



Fonte: Arquivo da família de Talles Gomes, 2023

Seu Antônio Gomes é o homem do retrato que está sendo tocado pela mão de dona Marlene. Ao lado está o retrato da esposa dele, a dona Ana Maria da Conceição. Na sequência, o retrato de dona Maria Zélia Ferreira, esposa de seu Francisco Gomes, que são os avós de Talles e os pais de dona Marlene. Seu Francisco Gomes, o homem que está à cavalo, era irmão de dona Carmela e filho de seu Antônio Gomes.

Dona Marlene contou que as imagens originais eram fotografias de “binóculos” (monóculos); as encontrou nos pertences do pai depois que ele faleceu. Ela mandou reproduzir as imagens em papel fotográfico para colocar na capela do cemitério e também para ter em casa, porque são lembranças muito boas.

¹⁸ Padre Albino Donatti. Fundador da Caminhada da Seca, em 1982. Coordenou os trabalhos religiosos da capela Nossa Senhora das Dores de Senador Pompeu de 1980 a 1995. Foi um militante da Teologia da Libertação. Fundou a Escola de Arte de Senador Pompeu, o Centro de Defesa dos Direitos Humanos Antônio Conselheiro – CDDH-AC e construiu o Teatro do Salão Paroquial em Senador Pompeu.

Figura 11 – Carteira de Trabalho de seu Antônio Gomes



Fonte: Arquivo da família de Talles Gomes, 2023

Dona Marlene não quis conversar sobre as memórias do Patu, não quis falar sobre as memórias nem de seus pais nem de seus avós. Ela disse que até ouvia o pai conversando com algumas pessoas sobre isso, mas nunca prestou atenção e nunca quis saber dessas histórias. Dona Marlene prefere não falar sobre o Patu, pode ser por desinteresse por ser um tema passado, pode ser pela angústia que isso causa ou simplesmente porque é um tema que vincula à sua família de uma forma desconfortável. Eu não quis insistir neste ponto e perguntei então sobre a Caminhada da Seca. Perguntei se ela participava do evento e prontamente ela respondeu: “Eu vou. Só não vou quando eu não posso” (Marlene Gomes, 22/07/2023).

Outra família que também manteve o silêncio por anos foi a família de seu Estevão, que somente em 2023 declarou publicamente que são descendentes de sobreviventes do campo de concentração.

2.2.2. Seu Estevão (Antônio da Costa)

A história de seu Estevão e a conexão com o campo de concentração só tornou-se pública quando ele completou cem anos de idade e as filhas escreveram um texto em homenagem ao pai, para ser lido durante a celebração de aniversário. No dia 13 de agosto de 2023 conversei com Inês, uma das filhas de seu Estevão e depois da entrevista fiz uma rápida visita à casa da outra filha, Marizinha, para conhecê-lo pessoalmente e tentar estabelecer uma conversa com o último dos sobreviventes do campo de concentração do Patu, recém descoberto. Mas devido à idade avançada, à memória prejudicada e a baixa audição, foi impossível estabelecer qualquer conversa.

O dia da entrevista coincidiu com a data do dia dos pais, e Inês esteve muito emocionada durante toda a nossa conversa. Ela falou de seus sentimentos e de como se sente abençoada por, depois de tudo o que o pai dela viveu, ainda ter ele nesse dia dos pais. “Hoje eu amanheci o dia dizendo assim: obrigada Senhor, gratidão! Eu vou ter o dia dos pais com o meu pai, com cem anos. Então, assim, eu acho que já comecei o dia bem sensível, né?” (Inês da Costa, 13/08/2023)

Comecei a nossa conversa pedindo que ela falasse um pouco sobre a relação da família dela com o campo de concentração. Eu quis entender porque até recentemente ninguém sabia nada a respeito de seu Estevão ser um dos sobreviventes do Patu. Ela respondeu que a família toda sempre soube que o pai havia estado na concentração, mas ninguém nunca falou muito sobre isso, porque foi apenas uma passagem rápida. E também porque o próprio pai nunca gostou de falar sobre esse assunto. “Ele não era... não era de falar e também... não teve depois... ele não tinha esse contato de estar indo lá, de lembrar a história” (Inês da Costa, 13/08/2023).

A memória, segundo Pollak (1992) é um fenômeno construído e também, em parte, herdado, mas sobretudo é resultado de um trabalho de organização. “O que a memória individual grava, recalca, exclui, lembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (Ibid., p. 204). Seu Estevão não falava muito sobre sua passagem pelo campo de concentração. Talvez não considerasse algo relevante ou simplesmente quisesse se distanciar das lembranças que possam ter lhe marcado de alguma maneira. A sua escolha pela distância dessas memórias refletiu na construção da sua própria identidade e também na de suas filhas, que por todos esses anos, não externalizaram o sentimento de pertencimento ao grupo dos sobreviventes do Patu.

Apesar desse silêncio, a passagem de seu Estevão pelo campo de concentração não foi esquecida, pois a memória desse evento se estendeu aos familiares, como confirmou Inês na entrevista. Entretanto essas memórias foram selecionadas para permanecerem como uma memória particular, aberta apenas ao âmbito familiar, o que Simson (2004) chama de “memórias subterrâneas” ou “memórias marginais”, que são

justamente aquelas memórias que “geralmente se encontram muito bem guardadas no âmago de famílias ou grupos sociais dominados nos quais são cuidadosamente passadas, de geração a geração” (Ibid., p. 11).

Enquanto as memórias de seu Estevão estavam guardadas apenas para sua família, ocorria no âmbito público uma espécie de apagamento de sua história que, perdida no tempo, ficava cada vez mais distante dos demais sobreviventes. No entanto, o passado que parece estar esquecido, às vezes ressurge e ganha um novo sentido diante das mudanças culturais e sociais que nos encorajam a ressignificar os restos e vestígios (JELIN, 2002). A história do campo de concentração e os sobreviventes daquela tragédia ganharam notoriedade a partir da mídia, da academia e da religiosidade local.

Figura 12 – Poster em homenagem ao centenário de seu Estevão



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

A mudança social e cultural a respeito do tema trouxe um novo sentido para a história de seu Estevão. Hoje suas filhas têm uma outra forma de olhar para aquela história, que no passado não recebeu a atenção que merecia, mas que neste tempo presente vem ganhando a visibilidade e atenção social que colaboram com a sua ressignificação. Na sala de estar, onde realizamos a nossa entrevista, havia na parede

uma fotografia impressa, em homenagem ao centenário do pai, com a seguinte frase: “Feliz aquele que tem história pra contar”. Ela conta que a estadia do pai na concentração durou apenas alguns dias, mas que isso é muito significativo para a família, porque hoje eles entendem que, apesar do curto tempo que ele esteve lá, ele foi um sobrevivente daquela situação. E isso é motivo de muito orgulho para toda a família.

Curiosa para entender melhor, perguntei como foi que ele conseguiu sair do campo, já que, segundo os relatos, havia guardas que proibiam a saída das pessoas. Ela sorriu e narrou a seguinte história:

Ele foi com a família. Ele já não tinha mãe, né? Então ele foi com os familiares por conta da época que era muita necessidade, como ele mesmo relata. E tinha que ir pra lá para poder receber alimentos. Só que foi somente por alguns dias porque, ele disse que quando chegou lá, muito pequeno, eu acho, eu acho até interessante porque ele era tão pequeno e já era assim, aquela pessoa decidida. Já sabia o que queria. (...) E quando ele chegou lá ele teve o cabelo cortado como muitas outras crianças, né? E isso chateou demais e então foi o que fez com que ele fosse embora de lá e nunca mais quisesse voltar. (Inês da Costa, 13/08/2023)

Há muitos relatos de que as pessoas tinham os cabelos raspados quando ingressaram no campo de concentração. Não apenas as crianças, mas todas as pessoas. Possivelmente era uma forma de amenizar a praga do piolho. Outro relato que é bastante comum entre os testemunhos de outros sobreviventes é o uso de roupas feitas de sacos de farinha, que na época eram de um tecido de algodão grosseiro.

A saída de seu Estevão foi uma fuga. Ele fugiu e buscou abrigo na casa de uma tia que decidiu não ir para o Patu. Talvez tenha sido esta a salvação daquela criança que, longe das epidemias e da fome no campo de concentração, pode seguir a vida e chegar aos cem anos de idade, com muita história a ser contada. Esta é a memória mais marcante que Inês construiu sobre a passagem do pai pelo campo de concentração. A de uma criança tão pequena e tão segura dos seus valores. “Eu acho isso muito bacana, que naquela época, quando todo mundo era submisso, assim, pra mim...” (Inês da Costa, 13/08/2023)

Seu Estevão fugiu sozinho, deixando para trás todos os outros familiares. Mas isso não rompeu com os vínculos que a família possui com o campo de concentração, pois lá ficou uma de suas irmãs, enterrada em alguma das muitas valas, sem nenhuma indicação de onde poderia estar seu corpo. Isso faz do Patu um lugar de memória para a família. Inês diz que não consegue separar o presente do passado quando se trata do espaço físico. Ainda que nos dias de hoje o espaço seja considerado um sítio histórico, um lugar de visitação, ainda assim, ali foi o campo de concentração e guarda todos os seus significados enquanto isso.

Perguntei sobre as ruínas dos casarões, se ela considera que aquelas construções trazem a memória das pessoas que viveram lá. Ela respondeu que não. Disse

que não consegue associar os casarões às memórias das vítimas e lembrou que nos relatos do pai ele dizia que ali não era o espaço deles, “os flagelados”, e sim, dos responsáveis pelas obras. Por isso ela não faz nenhuma referência daquelas casas às vítimas do campo de concentração. Mas ressaltou que o pai falava pouco deste assunto e isso pode ter algum impacto na leitura dela sobre este tema.

Os relatos apontam que durante o período que o campo de concentração esteve ativo, os casarões eram ocupados pela comissão que estava à frente, e que os sertanejos aprisionados ficavam ao relento ou em barracas improvisadas. Um dos principais motivos das mortes, segundo os depoimentos dos sobreviventes, foi a epidemia do cólera, pois não havia o mínimo necessário de higiene. Sem banheiros, as fezes ficavam a céu aberto e logo a doença se espalhou.

Figura 13 – Seu Estevão, Marizinha e Inês



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

O que parece ser o motivo do silêncio da família de seu Estevão por tantos anos é a crença de que o curto tempo que ele passou no campo de concentração e as poucas histórias que ele narrou não legitimam os depoimentos deles sobre a história do campo de concentração. E sobre isto Inês diz:

Hoje eu penso assim, porque que eu não fiz isso antes? Porque eu não tenho vídeos gravados com ele quando ele era mais novo? Quando ele tinha uma memória melhor, né? Se eu tivesse feito isso, isso ia passando pro meu filho, pro meus netos e essa história estaria sempre bem presente, narrada de uma forma melhor. Porque eu já sei tão pouco. Meu filho vai saber menos ainda. (Inês da Costa, 13/08/2023)

Mas apesar do silêncio, hoje a família se percebe como descendente de um sobrevivente e contribuem com o que sabem quando são procurados por pesquisadores. Jelin (2002, p. 23) argumenta que apesar de todo processo de construção da memória estar inscrito numa representação de tempo e espaço, essas representações são culturalmente construídas. Apesar dos anos que se passaram e da distância que se formou entre a família de seu Estevão e os demais sobreviventes do Patu, hoje ocorre uma inserção desta família nas memórias dos sertanejos aprisionados no campo de concentração. Há também a ressignificação destas memórias que por tantos anos estiveram retidas no âmbito familiar. Inês conta que no aniversário de cem anos do pai, as filhas levaram ele até o campo de concentração para fazer uma fotografia e criar um registro daquele momento como uma nova memória daquela história.

A fotografia é a possibilidade da construção de uma nova narrativa e também a possibilidade de afirmação daquilo que a família agora procura estabelecer, que é a externalização das memórias por tanto tempo ocultadas. A fotografia foi publicada em todas as redes sociais de Inês, como forma de expressar todo o orgulho que sente pela história de seu pai, como ela declara.

Quando lhe perguntei sobre a Caminhada da Seca, ela respondeu que é um momento que unifica todas as memórias relacionadas ao campo de concentração. Disse que foi a partir da Caminhada que as pessoas passaram a refletir sobre essa história e resgatar o que havia sido perdido. E, apesar de muitas coisas não serem mais acessadas, em grande parte devido à morte dos outros sobreviventes, ela acredita que hoje as memórias das vítimas do Patu são mais lembradas do que foram no passado. Isso ocorre, principalmente, pela forma como a cidade ressignificou a história.

A fé nas Almas da Barragem é um traço identitário que une muitas pessoas na cidade de Senador Pompeu. A memória, segundo Halbwachs (1990), se estende até os limites que os grupos conseguem suportar. Ele nos diz que não é fácil identificar quando uma memória coletiva desaparece, pois elas se esgotam lentamente, à medida que os indivíduos desaparecem ou se distanciam, mas basta que uma pequena parte desse grupo seja conservada para que a memória permaneça. Apesar da ausência das histórias sobre a tragédia no Patu e do silêncio que se estendeu às novas gerações, a memória dos mortos não se perdeu completamente, mas, em certa medida, se materializou por meio das homenagens que foram feitas por aqueles que sobreviveram.

2.2.3. Seu Joaquim Barbosa

O silêncio pode até ter predominado por algum tempo na cidade de Senador Pompeu, mas a necessidade de falar foi algo que imperou também em algumas das famílias daqueles que sobreviveram. Seu Joaquim Barbosa, um dos sobreviventes do campo de concentração, falecido em março de 2022, aos 101 anos de idade, ainda lúcido, deu a sua última entrevista ao jornal O Povo no dia 18 de fevereiro de 2022, dez dias antes de sua morte.

Na procura por descendentes de seu Joaquim Barbosa, chegamos à sua neta, a professora Jardênia Alves, que colaborou com a nossa pesquisa, por meio de uma entrevista realizada no dia 11/08/2023.

Seu Joaquim foi uma pessoa bastante conhecida por jornalistas, pesquisadores, gestores públicos e artistas que, nos últimos anos, investigaram e/ou realizaram ações em benefício da memória das vítimas do campo de concentração da seca de 1932. Considerado como o último dos sobreviventes, esteve presente também em diversos eventos relacionados às histórias do Patu, a exemplo das audiências públicas para tombamento do sítio histórico. Mas nem sempre foi assim. Jardênia conta que somente em 2017, com as ações voltadas para o processo de tombamento do sítio histórico é que as narrativas do avô ganharam visibilidade sendo valorizadas tanto pelos setores públicos quanto pela mídia.

Ela conta que ouviu as mesmas histórias durante muitos anos, pois a cada oportunidade que o avô encontrava de falar sobre o assunto, trazia diversos relatos sobre o sofrimento das pessoas que viviam presas naquele lugar. Mas percebia que a tristeza do avô, que vinha junto daqueles relatos, não era apenas pelas lembranças tristes, mas também por não ser ouvido como gostaria.

A necessidade de falar sobre acontecimentos violentos e/ou traumáticos, às vezes, torna-se algo necessário, como relata Primo Levi no prefácio de seu livro “É isto um homem?” (1998), onde expõe as experiências por ele vividas durante onze meses em Auschwitz, campo de concentração nazista. Ele diz que “a necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1998, p. 7-8).

Falar sobre a história que viveu no Patu e testemunhar aquilo que outros não puderam dizer, parece ter sido para seu Joaquim uma espécie de compromisso adquirido por uma necessidade, assim como foi para muitos outros sobreviventes, a exemplo do que disse Primo Levi sobre a necessidade que alguns sobreviventes tinham de falar. Mas encontrar quem o escute tornou-se a carga mais pesada. Novamente recorro a Levi (1998) quando narra a respeito dos pesadelos comuns aos prisioneiros de Aus-

chwitz, que em seus sonhos, ao tentarem contar suas histórias, não encontravam quem quisesse ouvi-los.

A partir do momento em que as pessoas passaram a ouvir suas histórias, seu Joaquim parece ter entrado em um processo curativo. Jardênia conta que mesmo debilitado pela idade, nunca recusava uma entrevista. “Ele ficava chateado se depois ele soubesse que alguém queria falar com ele e a gente não tinha permitido” (Jardenia Alves, 11/08/2023).

Falar sobre o que testemunhou no campo de concentração passou a ser a prioridade para seu Joaquim e com isso ele foi um homem feliz, disse sua neta. Conta ainda que após repetir exaustivamente suas histórias, ao completar cem anos de idade ele disse: “Eu esqueci tudo que eu sofri, agora eu estou renascendo de novo, aos cem anos” (Jardenia Alves, 11/08/2023) e pediu que fizessem para ele uma festa de aniversário: “eu quero uma festa com forró e com bebida. E ele teve!” (Jardenia Alves, 11/08/2023).

A festa de seu Joaquim aconteceu em outubro de 2020, no ápice da pandemia do covid-19. Apesar dos riscos que o período trazia, ele e a família entenderam que aquela data era única e, diante de tudo o que se passou, aquela comemoração tinha por obrigação acontecer.

Ele bebeu com os netos, ele trouxe os familiares do Pará, de São Paulo, todos pra casa da minha mãe. (...) Vô, a gente não vai poder fazer essa festa grande, vô! Nós estamos na pandemia. Dois mil e vinte, outubro de dois mil e vinte. Como é que nós vamos fazer essa festa? Vamos fazer uma lista. Vamos convidar só os mais próximos. E lá na minha mãe tem aquele ambiente bem grande, assim, de zona rural, aquele terreiro bem grande. E eu sei que quando nós olhamos, deu mais de cento e cinquenta pessoas. Eu disse: “a vigilância sanitária vai vir aqui, vô!” E todo mundo... e o vô assim... o vô, muito feliz! (Jardenia Alves, 11/08/2023)

A festa de aniversário de cem anos de seu Joaquim não foi a única lembrança recente e feliz que Jardênia trouxe, mas teve também a lembrança da Caminhada da Seca de 2020. Foi a última vez que ele participou do evento, aconteceu no mês seguinte ao aniversário dele. Por estar no período de pandemia, a Caminhada não aconteceu como nos anos anteriores. Houve apenas a missa e ele foi convidado para ficar no altar.

O dia que ele se sentiu mais feliz foi o dia que ele veio pra Caminhada da Seca. (...) E nesse percurso foi um carro buscá-lo e as outras pessoas iam de moto, mas não dava pro carro passar. Aí o motorista olhou pra ele e disse assim: “E agora, seu Joaquim? A gente vai se atrasar”. Aí ele olhou pro motorista e disse assim: “Arranje uma moto, que eu vou de moto com você”. (...) E o vô desceu do carro e foi de moto. (Jardenia Alves, 11/08/2023)

Figura 14 – Seu Joaquim Barbosa



Fonte: Arquivo digital de Jardenia Alves, 2023

Seu Joaquim, aos cem anos de idade, no mesmo lugar onde muitos dos seus companheiros ficaram enterrados há 88 anos, pôde testemunhar sua história e de mui-

tas outras pessoas que não puderam falar sobre o sofrimento que viveram naquele mesmo local. Ele representou a memória daquelas pessoas que ficaram perdidas nas valas coletivas, inclusive seus dois irmãos que morreram e foram enterrados em algum local daquele terreno. Depois de todos esses anos, seu Joaquim pôde ir ao altar da missa das Almas da Barragem, usar o microfone e contar ali algo que precisava ser dito para, talvez, assim encerrar sua missão de testemunho das vítimas do campo de concentração do Patu.

Seu Joaquim finalizou seus testemunhos em 2022, mas o compromisso parece ter se estendido a alguns dos seus familiares. Jardenia declara que dar continuidade às narrativas dos sobreviventes do campo de concentração é uma responsabilidade daqueles que conviveram com eles e ouviram suas histórias. “Eu acho que cai sobre os nossos ombros uma responsabilidade a mais. Que é continuar recontando” (Jardenia Alves, 11/08/2023).

Foi a mãe de Jardenia, dona Ivonete, quem cuidou de seu Joaquim nesses últimos anos e também quem o acompanhou em todas as entrevistas. Por isso, Jardenia diz que sua mãe é quem conhece melhor as histórias que seu Joaquim contou e relata que depois de cada entrevista, ela compartilhava dizendo: “o papai hoje contou uma coisa que ele me contou quando eu tinha dez anos, quando eu tinha doze anos” (Jardenia Alves, 11/08/2023). Dona Ivonete tem 65 anos¹⁹, e ainda lembra de detalhes das histórias que ouviu quando era uma criança. “Então, são muitas histórias”, como ela mesma diz. E concluiu falando que sempre pede à mãe que repasse adiante as histórias que ela ouviu.

Seu Joaquim parece ter construído uma linha de sucessão de contadores de suas histórias. Sofia, 13 anos, filha de Jardenia, apesar da pouca idade, já se mostra uma possível sucessora dessas narrativas. Ela diz que a filha adora contar as histórias do bisavô e se orgulha muito de ser bisneta de seu Joaquim. Na escola ela conta com muito orgulho as histórias que sabe. “Ela reconta aquilo que eu estou contando e essa continuidade é muito importante para a memória dos nossos, né?” (Jardenia Alves, 11/08/2023)

Perguntei sobre a Caminhada da Seca e como ela se relaciona com o evento. Ela respondeu que entende a Caminhada como um resgate dessas histórias. Contou que foi seu avô que lhe disse que as pessoas que morreram no campo de concentração se santificaram mediante tanto sofrimento e que por isso, elas atendiam às solicitações daqueles que precisavam, realizavam milagres. E concluiu dizendo que quando compreendeu o significado da Caminhada da Seca, que se trata de uma homenagem às pessoas que morreram no campo de concentração, ela pensou: “se o meu avô passou por esta história, se ele tem familiares enterrados ali, eu também vou fazer parte

¹⁹ Dona Ivonete tinha 65 anos na data da entrevista, 11 de agosto 2023.

dessa Caminhada, como uma forma de eternizar essa memória. Então eu faço parte da Caminhada” (Jardenia Alves, 11/08/2023).

Pollak (1992, p. 204) fala que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade” e que é também um “fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou um grupo em sua reconstrução de si” (Ibid., p. 204). Tanto Sofia, como Jardenia parecem compreender o que representa para suas próprias histórias as histórias de seu Joaquim.

2.2.4. Seu Mauro Moraes

O seu Mauro Antônio de Moraes, assim como dona Carmela Gomes, viveu desde criança no Patu, antes mesmo que fosse instalado o campo de concentração. “No ano de 1919, eu tinha seis anos. Eu lembro quando se começou a fazer as casas para a construção da barragem. (...) No ano de 1932, eu morava lá perto onde agora está a ponte da barragem” (GIOVANAZZI, 1998, p. 23).

Dona Alzira, filha de seu Mauro, é atualmente uma das principais fontes sobre as memórias do campo de concentração. Era 20 de julho de 2023, num final de tarde, quando cheguei à sua casa. Na parede da sala estavam duas molduras de retratos: em uma, estava o retrato em fotopintura dos pais e na outra, dos sogros. Me recebeu sorridente e me chamou para irmos até a cozinha para tomarmos um café. Lá conversamos um pouco sobre a minha pesquisa. Ela quis saber o que e como eu estava pesquisando o campo do Patu. Me contou que há bastante tempo vem sendo procurada por jornalistas para gravar matérias falando sobre a história do campo de concentração e declarou que sempre aceita todos os convites, pois se sente muito feliz com o reconhecimento e faz isso com muito carinho.

Depois de um café e uma breve conversa para nos conhecermos melhor, fui preparar os equipamentos para iniciar a gravação, enquanto isso, ela foi buscar um outro retrato que não estava na parede, e segurou em seu colo durante toda a entrevista. Era um retrato do pai, seu Mauro.

Comecei pedindo que ela me contasse um pouco sobre as relações que a história do campo de concentração tem com a sua história e a de sua família. Então ela iniciou partindo da época em que tinha onze anos de idade e foi morar com os pais no Patu — depois do campo de concentração seu Mauro foi morar em outra localidade, onde se casou e teve filhos. Alguns anos depois, retornou ao Patu trazendo a esposa e os filhos pequenos. Dona Alzira é a “caçula”, como ela disse.

Dona Alzira fez uma espécie de resumo das histórias que já são conhecidas por meio de depoimentos de outros sobreviventes, trazendo em alguns detalhes uma ou outra informação relatada por seu Mauro, que estão registradas no livro “Migalhas do Sertão” (1998).

Figura 15 – Dona Alzira e seu Mauro



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Duas coisas me chamaram a atenção na entrevista com a filha de seu Mauro. Primeira: diferente dos demais entrevistados, dona Alzira narrou um resumo das tantas histórias que já foram narradas por outros sobreviventes. Seu Mauro faleceu no ano 2000 e depois disso, dona Alzira assumiu seu lugar como testemunha do Patu. Repete rotineiramente os mesmos acontecimentos, narrados pelo pai antes de morrer, mas também por outros sobreviventes contemporâneos ao pai, ou que apareceram depois.

A memória individual é construída também no compartilhamento entre grupos. Halbwachs (1990, p. 25) fala que a confiança de exatidão das nossas evocações será sempre maior quando podemos nos apoiar não apenas nas nossas próprias lembranças, mas também nas de outros. Ela cita nomes como o de dona Carmela Gomes e o de seu Joaquim Barbosa, dentre outros que testemunharam em diversas épocas os acontecimentos do campo de concentração. As histórias são tão semelhantes que, em alguns momentos, torna-se impossível saber com quem determinado fato ocorreu ou quem foi o autor primeiro daquela história.

Os sobreviventes que testemunharam sobre o campo de concentração relataram situações semelhantes e por isso construíram memórias muito parecidas. Existe ainda o que Michel Pollak chama de acontecimentos “vividos por tabela”, que é a memória de situações que foram vividas por outros participantes do mesmo grupo, mas a pessoa está tão inserida naquela coletividade que aquelas memórias, “no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não (POLLAK, 1992, p. 201).

A segunda coisa a me chamar a atenção foi o fato dela trazer para a entrevista a fotografia do pai. Como se desta maneira estivesse dizendo que não estava sozinha, mas que apesar da ausência física, seu Mauro permanecia presente, legitimando por meio dela, o seu testemunho.

Em diversas ocasiões ela mencionou se sentir feliz em falar sobre as histórias que seu pai contava, perguntei porque. “Por ter sido um pedido do meu pai”, ela respondeu e acrescentou:

Ele deixou, ele me contou esse pouquinho de história porque ele achava que eu tinha a competência de ficar, né, no lugar dele.. (...) Ele já me contou, acho que ele, que ele veio, né, o pensamento dele assim: “um dia vocês vão contar para alguma pessoa”. Ele, no pensamento dele, né? (...) Ele me levou, eu com onze anos, bem novinha. “Eu vou passar essa história pra minha filha, né? Quem sabe se minha filha não vai ficar no meu lugar pra contar as histórias”. (Alzira Lucinda, 20/07/2023)

Dona Alzira entende que tem a missão de dar continuidade ao testemunho de seu pai. E acredita que esse compromisso não deve terminar com ela, mas seguir adiante com os filhos, netos e bisnetos, até onde for possível. “Aquilo nunca vai se acabar, nunca! Na minha memória, enquanto eu for viva, eu não vou esquecer nunca. Aí vai passando pro filho, pro neto...” (Alzira Lucinda, 20/07/2023)

Figura 16 – Dona Alzira e as matérias jornalísticas



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Comentou que já foram inúmeras entrevistas que gravou nos casarões do Patu. Pois os jornalistas gostam de levá-la até lá para fotografá-la. Disse que vai com muito

prazer, pois gosta de estar naquele lugar. Que apesar de ter sido um campo de concentração, foi a moradia do seu pai praticamente por toda a vida, e sua também, por muitos anos. “Eu sinto uma sensação tão boa. Dá vontade de chorar. Parece que ele está ali comigo (Alzira Lucinda, 20/07/2023).

Pegou uma revista em suas coisas e me mostrou as fotografias da matéria que fizeram com ela no campo do Patu no final de dezembro de 2021. A revista era uma publicação da Assembleia Legislativa do Ceará e tinha como capa a imagem de seu Joaquim Barbosa, aos cento e um anos de idade, em frente às ruínas da antiga estação de trem do Patu.

Enquanto folheava a revista, foi narrando as memórias daquele dia e nomeando os conhecidos que apareciam na matéria. Perguntei como conseguiu a revista. Respondeu que foi a jornalista que veio deixar pra ela. Isso foi motivo para que depois me contasse que gostaria de ter retorno também dos outros jornalistas. Tem interesse em ver o material que é feito a partir das histórias que ela conta, mas que ninguém volta para dizer nada.

Amélia, a filha de dona Alzira estava em casa e aceitou participar também da entrevista. Assim como dona Alzira, fala com muito carinho das memórias do avô. Contou que faz graduação em História e que pensa em estudar o campo de concentração do Patu no seu Trabalho de Conclusão de Curso.

Ela descreve o campo do Patu como um “lugar de terror”, justifica o termo dizendo que as pessoas lá dentro devem ter passado por momentos muito aterrorizantes. Comenta que fica imaginando muitas mães com suas crianças morrendo sem poder fazer nada, sem ter nada para alimentá-las, e ainda tinham que ver seus filhos serem abertos para retirada dos órgãos e depois jogá-los em valas. Disse acreditar que as pessoas sentiam muito medo e que nas madrugadas deveria ser uma grande aflição. Descreve uma imagem que vem à sua mente: “As pessoas morrendo e só chegando, colocando nas redes. Que era aquelas redes, antigamente, né? Colocava na rede, ia lá e jogava nas valas” (Amélia Moraes, 20/08/2023).

A narrativa das pessoas morrendo na madrugada e sendo levada nas redes foi relatada no livro “Migalhas do Sertão” (1998) por seu Mauro.

Começou a epidemia da cólera. Os mortos eram levados em redes para o cemitério e jogados dentro das valetas, até que ficassem cheias. (...) Quando era de madrugada, ninguém podia dormir em casa por causa do choro, dos gritos e das lamentações das pessoas que começavam a levar seus mortos para o cemitério. Os enterros eram feitos jogando os mortos nas valetas que eram escavadas pelos familiares dos falecidos. (GIOVANAZZI, 1998, p. 23-24)

Amélia disse que não conviveu com o avô e não teve a oportunidade de ouvir dele mesmo as histórias sobre o tempo em que ele viveu no Patu. Tudo o que ela sabe, foram histórias contadas pela mãe, dona Alzira. Diz que foi na faculdade de História

que ela começou a aprofundar seus interesses e seus conhecimentos sobre o tema, que considera algo muito importante para a cidade, pois entende que a história do campo de concentração e a história da cidade de Senador Pompeu se juntam numa coisa só.

Compreende que a história é algo que nunca será contada exatamente como as coisas aconteceram, mas acredita que ainda existam muitas coisas a serem exploradas sobre este assunto. Acredita que deve existir arquivos: “naquele tempo deveria ter uma lista das pessoas que estavam ali, que faleceram, porque eram pessoas que tinham famílias, e que até hoje, talvez, muitas delas querem saber” (Amélia Moraes, 20/08/2023).

De acordo com as pesquisas consultadas, até o momento, não há nenhuma evidência de cadastro das pessoas que passaram pelos campos de concentração na seca de 1932. No entanto, as inúmeras mudanças ocorridas nos órgãos públicos responsáveis pelos campos de concentração podem ter contribuído para a ausência desses dados, se eles existiram em algum momento. Em 2009, o jornal Diário do Nordeste publicou reportagem denunciando a má conservação dos arquivos do DNOCS, mostrando que o desgaste e a má conservação dos arquivos ameaçam a memória não só do órgão, mas também a memória dos sertanejos e as suas histórias com a seca (VIANA, 2009).

Ela disse também que considera os casarões importantes para a manutenção das memórias do campo de concentração. Apesar das mudanças que ocorrem pelo desgaste do tempo e também as intervenções humanas, aquelas ruínas são dispositivos para trazer a história para os dias de hoje. Acredita que o tombamento do Patu como patrimônio histórico favorece a conservação da história para as novas gerações. “Eu acho que a memória em si, ela fica presente no patrimônio. Porque as escolas, por exemplo, levam as crianças até lá para contar, pra reviver a história. Então aquele casarão em si, ele tem uma memória. Ele tem a história dele, né?” (Amélia Moraes, 20/08/2023)

As memórias de Amélia, apesar de estarem bem inseridas nas narrativas de dona Alzira, que traz em suas histórias marcas de afetos de quem conviveu com a testemunha, tem uma contextualização mais institucionalizada, ainda que não se distancie dos afetos que tocam sua ancestralidade. Isso pode ser reflexo de uma memória que é construída não apenas pelo relato familiar, mas também pela história oficial, disponível mais abundantemente nos dias de hoje, tanto pela mídia como pela academia.

2.2.5. Dona Maria de Jesus e seu Guilherme Tadeu

Lano Nascimento, neto de dona Maria de Jesus e seu Guilherme Tadeu, sobreviventes do campo de concentração do Patu, colaborou com a minha pesquisa relatando suas memórias e as de sua família. Combinamos de nos encontrar na casa dele, para

gravar a entrevista. Quando cheguei ao local, dia 12 de agosto de 2023, fui recebida pelos seus pais, o seu Gonzaga e a dona Maria da Conceição, que me avisaram que ele não estava, mas me convidaram a entrar para aguardar enquanto ele chegava.

Logo na entrada avistei uma fotografia na parede de um casal de idosos. Perguntei quem era aquele casal, me responderam que é dona Maria de Jesus e seu Guilherme Tadeu, os pais de dona Maria Conceição. Então eu perguntei se eram eles que estiveram no campo de concentração. Seu Gonzaga respondeu que sim e falou que os pais dele também estiveram lá, o seu João Antônio do Nascimento e a dona Ana Felix Melo. Perguntei se eles tinham fotografias e a dona Conceição logo foi buscar para mostrar.

Passei algum tempo conversando com o casal, enquanto aguardava a chegada de Lano. Durante esse tempo aproveitei para perguntar sobre as histórias da família, pois eu não sabia que a árvore genealógica deles vinha de sobreviventes do campo de concentração, por todos os lados. Nas outras entrevistas, sempre era mencionado apenas um lado da família que tinha alguém que foi sobrevivente do campo de concentração, quando muito um casal. Essa foi a única família que teve um número tão extenso de ancestrais presos na concentração do campo do Patu.

Figura 17 – Seu Gonzaga Nascimento e as memórias de seus pais



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Dona Conceição contou que seu Antônio e seu Guilherme eram primos, então sempre houve essa aproximação familiar e isso resultou no casamento dos filhos, seu

Gonzaga e dona Conceição. Me falou também que na época de 1932, a família era grande e, para sobreviver, foi inteira para o campo de concentração. Pois lá era o único local em que poderiam receber alimento do Governo. Foram para a concentração as famílias de seu Antônio e seu Guilherme, e também as de dona Maria e dona Ana. Eles eram todos crianças, na época. Sobreviveram, mas perderam muitos familiares naquele local.

Perguntei se os pais deles contaram muitas histórias daquele período. Seu Gonzaga respondeu que os pais dele falavam pouco, mas a sogra, dona Maria de Jesus, falava muito sobre o que viu e viveu. “Essa veinha me contava história do tempo de menino. Eu dizia: Cumade, me diga uma coisa. Que cabeça é essa da senhora? Contar essas história todinha do tempo de menina?” (Gonzaga Nascimento, 12/08/2023)

Dona Maria de Jesus tinha dez anos quando ficou presa no campo de concentração. Dona Conceição contou que ela falava demais. “Às vezes eu dizia: mamãe, o povo diz que lembrar o passado é sofrer duas vezes. Ela dizia: é, mas eu gosto de contar história” (Maria da Conceição Nascimento, 12/08/2023).

Dona Maria morreu há 15 anos, e suas histórias ainda hoje são lembradas, pois foram muitos fragmentos que tanto seu Gonzaga como dona Conceição me relataram durante nossa conversa. Dona Conceição disse que não conta mais as histórias que ouviu da sua mãe porque esquece. Sorriu e disse que agora vai anotar as histórias que for lembrando. “Agora eu vou fazer assim, quando eu for me lembrando dessas histórias que a mamãe contava, eu vou anotar pra eu poder não esquecer. Aqui e acolá, à noite, eu esperto o sono. Aí fico me lembrando das coisas”. (Maria da Conceição Nascimento, 12/08/2023).

A memória enquanto “fenômeno construído” (POLLAK, 1992, p. 204), em âmbito individual, se organiza em função das preocupações de cada um. Logo, a seletividade do que lembrar e do que esquecer acontece consciente ou inconscientemente. Caso contrário, se estabeleceria uma patologia, como ocorre com o personagem do conto Funes, o memorioso, de Jorge Luis Borges²⁰.

Nietzsche (2003, p. 9) traz o conceito de a-historicidade²¹ e diz que “é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento”. Dona Conceição diz não lembrar das histórias que sua mãe contava, porém relatou diversos fragmentos

²⁰ Funes, o Memorioso, é um jovem que, após sofrer um acidente, passa a ter uma memória prodigiosa que retém toda e qualquer informação, tornando assim sua vida difícil de ser suportada. O conto foi publicado pela primeira vez em 1944, no livro *Ficciones*.

²¹ Nietzsche faz uma comparação entre o homem e um rebanho. Explica que o comportamento dos animais é ingênuo e sincero, porque eles não têm atitudes reflexivas sobre seu próprio modo de agir. Logo, não expressam sentimentos como arrependimento ou orgulho de suas atitudes, pois imediatamente esquecem o instante anterior: isto é viver a-historicamente. A outra forma, o oposto de a-historicamente, é exatamente como vive o homem, em constante acesso ao passado por meio das lembranças, acessando contextos e sentimentos que se estendem para além dos acontecimentos.

que mostram que ainda há memórias daquelas histórias. Obviamente muitas delas já se apagaram para dar lugar a novas memórias e pensamentos, algo natural da mente humana. Assim como as construções arquitetônicas que compõem o sítio histórico do Patu, as memórias dos descendentes dos sobreviventes também se deterioram e tornam-se ruínas, dentro de um processo natural da vida.

Dona Conceição foi no quarto e trouxe um quadro onde tem emoldurada uma matéria do jornal Diário do Nordeste. Datada de 15 de fevereiro de 1998, com o título “Testemunhas relembram o inferno de 32”, a matéria foi escrita a partir de alguns testemunhos do campo de concentração, dentre eles está dona Maria de Jesus. Dona Conceição disse que o quadro ficava na parede da sala, mas precisou tirar para substituir o prego que estava ameaçando cair.

Contou que os pais participaram de uma reportagem e por causa da matéria, veio uma pesquisadora estrangeira para entrevistar a dona Maria de Jesus. “Esse jornal, ele já foi sair nos Estados Unidos. Aí veio uma moça de lá também, atrás de saber dessa história. Mas a mamãe ainda era viva. A mamãe contou a ela essa história. A mamãe sabia” (Maria da Conceição Nascimento, 12/08/2023).

Manter aquela matéria de jornal emoldurada e exposta na parede por mais de vinte anos é uma forma que a família encontrou para dar visibilidade ao desejo que dona Maria sentia de falar. É uma forma de continuar contando, de outras maneiras, aquilo que ela não pode mais dizer.

Lano chegou, os pais foram para outro cômodo da casa e nos deixaram. A conversa com ele foi muito semelhante à conversa que tive com os seus pais, no que diz respeito às memórias afetivas da família. Dona Maria de Jesus foi a personagem central nas falas de Lano. Disse que as histórias que a avó contava contribuíram para que ele tivesse hoje grande interesse nesse assunto.

Ao contrário dos pais que se detiveram em falar apenas trechos das histórias contadas por dona Maria de Jesus, Lano direcionou parte de suas falas para uma memória institucional. Além de professor de matemática do ensino básico, é também Conselheiro Tutelar em Senador Pompeu. Talvez a sua participação política e social dentro da esfera municipal seja um fator que colabora com uma visão também focada na memória enquanto patrimônio público.

Quando perguntei sobre a relação dos casarões com as memórias do campo de concentração, ele mencionou os esforços que o Conselho Patrimonial tem tido para manter os espaços como são, e acredita que a grande dificuldade vem da população não compreender a importância que aquela área tem para a história do município. Disse também se preocupar com o esquecimento dessa história em um tempo futuro, que poderá ocorrer pela ausência da manutenção dos espaços históricos do Patu. Mas disse que, por meio da escola, o município tem trabalhado para tornar a história presente nas novas gerações.

Figura 18 – Entrevista ao jornal Diário do Nordeste



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Entende que os órgãos públicos têm responsabilidade na manutenção das memórias do campo de concentração e na conservação dos espaços históricos do Patu,

pois não há como deixar esse encargo para a população, que na grande maioria não sabe o real significado daquele lugar.

Figura 19 – A família Nascimento



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Disse gostar de falar sobre o sítio histórico do Patu, principalmente quando se trata das memórias dos avós, pois é uma forma de manter viva a memória deles. Con-
tou também que tem seis sobrinhos, e quatro deles moram em outra cidade. Mas sem-
pre que eles vêm à Senador Pompeu, são levados até o Patu para se apropriarem das
histórias dos seus antepassados.

A gente mantém sempre o quadro deles, que é pra eles lembrar que os bisavós deles foram do campo de concentração. E sempre eu levo eles. Quando eles vêm aqui a gente faz um *tour*. A gente sobe a serra do Patu, a gente passa pelo cemitério, a gente passa pelos casarões pra que não esqueçam. E eu saio dizendo a cada um cada casarão, que era o que a minha avó levou a gente e disse onde era cada casarão e o que acontecia (Lano Nascimento, 12/08/2023).

Disse que busca manter a identidade de sua família e por isso repassa aos sobrinhos esse sentimento de pertencimento e conclui dizendo: “O campo de concen-

tração, a história em si é o meu retrato pela minha família, viu!” (Lano Nascimento, 12/08/2023)

Em todas as entrevistas observei existir um forte afeto com as memórias dos antepassados e um sentimento de pertencimento ao grupo dos sobreviventes do Patu, ainda que em alguns casos esse sentimento só tenha ganhado forças recentemente, como é o caso da família de seu Estevão e de Talles. De modo geral, todos os entrevistados sempre estiveram conectados com as memórias do campo de concentração, seja pela identidade familiar ou pela religiosidade local.

As entrevistas, foram organizadas buscando construir um conhecimento das memórias do Patu, mas também, a elaboração argumentativa acerca das ruínas enquanto fragmentos e estilhaços que representam a imagem-tempo do pensamento benjaminiano sobre o conceito de história.

As ruínas encontradas, tanto nos antigos casarões, como nas narrativas fragmentadas dos descendentes do campo de concentração do Patu, nos permitem o exercício de imaginar as muitas histórias nunca contadas pelos registros oficiais, elas nos fornecem material criativo para construir histórias a partir dos rastros deixados pelo tempo. Para Benjamin (1984, p. 200) as ruínas vistas como alegorias proclamam a sobrevivência diante das forças destrutivas, são os últimos legados de um passado que só pode ser visto na modernidade como as imagens dos escombros.

As sensações e os sentimentos provocados pela visão de uma ruína são ativados em nós a partir de experiências armazenadas em nossas memórias. As emoções relacionadas ao tempo passado são convidadas a uma manifestação do tempo presente e são essas experiências que transformam a imagem visual em uma outra imagem, que é apenas mental, abrindo caminhos para a imaginação transcorrer por entre os tempos, e causar a sensação do sublime.

A etapa seguinte irá abordar o processo criativo na realização de um curta-metragem inspirado nas histórias dos sobreviventes do campo de concentração do Patu.



3. CONFIGURAÇÃO

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal.
(RICOEUR, 2010, p. 9)

Chamo de Configuração o momento intermediário do meu processo investigativo em que as áreas de conhecimento que compõem meus estudos começam a se organizar e surgem relações de sentido entres as partes anteriormente fragmentadas e ainda desconectadas. É nesta etapa que consigo juntar os pedaços e ressignificá-los por meio da criação artística, fazendo surgir uma obra inspirada nas histórias anteriormente acessadas.

Nesta etapa da pesquisa selecionei fragmentos de memórias encontrados nas fotografias antigas, nas ruínas dos casarões do Patu e nas histórias contadas sobre os sobreviventes do campo de concentração, e os configurei criando conexões para a construção de um curta-metragem que ao final recebeu o nome “Narrativa em Fragmentos”.

A mimese II, segundo Ricoeur (2010, p. 113), “tem uma posição intermediária porque tem uma função de mediação”. Ela se posiciona entre um mundo “prefigurado” – aquele ainda não explorado pela expressão poética, não narrado – e o mundo “refigurado”, que é o mundo da leitura pelo outro.

Nós, seres humanos, somos seres miméticos, mas não apenas reproduzimos o que acessamos, nós também alteramos. E nesse processo de reprodução e alteração, produzimos a tessitura da “intriga”, termo usado desde Aristóteles para definir a parte da narrativa que corresponde à exposição, de forma encadeada, dos acontecimentos de uma história. “É o sentido do *mythos* aristotélico, que a Poética, como vimos, define como ‘agenciamento dos fatos’” (Ibid., p. 113). E em cada história que transmitimos se expressa o sentimento do autor. Aparece, nas entrelinhas, a visão de mundo e a maneira de sentir daquele que narra.

A mimese se conclui na atividade de leitura, como diz Ricoeur (2010), no ato de refiguração, e por isso, a mimese II é uma espécie de percurso entre o tempo prefigurado e o tempo refigurado.

3.1. O PROJETO ARTÍSTICO

Na etapa de prefiguração desta pesquisa, me dediquei a buscar conhecer o campo do Patu e suas histórias por meio de imagens, visitas de campo e entrevistas com os descendentes dos sobreviventes da seca de 1932 que viveram no campo de concentração. Realizei também leituras acadêmicas relacionadas às políticas de combate às secas no Nordeste, à expansão da linha férrea no Ceará, às histórias do Patu e do campo de concentração na seca de 1932 e estudos sobre memória e testemunho. Meu objetivo era compreender o contexto histórico, geográfico, social e econômico

para elaborar meu projeto artístico, que foi a realização de um curta-metragem inspirado em algumas memórias do Patu e da seca de 1932.

A montagem contém um prólogo, três atos e uma tomada contínua que acompanha os créditos e gosto de pensar nela como um epílogo, fechando assim a estrutura elementar do texto dramático. O filme tem duração de 10 minutos e 5 segundos e não busca retratar individualmente nenhum dos sobreviventes, nem fazer relação direta a nenhum dos depoimentos acessados durante a pesquisa, mas tão somente acessar aquelas memórias e transformá-las por meio da produção audiovisual.

Agnès Varda, cineasta belga radicada na França, uma das artistas pioneiras que marcou as gerações do movimento *Nouvelle Vague* divide seus trabalhos em três etapas: inspiração, criação e compartilhamento.

Três palavras são muito importantes para mim: Inspiração, criação e compartilhamento. Inspiração é o motivo pelo qual você faz um filme. As motivações, ideias, circunstâncias e casualidade são o que inflama seu desejo de fazer um filme. A criação é o “como” você faz o filme. Com que meios, qual estrutura. Sozinho ou com alguém. Com cores ou não. Criação é trabalho. E a terceira palavra é compartilhar. Você não faz filmes para vê-los só. Você faz filmes para mostrá-los. (VARDA, 2019, 00:04:17)

Não busco com esse argumento relacionar meu trabalho às obras de Varda, pois não houve a intenção de referenciar nenhum projeto desta artista na execução do meu filme. Apesar de já conhecer superficialmente alguns de seus trabalhos antes da gravação de “Narrativa em Fragmentos”, foi somente na etapa da escrita que pude conhecer mais detalhadamente suas obras e descobrir que sua metodologia dialoga com o meu processo criativo neste trabalho.

Dentro do objetivo maior desta pesquisa que é compreender como se constroem as temporalidades das memórias do campo de concentração do Patu na seca de 1932, ocorre uma outra investigação que se estende para antes e depois desta pesquisa, que é a busca pela compreensão do meu processo enquanto artista-pesquisadora, que procura ocupar lugar na conexão entre arte, história, pensamento e linguagem. Diante disto, adotarei as três etapas apresentadas por Varda, compreendendo ser um encaixe perfeito para organizar meu pensamento e construir um diálogo entre a metodologia desta dissertação e a produção do filme, buscando a convergência de ambos para uma compreensão do meu processo formativo.

3.2. A INSPIRAÇÃO: O QUE ME MOVE NA ARTE

Na etapa da criação artística não busquei conscientemente espelhar nenhum aspecto da minha história de vida na criação do filme, nem entrar em questões pessoais na escrita desta dissertação. Do mesmo modo, a minha atuação como *performer* no meu próprio filme não teve nenhum objetivo de abrir reflexões sobre a presença

da cineasta em cena. O objetivo era acessar memórias do campo de concentração a partir da minha leitura sobre aquelas narrativas, imagens e vivências no Patu. No entanto, a discussão da Banca de Qualificação em torno da minha presença no filme me demandou dedicar um novo olhar sobre meu processo enquanto artista-pesquisadora e minhas relações com as memórias do Patu.

A partir da provocação da Banca me pus a pensar sobre minha escolha em estar em cena – no filme me coloco como uma personagem anônima que caminha e interage com alguns espaços do Patu – e encontrei na “Narrativa Formativa” de Marie-Christine Josso (2010) alguns caminhos para observar meu processo formativo nesta pesquisa.

A Narrativa Formativa “consiste também num processo de conhecimento cujo intento é a compreensão da formação do sujeito e do lugar do sujeito nesse processo” (Ibid., p. 189). Josso é socióloga, antropóloga e educadora. Trabalha com a narrativa de seu próprio percurso intelectual, profissional e pessoal como um processo teórico-metodológico que dá lugar para pensar a memória e as histórias de vida numa interface com o campo da educação e os processos formativos. Na sua abordagem ela estabelece relações entre sua pesquisa-formação com influências das teorias voltadas para as histórias de vida e à autobiografia.

Não adotarei este caminho de investigação como linha principal desta pesquisa, pois percebo que o ponto de chegada para onde ele sinaliza não é onde quero ir neste momento. Nesta reta final de Mestrado, onde devo percorrer caminhos mais breves, seguirei por esta rota apenas o suficiente para dar clareza ao meu processo formativo nesta etapa dos meus estudos.

Bárbara Nakayama, docente do programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos, em uma de suas aulas online²² diz que o movimento do narrar é sempre o mesmo na relação temporal, pois o sujeito ao contar alguma coisa, está fazendo o movimento retrospecto para se projetar. A cada movimento de olhar para o passado com a referência no agora, e também do olhar para a frente, nesse mesmo diálogo, cria-se uma relação intrapessoal temporalmente diferenciada.

Josso em “Caminhar para si” (2010) defende a experiência como um processo contínuo de acúmulo e transformações de conhecimentos, e que a manifestação da experiência ocorre por meio do exercício da narrativa de si. São os significados atribuídos às memórias acessadas e como estas memórias são reinterpretadas que formam nossas identidades. E assim, as experiências vividas podem ser transformadas em experiências formadoras.

O caminhar é algo que perpassa toda a narrativa do filme e foi posto em cena com a intenção primeira de trazer a referência para os caminhantes das Almas da Bar-

²² (NAKAYAMA, 2022)

ragem, estendendo ramificações com outros sentidos a serem detalhados um pouco mais a frente, a medida em que os elementos forem surgindo nesta escrita. Foi a partir do ato de caminhar, no filme, que dei início a minha reflexão sobre este processo.

Antes de entrar para o Mestrado, quando ainda estava elaborando o anteprojeto, conversava com certa frequência com um amigo sobre o desenvolvimento da pesquisa acadêmica. Certa vez ele me deu um exemplo de como ele entende esse processo. O exemplo foi mais ou menos assim: a pesquisa funciona como uma caça ao tesouro. O projeto é como se fosse um mapa e a pesquisa é como se fosse uma navegação em um barco. É como se o pesquisador entrasse no mar e iniciasse sua navegação sendo guiado pelo mapa (projeto). A pessoa que pesquisa tem um ponto final onde vai chegar, mas não tem garantias de quais rotas vai percorrer até chegar ao final da viagem. O mar é amplo, muitas rotas são possíveis e muitos são os fatores a influenciar as direções do barco.

Quando elaborei minha pesquisa eu tinha um destino a alcançar e tracei a rota que iria percorrer até o ponto de chegada. Mas bastou iniciar o processo me vi exatamente como no exemplo que acabei de citar: me vi em um mar aberto com rotas de ventos soprando em muitas direções. Precisei observar o mapa e decidir sobre qual das direções poderia me proporcionar uma experiência mais coerente com meus anseios enquanto artista e pesquisadora. O primeiro passo que dei foi visitar o Patu. Entrei no campo sem saber muito bem quais rotas percorrer para conhecer suas ruínas, apenas entrei e fui me deixando guiar pela curiosidade em cada novo espaço que encontrava.

Foi nesta ocasião que me deparei com a antiga estação de trem e seu piso submerso nas águas esverdeadas das chuvas de abril. A imagem do chão coberto pela água foi minha primeira experiência com o campo de concentração. Adotarei aqui o sentido usado por Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21) que diz que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (Ibid., p. 24). Apesar de todos os dados que eu já tinha sobre o Patu, foram os afetos que vivenciei enquanto observava a água sobre o solo da estação que me levaram a definir os espaços que trabalharia na minha pesquisa: a antiga Estação de trem, o Cemitério da Barragem e a Barragem do Patu.

No silêncio daquela manhã, onde era possível ouvir um grilo cantando, me pus a pensar sobre a sonoridade daquele lugar. Por estar justamente em uma estação de trem, me pus a imaginar os ruídos que vibravam naquele espaço em tempos passados. Imaginei multidões de pessoas em condições de miséria desembarcando naquela estação, carregados de esperança por uma vida melhor, mas se deparando com uma realidade de fome, doenças e morte.

Pensar sobre estes acontecimentos me provoca sentimentos de angústia. No entanto, são esses sentimentos que me impulsionam ao fazer artístico. Por diversas

vezes me questioneei porque me sinto atraída por histórias tristes e nesse processo de refletir meus caminhos e buscar compreender de onde e porque venho, recordei minha infância e as histórias que meu avô contava para eu dormir.

Fui educada pelos meus avós e até mais ou menos meus quatro anos de idade meu avô tinha o hábito de me contar histórias. Na maioria das vezes eram histórias de princesas. Depois de adulta reconheci muitas delas na versão *Disney*, versão em que todos terminam felizes para sempre. Mas na versão do meu avô o final quase nunca era feliz e havia muita violência envolvida no desfecho dos personagens. Meu avô era agricultor e analfabeto e não possuíamos nenhum livro que continha as histórias que ele me contava. Ele as aprendeu por meio da oralidade e eu nunca soube suas origens, mas hoje sei que eram versões próximas às originais dos irmãos Grimm. Logo, minhas memórias mais antigas se relacionam com essas histórias e com os sentimentos de angústia e de compaixão que elas me provocavam.

Com o passar dos anos fui aprendendo a apreciar esses sentimentos e me sentir cada vez mais atraída pelas histórias tristes, que não se resumiam aos contos de fadas, mas também se estendiam para as histórias de vida de pessoas ao meu redor, incluindo a história do meu avô, que perdeu a mãe ainda criança e teve uma vida muito difícil ao lado dos irmãos e do pai, com poucos recursos. Contar e ouvir histórias é uma prática que me conecta às memórias dos meus avós. Neta de agricultores, tive minha primeira infância embalada por histórias de princesas e também por canções no alpendre de casa nas noites calmas do interior. Era comum sentarmos em família nas noites enluaradas e ouvir meu avô e seu violão por longas horas. As minhas peças preferidas eram “Senhor da Floresta”, canção de Augusto Calheiros e o Cordel “Juvenal e o Dragão”. A primeira, uma canção com temática indígena narra uma tragédia que ocorre com um casal de amantes que não podem ficar juntos. A segunda, narra a jornada de um herói que enfrenta muitos desafios, vence as maldades e termina rico e feliz. Porém, ao final é revelado que seus cães são seres mágicos e, findada a missão, eles precisavam ir embora e isso sempre me fazia chorar. Mas mesmo assim eu sempre queria ouvir as histórias, porque enxergava coisas belas naquelas narrativas, principalmente nos momentos que eu achava mais tristes. É como se aquele sentimento me deixasse mais sensível e eu gostava de me sentir daquela forma.

A minha primeira graduação foi em Artes Cênicas. Uma idealização da infância que veio pelo encantamento na arte da interpretação. Escolhi o teatro porque queria a possibilidade de criar histórias e viver personagens. Anos depois iniciei jornalismo, queria ampliar minha atuação no campo da produção cultural, mas prioritariamente, queria mais uma vez contar histórias. Olhando para o passado, vejo como essa afinidade com dramas e tragédias refletiu no meu estilo musical e no meu gosto literário, e olhando para o agora, percebo como isso ainda se faz presente nas minhas escolhas enquanto artista e pesquisadora.

Foi durante o Trabalho de Conclusão de Curso em jornalismo²³, enquanto investigava sobre o massacre nos campos de refugiados palestinos em Beirute, que me recordei dos campos de concentração da seca no Ceará, um tema que eu já conhecia, mas não olhava para ele como uma possibilidade acadêmica. Foi a partir da experiência com a escrita monográfica, com autores como Didi-Huberman, Walter Benjamin, Elizabeth Jelin, Márcio Seligmann-Silva, dentre outros, que percebi que nos campos de concentração da seca no Ceará havia muitas possibilidades a serem exploradas.

Na graduação eu tive a oportunidade de fazer um Produto Jornalístico²⁴, mas optei pela Monografia, pois sentia a necessidade de uma maior familiaridade com a pesquisa acadêmica. Como meu interesse sempre esteve no campo artístico escolhi um filme como objeto de estudo, onde pude relacionar temas como a memória, o esquecimento, o trauma e o jornalismo de guerra, construindo uma narrativa que começava a abrir caminhos para o que viria no Mestrado.

Por ter abdicado de realizar um filme documentário na graduação para me dedicar a uma Monografia, quis no Mestrado propor algo que se aproximasse disso. No anteprojeto especifiquei que realizaria um documentário sobre as memórias do campo de concentração do Patu, utilizando a técnica do teatro de animação como estética. Porém, no decorrer do processo a ideia do documentário foi substituída pela proposta de uma série experimental de vídeos curtos construídos a partir do cruzamento entre ruínas, testemunhos, memória e esquecimento para simultaneamente compreender como se constroem as temporalidades da memória sobre este evento.

O retrospecto que faço nesse breve espaço da dissertação é um exercício que pratico como parte do meu processo hermenêutico para entender o que me compõe agora, compreender minha escolha pelas memórias do campo de concentração da seca de 1932 e refletir sobre as escolhas dos métodos para realizar este trabalho.

3.3. A CRIAÇÃO: COMO FIZ UM FILME

Após os estudos teóricos nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes, das sessões de orientação e dos exercícios da reescrita do projeto, a ideia do teatro de animação dentro da linguagem cinematográfica deixou de fazer sentido, pois já estava me vendo muito distante da ideia inicial e quis explorar outras possibilidades como a fotografia e a instalação. Quis experimentar técnicas como a cianotipia, a fototipia e a projeção por *video mapping*, ainda associadas a linguagem audiovisual.

²³ Monografia que investiga a representação do esquecimento nas imagens do documentário animado *Valsa com Bashir*, do cineasta israelense Ari Folman.

²⁴ De acordo com o Projeto Político Pedagógico do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri, os Produtos Jornalísticos são: livro-reportagem, revista, jornal, plano de comunicação de uma assessoria de comunicação, fotografia (fotojornalismo), documentário televisivo, grande reportagem (TV), documentário radiofônico, produção de programa em formato radiorevista ou produto multimídia.

Nesta nova proposta já me percebia influenciada pelos trabalhos da artista visual Aline Motta, em especial “Pontes sobre abismos” (2017), videoinstalação em que a artista apresenta imagens de arquivos encontradas numa investigação sobre suas origens genealógicas.

Elaborei e reelaborei estratégias na intenção de realizar pelo menos oito vídeos que constituiriam a série. No entanto, a execução da ideia demandava recursos que não estavam ao meu alcance, a exemplo de videoprojetor adequado para o *video mapping*, assim como as licenças de softwares necessários para a criação das artes. Convenci-me que suspender essa ideia seria o mais viável no contexto tempo-recurso. Reduzir as expectativas para um projeto mais acessível me possibilitaria manter os trabalhos dentro do prazo que ainda tinha para concluir o Mestrado (um ano, em média).

Optei pela realização de um trabalho que me permitisse aproveitar os recursos técnicos que tinha disponíveis no momento: um microfone lapela, uma câmera fotográfica que grava vídeo em até 30 qps²⁵ com lentes 18–55mm, 50mm, 75–300mm, duas câmeras de celular com a mesma capacidade de qps da câmera fotográfica e um software de edição de vídeo profissional.

Realizei as entrevistas de modo presencial, utilizando a câmera de um celular e um microfone para a captação do conteúdo usado para subsidiar a minha criação narrativa. O material das entrevistas não foi coletado para ser usado de forma direta no filme, salvo um pequeno trecho de uma entrevista que devidamente autorizado foi inserido como voz *over*²⁶. Durante as entrevistas já foi possível destacar detalhes e fragmentos em que vi potencialidade para o desenvolvimento de algumas histórias, mas não conseguia organizá-los de modo a fazer sentido. A proposta era construir vídeos com duração máxima de um minuto e nada que eu consegui esboçar cabia nesse espaço de tempo. Outra dificuldade que encontrei foi criar o roteiro a partir da escrita. Para que a tarefa fosse realizada, precisei usar a estratégia de montar a história a partir de imagens. Fiz uma espécie de *storyboard*²⁷ com referências nas imagens mentais que eu tinha ativadas na minha memória a partir dos trechos das entrevistas. Então busquei imagens na internet e criei meu roteiro imagético.

Trabalhar com a realização de um filme como mediação para a compreensão das memórias do Patu, neste curto espaço de tempo, foi algo desafiador. É um caminho metodológico que se desprende das regras estruturalistas da pesquisa acadêmica e por vezes me fez duvidar da rota e sentir medo de não chegar a lugar nenhum. Por diversas vezes me percebi solitária em meus próprios caminhos, sem palavras para expor aquilo que queria materializar e não me restou outra saída a não ser encontrar formas criativas de dizer aquilo que preciso.

²⁵ Quadros por segundo.

²⁶ Voz *over* é um termo utilizado no cinema para indicar que uma voz foi sobreposta à cena e que esta voz não faz parte de nenhum elemento que está em quadro ou fora de quadro naquela história.

²⁷ Esboço sequencial de imagens.

Construí um roteiro chamado “Humaitá” e outro chamado “À minha irmã”, que depois teve o nome trocado para “Olhe para Trás”, enquanto “Humaitá” foi retirado do projeto na etapa de gravação, pois avalei que não dialogava de forma consistente com as demais histórias. Fiz também um rascunho chamado “Folhas sobre as águas” e outro chamado “A criança”. Nenhum dos dois foi finalizado, mas juntos deram origem aos filmes “Santas Almas” e “A Cerca”, que somados ao “Olhe para trás”, compõem “Narrativa em Fragmentos”.

Apenas com o roteiro de “Olhe para Trás”, fui a campo com uma câmera e um celular e durante uma tarde e uma manhã captei imagens que se aproximavam daquilo que estava esboçado. Na sequência, dediquei dois dias tentando organizar as imagens numa ordem que fizesse algum sentido e finalmente cheguei a um resultado de aproximadamente três minutos. Mostrei o vídeo para algumas pessoas que também pesquisam os campos de concentração e uma dessas pessoas, artista residente na cidade de Senador Pompeu, após ver o filme disse não ter reconhecido o Patu. Na montagem eu inseri uma ou outra imagem do campo de concentração, mas a verdade é que nesse primeiro experimento a grande maioria das imagens captadas não foram de lá, mas de outros espaços com cenário natural relativamente parecidos.

Não ver o cenário original do Patu gerou estranhamento para o espectador que, além de conhecer o espaço, tem vínculo afetivo com o lugar. Então compreendi que se meu filme tinha como destino pessoas que têm algum vínculo familiar, de pesquisa, de trabalho ou de interesse artístico com o campo de concentração, o *set* de filmagem precisava necessariamente ser lá. Caso contrário, corria o risco de não alcançá-los, pois apesar de todas as propostas terem sido elaboradas a partir de conteúdos extraídos das entrevistas, elas também foram adaptadas livremente de forma a não sustentar a individualidade narrativa de nenhum entrevistado. A minha intenção não foi levar uma associação direta do espectador às histórias de determinados sobreviventes, mas apresentar elementos que disparassem memórias sobre o campo de concentração da seca de 1932. Então, para que houvesse um caminho que facilitasse a identificação do espectador com as memórias do Patu, decidi que o cenário seria essa “chave de acesso”.

Após me convencer que o filme deveria ser feito no espaço do Patu, organizei meu material de filmagem e viajei até Senador Pompeu para gravar novamente “Olhe para trás”, desta vez no cenário original. As cenas foram gravadas em uma única manhã, pois a ideia já estava estabelecida e o que precisávamos era apenas captar mais ou menos aquilo que o roteiro indicava. Eu queria contar uma história que se relacionasse com a busca pela dignidade dos mortos e com a superação do luto.

Os outros dois roteiros ainda não haviam sido finalizados, porém algumas ideias já se manifestavam na minha imaginação, em forma de imagens soltas. Com “Folhas sobre as águas” eu queria contar uma história que falasse das memórias afetivas das

peessoas em relação aos seus familiares e em “A criança”, eu gostaria de trazer uma história que mostrasse as relações das vítimas com o aprisionamento e a busca pela liberdade. O primeiro roteiro estava esboçado, mas eu havia fracassado com os experimentos de imagens de fitotipia que usaria na cena, então precisava descobrir outros caminhos para a realização. O segundo era apenas uma imagem mental e precisava experimentar. Aproveitei então os dois dias que eu tinha para ficar no Patu e gravei o que estava programado, o que eu imaginava que daria certo para encaixar nos outros roteiros inacabados e muitas imagens de improviso, ideias que foram surgindo inspiradas pelo momento, pela luz e pelo cenário. A esta altura do processo eu já sabia que minha criação não funciona bem no planejamento, mas flui melhor quando me deixo ao acaso.

Karim Aïnouz, artista cearense, cineasta, diretor e roteirista, em uma participação no canal Canne Fundaj – Fundação Joaquim Nabuco (SEVERIEN, 2014), em sua fala sobre roteiro diz que, em sua visão, um filme possui três roteiros: um primeiro com a concepção da ideia, feito com letras antes das filmagens; um segundo que se escreve na realidade do *set* e serve àqueles que estão manufaturando o filme; e um terceiro que se escreve sem palavras, mas no gesto da montagem.

Seguindo o pensamento de Karim Aïnouz, apenas o filme “Olhe para trás” passou pelas três fases de roteiro. Os dois outros filmes, “Santas Almas” e “A Cerca” foram escritos na realidade do *set* e no processo da montagem, unindo as ideias dos roteiros inacabados.

Ao retornar para casa, depois das gravações, iniciei a montagem do primeiro filme. Apesar de ter o roteiro organizado demorei em média uma semana para deixá-lo no formato esperado. Tinha pouca familiaridade com o software de edição, e também um certo grau de perfeccionismo que me fez demorar mais do que o necessário. Finalizado o vídeo, quis experimentar o material extra e esboçar propostas para serem trabalhadas posteriormente.

Observei o material disponível e, diante das imagens, percebi que construir uma narrativa agora parecia muito mais intuitivo do que foi quando tentei escrever os primeiros roteiros. Não é que eu tenha ganhado experiência e aguçado minha criatividade. Isso aconteceu, certamente, mas atribuo esta mudança perceptiva à metodologia do meu processo criativo que estava sendo inovada. Agora eu dispunha de imagens para trabalhar e meus dois roteiros finais surgiram no ato da montagem. Como quem monta as peças de um quebra cabeças e se surpreende com a figura revelada, vi surgir em poucas horas os filmes “Santas Almas” e “A Cerca”.

A metodologia proposta nesta pesquisa consistia na apresentação dos vídeos para um determinado público – pessoas que possuíam algum vínculo com as memórias do Patu. Com os três filmes finalizados, aproveitei que já havia começado a divulgação da 41ª Caminhada da Seca, que em 2023 ocorreria no dia 12 de novembro, e entrei em

contato com a organização do evento. Consegui um espaço para a exibição dos vídeos dentro da programação cultural que ocorre na semana que antecede a Caminhada da Seca, propondo realizar também uma roda de conversa após a exibição.

Os vídeos estavam finalizados, mas eu sentia falta de algo que unificasse as histórias. Cada vídeo tinha uma duração média de dois a três minutos, então tive a ideia de juntá-los e transformá-los em um único filme dividido em três atos. Para isto elaborei a parte introdutória do vídeo, unindo um texto inspirado no pensamento de Santo Agostinho e um efeito visual inspirado na poesia concreta, buscando estabelecer de início uma relação de temporalidade, preparando o espectador para o que viria em sequência. E como finalização, trabalhei com uma das imagens do pôr do sol no sangrador²⁸ da Barragem, propondo ao espectador signos diversos para o fechamento da história.

3.3.1. Ato 1: Olhe para trás

Na entrevista que fiz com Lano Nascimento, neto de dona Maria e seu Guilherme, ele relatou que a avó costumava contar em seus depoimentos que a primeira pessoa a ser enterrada no Patu foi uma irmã dela. Esse detalhe me chamou muito a atenção, pois o que Lano trazia em seu relato é um marco para a história do campo do Patu. Havia ali a memória do início de um processo de fim. O fim da história de tantas pessoas que desapareceram naquelas terras. A sua tia avó, segundo seu relato, foi a primeira pessoa a ser “esquecida” nas valas do Patu. Então eu lhe perguntei se a dona Maria chegou a dizer onde o corpo havia sido enterrado e ele respondeu que ela não sabia identificar o local exato, pois na época eram muitas valas.

Em uma das visitas ao campo do Patu, enquanto conversava com Fábio, um dos guias de visitação, ele mencionou seu Joaquim Barbosa, avô da Jardenia Alves. Eu já havia entrevistado Jardenia alguns dias atrás, então já tinha muitas informações sobre a história daquela família, o que me permitiu prolongar a conversa para conhecer um pouco mais a partir do olhar de outra pessoa. Ele relatou que certa vez, acompanhando seu Joaquim ao interior do cemitério, presenciou uma cena que lhe marca até os dias de hoje. Contou que em determinado momento seu Joaquim, já dentro do cemitério, parou e ficou a olhar para o horizonte enquanto lágrimas escorreram de seus olhos. Preocupado em prestar auxílio, se aproximou do idoso e perguntou se ele estava bem e então seu Joaquim lhe contou que dois de seus parentes que estavam no campo de concentração foram enterrados naquele espaço. Um ele disse saber que era por ali, nas proximidades de onde eles estavam, mas o outro ele já não conseguia se lembrar e esta era sua dor naquele momento. O mesmo relato foi exposto dias antes por Jardenia na entrevista, porém com menos detalhes.

²⁸ Sangrador é a parte por onde escoa a água excedente das barragens, evitando sobrecarga e rompimento das áreas de contenção. Também é chamado de sangradouro ou vertedouro.

Inês contou que seu Estevão também perdeu alguém no Patu. Ele perdeu uma irmã no campo de concentração e não se tem ideia de onde o corpo foi enterrado. Das cinco famílias entrevistadas, três passaram pela perda de seus familiares no campo de concentração. São histórias que se assemelham. Essas famílias viveram em comum não apenas a perda de seus entes queridos no sentido da morte, mas também a perda da localização de seus corpos, interferindo no ritual fúnebre e também no processo de luto comum às sociedades ocidentais.

O fato das valas terem sido cavadas em grandes quantidades e em diversos lugares tornou impossível guardar as referências de localização, ainda mais considerando que as mortes ocorriam diariamente, como relataram todos os entrevistados. Então, como disse Amélia Moraes, neta de seu Mauro: “Não sabemos de fato onde as pessoas estão enterradas. A gente pode pisar em cima sem saber que ali tem pessoas enterradas” (Amélia Moraes, 20 de julho de 2023).

A fala de Amélia me fez pensar na ideia de um campo minado, mas isso não fazia sentido ser trazido para a cena, então busquei trabalhar com imagens que mostressem o chão do Patu, pensando sobre o que Didi-Huberman (2017, p. 65–67) fala a respeito de observar o solo, pois eles são as cascas da história e por serem considerados neutros, insignificantes e sem consequências, eles sobrevivem.

O plano inicial era trabalhar unicamente com imagens das ruínas e da paisagem natural do Patu. Não havia a intenção de trazer a imagem humana para a cena, mas durante um experimento de câmera para ajuste de foco, me coloquei em cena e a composição me pareceu favorável esteticamente. Isso ocorreu antes da finalização do roteiro, o que me permitiu inserir a personagem sem necessariamente precisar refazer o trabalho.

No momento do teste estava acompanhada de uma outra pessoa que me auxiliava com o uso da câmera, e houve a discussão se ela poderia fazer o personagem para que eu pudesse focar na direção. No entanto, foi a minha imagem que, enquanto diretora, julguei atender aquilo que eu procurava e ainda não sabia expressar. Apesar da minha formação como atriz, exploro pouco minha imagem em cena. Tenho preferências pela direção e gosto de ficar por “trás das câmeras”, conduzindo os trabalhos, mas neste em especial, eu quis que fosse eu. Ao me ver no vídeo, fui seduzida pela minha própria imagem, assim como Narciso ao se olhar no lago.

No teste de câmera eu estava usando um vestido preto e largo e meu cabelo longo estava solto – da mesma forma que ficou depois nas gravações. O impacto causado pelo vento em contato com o cabelo e o tecido trouxe um movimento bonito para a imagem. A fluidez do tecido leve e o balanço do cabelo me trouxe a impressão de algo que se esvai, que o vento pode levar e fazer sumir e então eu quis trazer essa personagem para a história, um ser exposto ao tempo, ao sol, ao vento, à noite, sempre caminhando aleatoriamente, pisando sobre um solo que pode esconder em qualquer

lugar corpos de outros errantes que encerraram suas caminhadas dentro do cercado do Patu.

Figura 20 – Caminhada errante



Fonte: Frame do filme *Narrativa em Fragmentos*, 2023

Propositalmente, não quis trazer no filme elementos que direcionassem a leitura do espectador para uma definição exata de quem é a personagem que caminha. Não quis dizer de onde ela vem nem porque ela está ali. Seu nome, idade e origem são desnecessários no contexto em que ela é inserida. O que importa são as ações que ocorrem durante as cenas. Assim como os sertanejos do Patu que não têm nome, origem e nem mesmo um rosto, essa andarilha é ninguém e todo mundo ao mesmo tempo. Esta foi uma pequena semelhança que observei posteriormente em um dos filmes de Varda. Em “Os Renegados” (1985), a personagem Mona, também uma andarilha, caminha pelas estradas sem dar sinais de onde vem ou porque está ali. A própria Sandrine Bonnaire, atriz que interpreta Mona, em “Varda por Agnès” (2019), conta que não recebeu informações sobre a personagem, sua construção aconteceu toda a partir das ações que a moça precisava realizar, pois o que importava ao espectador eram suas ações e seu comportamento. Varda, no mesmo filme, diz que sua motivação era contar a história de uma jovem mulher na estrada, uma prática que estava crescendo entre as mulheres na época do filme. Apresentar Mona sem os elementos que permitissem sua análise faz com que o espectador construa suas próprias conjecturas sobre aquela personagem furiosa e resistente.

Durante minha busca por trabalhos que me trouxessem inspirações para a criação artística encontrei “Nebbia” (2009), um vídeo arte italiano de oito minutos, dirigido por Antonio Savinelli e interpretação de Sabina Esposito. Nebbia explora a busca de si. A neblina, imagem principal do filme, é colocada em cena como elemento que se relaciona àquilo que ainda não está exposto ou não está claro. Nesse videoarte alguns elementos utilizados me serviram como fonte de inspiração para criar o roteiro de “Olhe para trás”, inicialmente nomeado como “À minha irmã”, pois a história teve como primeira inspiração o relato de dona Maria sobre sua irmã enterrada em uma vala coletiva no campo de concentração.

O elemento que mais chamou minha atenção em “Nebbia”, além da sinopse²⁹ que dialoga com as questões que tocam minha sensibilidade artística e hermenêutica neste processo, foi a presença do gado na cena. Ao ler o filme, visualizei, nos minutos finais, a personificação do animal com a mulher. Foi esta leitura que me abriu a imaginação para construir um roteiro que intencionava estabelecer uma possível relação entre a personagem humana e o animal.

Os sertanejos ao serem direcionados para os campos de concentração ficavam “encurralados” a morrer de fome e de doenças (RIOS, 2014) e por esse motivo, os campos eram também chamados de “Curral do Governo”. Este foi o ponto chave para que a vaca entrasse como uma figura dentro da minha narrativa. Kênia Rios diz que “na sua vivência do mundo rural, o sertanejo sabe que o gado precisa ser encurralado para não fugir” (Ibid., p. 102). Lano, em determinado momento da entrevista ao descrever a imagem que ele tem do que era o Patu em 1932, a partir dos relatos da avó, ele disse que o campo era como um curral para manter as pessoas e evitar que elas saíssem. Dentro dessa premissa, Frederico de Castro Neves escreveu “Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915–1932)”, artigo científico que levanta questões sobre os campos de concentração e a evolução dos saberes na prática do aprisionamento dos retirantes.

“Ato 1 – Olhe para trás” procurou explorar, a partir da imagem, do movimento e do som, a memória dos sobreviventes que buscaram e/ou ainda buscam a superação do luto pelos seus familiares enterrados sem identificação, construindo a relação sônica entre o curral, o espaço do Patu e o caminhante.

A história inicia com o som do trem e um *travelling* lateral da caatinga; após o primeiro som de apito começa a ser ouvido o som de chocalho de gado. Na sequência corta para um close de animal bovino que observa algo passando. Em seguida corta para uma imagem estática da caatinga, enquanto o som do trem vai se distanciando.

²⁹ Névoa. O que não nos permite perceber ou compreender adequadamente a realidade atual. Nebbia é uma obra que explora a busca de si e o encontro inesperado com a verdade. A neblina (imagem principal) cobre com seu manto as formas que ainda não podem ser distinguidas, ou aquelas antigas formas desbotadas que ainda não foram substituídas por formas novas e precisas. Como se o caos das origens estivesse representado nesta neblina (SAVINELLI, 2009, tradução nossa).

No quadro seguinte, enquanto a imagem transita para os pés de alguém caminhando, surge o som de pisadas e de chocalho. Corta para uma tomada estática da antiga estação de trem do Patu e é possível ouvir a respiração ofegante do animal.

A seguir é mostrada uma sequência de movimentos contínuos que se completam intercalando a imagem da pessoa e do animal, numa continuação que oscila entre observar e seguir andando. O som do chocalho e da respiração do animal são constantes acompanhando o percurso da pessoa que está sempre seguindo adiante. No trajeto da caminhada há um momento em que a pessoa derrama da própria mão um punhado de terra e um close no rosto do animal mostra o olho lacrimejante do bicho. Na sequência surge uma cruz artesanal erguida no chão. A pessoa passa pelo artefato e segue adiante, enquanto o som do chocalho e a respiração vão sumindo lentamente. Após o corte surge no completo silêncio a imagem do bovino, mais uma vez a observar algo e finaliza com a indicação de que o animal agora está indo embora, virando finalmente a direção do seu caminhar.

Nesta construção fílmica procurei trazer os elementos que pudessem instigar as memórias sobre o Patu, como o som do trem relacionado à chegada dos sertanejos aos campos de concentração, a figura da vaca como referência ao “Curral do Governo”, a cruz artesanal como referência às valas coletivas e o caminhante como signo do sertanejo que ficava a vagar pelo campo, mas também o devoto que expressa sua fé por meio da caminhada.

3.3.2. Ato 2: Santas Almas

Após as gravações de “Olhe para Trás”, me permiti, junto com minha equipe, experimentar as imagens que o Patu nos proporcionava. Durante os dois dias que estivemos imersos em seus espaços, percorremos as ruínas, gravamos cenas não roteirizadas e nos encantamos com a beleza natural que o Patu nos presenteava a cada hora do dia. Retornei para casa com um considerável volume de imagens e um certo grau de encantamento pela paisagem do sertão nordestino.

A montagem de “Santas Almas” ocorreu logo após a finalização da montagem e edição de “Olhe para Trás”. Foram as sobras de imagens que me estimularam a experimentar uma nova história com o material disponível. Diferente do primeiro filme, que foi anteriormente escrito e testado antes das filmagens, “Santas Almas” surgiu inteiramente no gesto da montagem, retomando Karim Aïnouz quando fala dos três roteiros que compõem um filme.

Diferente dos outros atos, que já tinham um direcionamento em suas concepções, “Santas Almas” foi se construindo em si próprio. Uma imagem solicitava outra à medida em que era escolhida no processo da montagem. Da mesma forma, a sonoridade se construiu a partir das imagens e do contexto em que elas eram colocadas.

Buscarei elaborar uma reflexão sobre este filme, esclarecendo as minhas escolhas na sua construção, compreendendo ser um desafio discorrer de forma clara sobre um processo intuitivo e não sistematizado.

Na entrevista que fiz com Amélia Morais, neta de seu Mauro e filha de dona Alzira, quando falávamos sobre o simbolismo das oferendas que são levadas às Almas da Barragem, em agradecimento às graças alcançadas pelos devotos, ela fez o seguinte comentário:

Tem muitas pessoas que relatam que ao deixar o alimento lá, com poucos minutos depois o alimento desaparece. Tem histórias que relatam isso daí. Aí muitos dizem que são as Almas. (...) E o mundo espiritual só a Deus pertence. Então passa muita coisa pela cabeça. Será se essas pessoas voltam? A gente não sabe, né? (Amelia Morais, 20 de julho de 2023)

Velas, água e pão são os itens mais presentes nas oferendas dos devotos às Almas da Barragem. Os elementos ofertados carregam em si próprios a dualidade simbólica da vida e da morte. O pão, alimento universal presente na história da humanidade, é também um símbolo religioso. Na cultura cristã, representado pela figura de Jesus, o pão representa a vida. “Eu sou o pão vivo que desceu do céu. Quem comer deste pão viverá para sempre” (Jo. 6:51)³⁰. O pão como símbolo da vida é colocado sobre um pequeno altar dentro do Cemitério da Barragem, indicando que houve morte ocasionada pela fome. De forma similar, a água, símbolo da vida, é ofertada às vítimas da seca, a fim de saciar uma necessidade fisiológica que se acredita permanecer após a morte. Servindo também como símbolo do batismo, ela dá aos indigentes a paz e o descanso. Em combinação com a água estão as velas, que pelo fogo representam também o batismo, a purificação, a luz de Cristo e a esperança da vida eterna. A vela, na cultura cristã, serve também para iluminar o caminho do morto na sua passagem da vida para a morte, evitando que este caminhe pelas trevas.

“Santas Almas” inicia com uma tela escura e uma luz distante que aos poucos vai se aproximando da câmera, na medida em que o som de pisadas na água tornam-se mais evidentes. À medida em que a imagem vai se aproximando é possível ver um pouco borrado o rosto de uma pessoa que segura uma vela e caminha por dentro da água. O filme começa logo após a cena “entremeio” de um ato para o outro, em que são mostradas as águas da Barragem do Patu.

Na mitologia grega há um rio que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos (o rio Lete) e um barqueiro é o responsável pelo transporte daqueles que morreram para o outro lado da margem³¹. A ideia de iniciar o filme com esta referência foi provocar no espectador as memórias sobre as narrativas fantásticas que giram em torno de todo e qualquer cemitério na cultura ocidental, espaços possuidores de uma infinidade

³⁰ Bíblia Online – Livro de João, capítulo 6, versículo 51.

³¹ Para saber mais, veja o mito de Orfeu e Eurídice.

de elementos que fazem deles objetos de estudos, mas também de medo, misticismo e narrativa diversas.

O *post mortem* é ainda um mistério e a ausência de conhecimentos sobre o mundo do além, abre possibilidades e suposições para o imaginário e as criações fantásticas se difundirem pelos tempos, religiões e culturas. “Santas Almas” foi uma inspiração na crença construída em torno das Almas da Barragem e no imaginário das histórias de assombração.

A personagem surge na escuridão, caminhando pela água e segurando uma vela. Na sequência aparece o cemitério também na escuridão fazendo a conexão entre a noite e as forças sobrenaturais. Nas narrativas fantásticas o horário noturno parece ser o de maior incidência das aparições. O medo da noite está inserido nas historicidades como permanências no imaginário ocidental. Jean Delumeau (2009, p. 138–153) fala do “perigo objetivo” na noite, que são as ameaças reais possíveis na fragilidade da visão e como esse medo na noite levou a humanidade ao desenvolvimento do medo da noite, pela crença do “perigo subjetivo”, relacionado ao sobrenatural.

Ainda à noite, a caminhante deposita a sua vela junto a outras que já estão fixadas em um velário e desaparece novamente na escuridão, para logo depois ser vista saindo do interior de uma capela no crepúsculo da manhã.

Após o corte da imagem, a personagem caminhante, já na luz do dia, segue pela estrada do cemitério, indo de encontro aos caminhantes da procissão pelas Almas da Barragem que anualmente realizam a Caminhada da Seca em memória das vítimas do campo de concentração do Patu. Como recurso sonoro, ouve-se o burburinho da multidão guiada pela voz do padre que diz em voz *off*³² “As benditas Almas da Barragem, o santo do povo. As almas do povo são o santo do povo. Vamos cantar com alegria. Deixa a luz do céu entrar. Vamos nos preparando para a celebração eucarística”.

Em seguida ocorre a transição da imagem, a multidão desaparece e a caminhante solitária segue sozinha sua jornada em retorno ao cemitério. A partir desse momento as cenas seguintes acontecem acompanhadas por um cântico religioso em interseção às almas. Com a repetição da frase: “Oh! Minhas almas, dai-me a santa luz”. A música se estende até a personagem sumir na escuridão no interior da capela.

As almas, segundo a cultura cristã, ao abandonarem o plano terreno são direcionadas ao Purgatório, local em que elas permanecem até a completa expurgação dos pecados, para depois subir aos céus, destino final daqueles que mereceram a graça eterna. Jacques Le Goff (2017), a partir do imaginário cristão, fala sobre a intervenção dos vivos nos destinos das almas que estão no Purgatório. Expõe que é através das orações dos vivos em favor dos mortos que uma rede de solidariedade é estabelecida entre os dois mundos.

³² voz *off* é qualquer som que faz parte da cena, mas está fora de quadro. A voz do padre está presente na cena da caminhada, mas ele não aparece por não estar dentro do quadro.

Após a cena da caminhante retornando sozinha surgem imagens de folhas mortas que sobem pelos ares em direção aos galhos mais altos, ou aos céus, assim como as almas devem subir após suas remissões. O filme termina com a chegada da personagem desaparecendo na escuridão do interior da capela. Na sequência, como “entremeio” para o terceiro e último ato há uma imagem do cruzeiro metálico que fica na entrada do Cemitério das Almas da Barragem; em voz *over* ouve-se o depoimento de Lano Nascimento contando sobre a sua tia avó, a primeira pessoa a ser enterrada no campo do Patu.

Busquei com este filme ativar memórias relacionadas às crenças religiosas e místicas que se construíram ao longo dos anos em torno das Almas da Barragem. Busquei também construir uma conexão com os outros dois filmes através das cenas de transição, que chamo de “entremeios”, criando, a partir delas, uma ideia de circularidade temporal em que as histórias se tocam constantemente por meio de detalhes simbólicos e recursos sógnicos sutilmente aplicados.

3.3.3. Ato 3: A Cerca

Diferente de “Santas Almas”, que teve sua criação por meio das sobras de imagens, “A Cerca” teve um esboço que direcionou as filmagem, ainda que seu roteiro nunca tenha sido realmente escrito. Com este filme eu quis abordar os afetos, explorar as angústias, as saudades, o deixar ir e o deixar ficar que permeiam as relações humanas. A criação deste filme aconteceu a partir da união de duas ideias não concluídas. Um esboço de roteiro nomeado “Folhas sobre as águas” e outro nomeado “A criança”.

Em “Folhas sobre as águas” eu quis contar uma história que falasse das memórias afetivas das pessoas em relação aos seus familiares. A inspiração inicial veio de uma fala de dona Alzira em resposta a minha pergunta quando eu quis saber o que ela pensava a respeito das memórias do Patu se perderem à medida que as ruínas também se deterioram.

Ali vai ser uma coisa pra sempre. Não vai terminar nunca aquilo ali, porque ali é uma coisa... eu não gosto de conversar muito sobre isso... me dá vontade de chorar, que eu me lembro muito do meu pai. (...) Eu acho que ninguém se esquece, não. Eu já estou ficando velha, mas aparece um neto, um filho que se interessa. Aquilo não vai acabar nunca. Na minha memória enquanto eu for viva eu não vou me esquecer nunca. Passar para um filho, ele passa para outro filho, aí nunca tem fim. (Alzira Lucinda, 20 de julho de 2023)

Não apenas as palavras ditas por dona Alzira, mas também o sentimento que se manifestava junto a estas palavras me tocaram. A atitude que ela teve de trazer a fotografia de seu Mauro para perto de si e mantê-la segurando erguida em seu colo durante toda a entrevista, me levou a refletir sobre nossas relações com os afetos

daqueles que já partiram e como nos relacionamos com esses afetos quando não possuímos nada material que evoque suas memórias.

As pessoas que estiveram presas nos campos de concentração se submeteram às condições degradantes exatamente por já não possuírem nenhum outro meio de sobrevivência. Os bens materiais daqueles que tiveram alguma coisa no passado, certamente foram aniquilados pela miséria e nada restou para que fosse deixado aos seus descendentes. Nem mesmo uma fotografia restou como materialidade que antecede o período daquela seca. Com exceção da família de seu Antônio Gomes, nenhuma outra família entrevistada possuía fotografias antigas. Todas as imagens a que tive acesso por meio dos entrevistados eram imagens de seus familiares já idosos. Isso significa que foram tiradas muitos anos depois de terem saído do campo de concentração.

Essa reflexão sobre as fotografias me conectou com uma questão pessoal, que possivelmente refletiu na minha concepção em alguns detalhes do filme. Em meados da década de 1980 minha avó possuía um pequeno baú onde guardava cartas e fotografias antigas de nossos familiares. Ela cuidava desse baú como se fosse um tesouro. Durante uma viagem da família esse baú e outros pertences ficaram sob os cuidados de uma tia que não deu a devida atenção e deixou que suas crianças destruíssem esse material. Eu era muito pequena na época e não me recordo de como foi a reação da minha avó, ao descobrir que tinha perdido suas fotografias e cartas antigas. Mas o assunto não foi mais mencionado ao ponto que eu esqueci por completo esse ocorrido. Somente depois de adulta, enquanto pesquisava sobre a genealogia da minha família, uma outra tia me lembrou dessa história e isso me afetou profundamente. Minha avó parece ter superado essa perda, ou apenas recalcado por não conseguir reverter a história, mas confesso que eu nunca superei esse prejuízo. Possivelmente, presenciar a relação de dona Alzira com a fotografia de seu Mauro ativou em mim a necessidade de trazer a imagem fotográfica como elemento de cena.

A dor pela morte da mãe parece ser um dispositivo que levou Barthes (1984) a construir uma relação não apenas melancólica com a imagem, mas também relacionada ao sagrado e à morte. Na segunda parte de “A Câmara Clara”, ele escreve sobre as fotografias antigas de sua mãe e diz que foi remontando o tempo com as imagens que a encontrou, em sua essência. Explica que “os gregos entravam na Morte caminhando para trás: o que tinham diante deles era o passado. Assim, remonteí uma vida, não a minha, mas a de quem eu amava” (Ibid., p. 106–107). Refletindo sobre o que Barthes disse a respeito do reencontro com a fotografia da mãe, e como remontar o tempo a partir das imagens, me veio o ímpeto de criar, dentro do contexto poético, as imagens ausentes daqueles que não têm seus rostos conhecidos.

Inspirada também nos trabalhos de Aline Motta, em especial “Pontes sobre abismos” (2017), quis criar uma história que se passasse em uma canoa, dentro da Barragem do Patu. Queria que houvesse dentro da canoa um baú com fotografias antigas,

e sobre a água houvesse folhas secas boiando, e que na superfície de cada folha houvesse um rosto humano impresso. Com esta imagem mentalmente construída ras-cunhei o seguinte texto como inspiração para o roteiro: *As memórias daquela gente deslizam sobre as águas, como se fossem barcos antigos, flutuando em um tempo distante, remando infinitamente em direção ao horizonte da história. O instante fragmentado no agora, no antes e no depois, se une em uma coisa só, numa espécie de dança circular, sem um começo e sem um fim. As lembranças surgem como se fossem folhas que se desprendem das árvores, numa alusão ao tempo que passa, mas também ao tempo que une todos os outros ao comporem uma complexa constelação apontando para as infinitas histórias não contadas.*

Apaixonada pela ideia da fotografia na cena, me dediquei durante vários dias na produção das imagens. Como não há registros sobre as pessoas que foram enter-radas no Patu, não havia a menor possibilidade de reprodução de seus rostos, então recorri ao uso da Inteligência Artificial para criar imagens fictícias. Depois de criar al-guns rostos, reproduzi as imagens por meio da fitotipia³³, realizei diversos experimen-tos e consegui uma quantidade pequena, mas suficiente para testar o resultado na filmagem.

Figura 21 – Experimento em fitotipia



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

³³ Fitotipia é uma técnica de revelação fotográfica que usa folhas de plantas como suporte para gravar uma imagem em sua superfície a partir da luz solar.

Figura 22 – Efeito da fitotipia nas folhas secas



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

A fitotipia é um processo químico que ocorre na superfície da folha envolvendo a luz direta do sol e a sombra ocasionada pelas partes escuras da imagem que está sobreposta, em transparência. Ao receber a luz direta sobre a sua superfície, a folha entra em processo de oxidação resultando na reprodução da imagem que está sobre ela. É um experimento de resultados fascinantes. Cada textura de folha, cada tempo de exposição, cada posicionamento da imagem interfere nos resultados, tornando impossível reproduzir o mesmo resultado duas vezes. O que torna essas imagens únicas.

Por se tratar de um processo totalmente natural, livre de qualquer tipo de conservante, estas imagens tornam-se muito efêmeras, frágeis e delicadas. Qualquer movimento descuidado pode transformá-las em pó. O ar provoca a distorção da imagem pelo ressecamento da folha e a própria luz que imprimiu a fotografia se encarrega do seu apagamento com o passar do tempo.

Neste processo artístico onde busco refletir sobre a memória, este experimento com as imagens gravadas nas folhas de árvores, foi talvez o que mais me conectou com o tema, ao colocar diante de mim questões relacionadas sobretudo ao tempo, e a fragilidade material condicionada às forças da natureza. No entanto, foi um experimento frustrado, pois apesar de inúmeras tentativas, experimentando ângulos e horários diversos para variação da luz, não consegui alcançar o resultado que havia idealizado.

A imagem das folhas amareladas (Figura 23) foi uma criação realizada por meio de Inteligência Artificial. Trata-se da idealização da imagem que eu quis obter com

as folhas gravadas em fitotipia e que deveriam ser colocadas sobre a superfície da água para obter um resultado esteticamente parecido. Porém, talvez por não dispor de equipamentos adequados, não foi possível chegar em nenhum resultado que ao menos se aproximasse da imagem idealizada. Depois de diversas tentativas mal sucedidas, aceitei abrir mão dessa cena e buscar outros caminhos.

Figura 23 – O efeito esperado x efeito alcançado



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

O outro momento em que faria uso das fotografias seria a cena dentro da canoa em que deveria aparecer um baú com imagens antigas. Imprimi em papel fotográfico as mesmas imagens que havia usado para os experimentos em fitotipia e depois realizei um processo de envelhecimento com acetona e café, para simular um aspecto de desgaste provocado pelo tempo.

Ao contrário da fitotipia, que teve um longo período de experimentos, com duração de vários dias, o processo de envelhecimento da imagem no papel fotográfico foi uma atividade rápida e fácil de ser executada, levando poucas horas e obtendo excelente resultado diante da câmera.

Talvez a frustração no experimento com a filmagem das folhas gravadas tenha me desanimado e por isso não dei continuidade a história iniciada no roteiro “Folhas sobre a água”. No entanto, algumas ideias permaneciam a pulsar e isso me levou a gravar algumas cenas que estavam esboçadas, como a cena das fotografias do baú que foi usada no filme “A Cerca” e a cena das folhas caindo das árvores, que foram aproveitadas em “Santas Almas” em efeito reverso. Fora isso gravamos livremente algumas tomadas da água e do movimento de deslocamento da canoa. Experimentamos também imagens nas ruínas e gravamos até mesmo durante a noite, quando já não tínhamos nenhuma luz natural.

“A criança”, o último roteiro a ser idealizado e que também contribuiu para a montagem de “A Cerca”, tinha a ideia de contar uma história inspirada no relato de Inês sobre a fuga de seu Estevão do campo de concentração. Porém não havia nada escrito, nem mesmo um esboço em imagens como tinha feito com os outros dois roteiros. Tudo o que eu tinha era uma imagem mental. Visualizava uma tomada contínua que mostrava duas pessoas correndo até uma cerca, uma ultrapassava os arames farpados e seguia correndo enquanto a outra não conseguia seguir adiante. Isso era tudo.

Havia duas pessoas me auxiliando: uma com as câmeras e outra, com a produção. Pedi a pessoa que estava na produção, que também é ator, para me ajudar com a cena. Pedi que ela fizesse a personagem que ultrapassa a cerca e vai embora. Orientei brevemente a ação que deveria ser executada e gravamos no improviso.

Quando “Folhas sobre a água” ainda parecia um roteiro possível, pedi a uma amiga cantora e compositora que fizesse uma canção para que fosse usada neste filme. Encaminhei para ela o texto que criei como inspiração e contextualizei brevemente as minhas intenções. Pedi que a canção fosse escrita e cantada em inglês, por dois motivos: considero a língua inglesa poética quando usada na composição de letras e avaliei que em português, a letra poderia interferir na leitura da narrativa do filme, levando o espectador a associar a letra à imagem, quando minha intenção era que a música contribuisse para a leitura abstrata da história.

Figura 24 – Fotografias envelhecidas



Fonte: Arquivo pessoal, 2023

Algum tempo depois, refletindo sobre esta escolha, percebi que poderia ter trabalhado com a música sem a letra. Eu poderia ter usado apenas a sonoridade melódica

instrumental, já que buscava provocar uma inteligibilidade diversa do pensamento discursivo e o inglês não isenta a interferência da letra na leitura da imagem, ainda que não sejam todos os espectadores que compreendem o idioma. No entanto, essa reflexão surgiu quando o filme já estava finalizado e já havia sido exibido, me fazendo entender que as minhas escolhas serão sempre dignas de avaliação, mesmo que nem todas possam ser alteradas.

Após finalizar todas as filmagens e de posse da canção, segui para a fase da montagem. O filme tem a duração da música, e as imagens foram montadas a partir do som. Deixei a música tocando no editor de vídeo e fui apenas adicionando as imagens conforme a minha sensibilidade musical me impulsionava na escolha. Não programei anteriormente nenhuma sequência, meu direcionamento foi a inspiração das fotografias, a fala de dona Alzira e o relato da fuga de seu Estevão.

As imagens usadas foram fragmentadas e reorganizadas na intenção de quebrar com a linearidade temporal da canção. Após a cena de abertura, a primeira imagem surge no início da canção e a última desaparece com as últimas notas.

Assim como a personagem caminhante, o personagem que foge também não possui um rosto, apenas um corpo que se movimenta em recortes na narrativa, como também os muitos prisioneiros do Patu, sem um rosto, sem um nome e sem uma história.

O filme começa com a imagem de um arame farpado. No fundo há uma árvore e por trás está o céu, fazendo uma conexão com o filme anterior em que as folhas sobem para os galhos mais altos ou para os céus como as Santas Almas, que ao alcançarem a redenção deixam para trás, ou para baixo, as prisões que sofreram na vida terrena. Em seguida, diante da cerca, há um personagem de costas e seu rosto está virado para o arame, que está logo à sua frente. Depois, a câmera parte da margem da Barragem do Patu, passando por uma canoa ancorada e segue pela imensidão da água até alcançar ao longe a outra margem do açude.

A personagem caminhante é vista segurando a cerca e logo depois indo ao chão em estado de angústia, dor ou desespero. Em seguida há uma sequência de imagens sendo alternadas, mostrando as duas personagens em diferentes momentos. Para depois retomar a cena em que a primeira personagem passa correndo, ultrapassa a cerca e desaparece na vegetação densa, enquanto a outra personagem corre tentando alcançá-lo, mas é barrada pela cerca. As cenas são intercaladas criando um jogo temporal que alterna o antes e depois, num fluxo constante de acontecimentos.

O filme termina com o personagem novamente de costas, agora não mais diante da cerca, mas diante de um sangradouro, com o rosto virado para o sol que está a caminho de se pôr no horizonte da Barragem. O sangradouro é o lugar por onde há vazão da água. No contexto do filme, colocado em oposição ao arame farpado, o

sangradouro representa a liberdade alcançada por quem conseguiu deixar o campo de concentração.

O único relato que temos conhecimento sobre fuga é o de uma criança que deixou para trás a família e conseguiu abrigo com uma tia longe das cercas do Patu. No entanto, apesar da vigilância que havia para evitar que as pessoas saíssem do campo de concentração, o perímetro da área, além de extenso, não era murado, e sim cercado. Diante da estrutura e da extensão das cercas, seria humanamente impossível a completa vigilância da área, o que me faz acreditar que outras fugas foram possíveis.

O filme “A Cerca” busca provocar não apenas memórias, mas também sentimentos que se relacionam com as dores das perdas, das partidas e da solidão. Eu quis trazer a reflexão sobre a prisão, seja esta física como foi para muitas vítimas do Patu, ou apenas simbólica, como acredito que também possa ter sido em muitas ocasiões, considerando o contexto de opressão e de miséria daquele lugar. Como fez Cernuda em seus poemas quando coloca o muro como algo que precisa ser demolido, porque é ruína e miséria. Numa alegoria às angústias e opressões, ele chega a falar dos muros como “paredes invisíveis” (LOBATO, 1990, p. 135).

Na imagem final escolhida para exposição dos créditos do filme, procurei fazer uma última conexão entre as histórias e as memórias possíveis sobre o campo do Patu e as vítimas da seca de 1932. A imagem se dá como um pequeno plano sequência que percorre por trás da caatinga o mesmo trecho onde o personagem foi visto pela última vez, o sangradouro. A câmera direciona o olhar do espectador para o sol que se põe nas águas da Barragem e tingindo de vermelho o céu, fazendo sutilmente a transição do dia para noite, para que as Almas possam caminhar livremente pelas águas que foram tão desejadas nos tempos de seca. Junto às imagens surge o chocalho de vaca como se ela ainda estivesse a vagar pelos espaços. Talvez seja ela, essa câmera subjetiva que nos faz ver o belo, o poético, o sublime pôr do sol na Barragem. Nos faz olhar para o mesmo sol que testemunhou o sofrimento de tantas pessoas naquele mesmo lugar em anos anteriores, e que também testemunhou muitos outros campos, em outros lugares, em outras épocas. O mesmo sol desde sempre, iluminando o mundo para que a vida continue na terra e que as histórias possam continuar sendo contadas.

3.4. O COMPARTILHAMENTO: EXPANDINDO A VISÃO

Discorrer sobre a realização de “Narrativa em Fragmentos” tornou-se para mim um grande desafio, pois o processo criativo, assim como toda a execução do trabalho artístico, ocorreu de forma não sistematizada, ainda que houvesse tentativas de organização prévia dos roteiros, das filmagens e até mesmo da montagem e edição. Transpor esse fluxo criativo em forma dissertativa exigiu de mim um considerável esforço, pois apesar de ter consciência de todos os detalhes do meu trabalho e dos objetivos que

busquei com cada escolha, as estruturas do meu pensamento criativo estão constantemente se interconectando, estabelecendo relações entre cada detalhe que compõe a história. Organizar essas conexões de forma objetiva tornou-se o trabalho mais difícil desta escrita, pois ao discorrer sobre um ponto encontro diversos outros ricos em detalhes e de grandes contribuições para o entendimento do meu processo.

Ainda dentro da perspectiva de que as minhas subjetividades são importantes para a compreensão do meu trajeto formativo, devo dar prosseguimento a algumas reflexões que me ajudam a compreender meus caminhos. Uma característica que carrego desde sempre e sou consciente dela há bastante tempo, é a curiosidade em saber como as coisas são feitas. Quando criança, tinha a habilidade de quebrar a maioria dos meus brinquedos; não é que eu fosse uma criança destruidora, eu apenas experimentava desmontar para entender como eram as estruturas, na intenção de colocar novamente tudo em seus devidos lugares, e assim não perder nada. Mas, obviamente, nem sempre conseguia, pois para desmontar algumas peças era necessário quebrá-las e isso acontecia com certa frequência, diante do meu esforço para soltar peças que não eram feitas para serem separadas.

Na adolescência tornei-me leitora assídua de romances e as primeiras páginas lidas eram sempre as páginas finais. Me interessava antes de tudo saber como a história terminava. Da mesma forma, no cinema. Nunca foi incômodo saber *spoilers* dos filmes, pois não me importa o final surpresa e sim os caminhos que levam a história ao seu desfecho.

No início da minha fase adulta me graduei em teatro, mas pouco atuei como atriz, o que eu gostava mesmo era de dirigir trabalhos. Construir cenas a partir do texto e da proposição dos atores. Certa vez, refletindo sobre essas coisas, percebi que havia algo em comum nisso tudo. O meu interesse estava no processo e não necessariamente no resultado. Eu queria ver o final do filme ou ler o final do livro para acompanhar o desenvolvimento da história imaginando como eu faria se eu fosse a autora/diretora.

Nesta investigação sobre a construção das temporalidades das memórias do Patu, me vejo seguindo novamente por um caminho já familiarizado, o de desconstruir para compreender e desta forma reconstruir, caso seja possível. “Narrativa em Fragmentos” foi feito a partir das minhas leituras sobre as memórias, as ruínas e as vivências no Patu. Houve neste processo uma “desconstrução” das histórias originais e uma reorganização a partir das adaptações e da liberdade criativa que gerou novas histórias compostas por elementos diversos que podem ou não tocar as memórias. Mas para que eu possa avançar mais profundamente e compreender como se dão essas construções, preciso acessar visões distintas da minha, e aqui surge a necessidade de compartilhar minha criação. De trocar com o outro as visões de mundo que nos compõem.

Compartilhar, neste sentido, abre as portas para enxergar e expandir as possibilidades de subjetividades que estão além do enquadramento do filme. São as percepções e leituras vindas do outro, a respeito do que viu na minha obra, que me darão chaves para refletir sobre minha “reconstrução” e amadurecer nesse processo. O filme, em certa medida, é um estágio intermediário nesta busca pelo processo de compreensão de como se constroem as temporalidades dessas memórias, que passam a ser vistas agora pelo o olhar do outro, nesse ato do compartilhamento.

Assim, espero que o conteúdo submetido por meio deste capítulo possa ser considerado como uma narração do meu processo formativo e artístico, pautado na subjetividade e individualidade inerente àqueles que buscam no campo das artes desenvolver maneiras de expressar suas percepções de mundo. No capítulo seguinte darei continuidade ao processo de compartilhamento do meu trabalho e das visões que esta troca me traz.



MAT 7

30/03/

4. REFIGURAÇÃO

É de fato no ouvinte ou no leitor que termina o percurso da mímese. (RICOEUR, 2010, p. 123)

Chamo de Refiguração a etapa do meu processo investigativo em que os conhecimentos que foram construídos, organizados e reformulados nas etapas anteriores é entregue ao outro. E por meio dele, o outro, tenho acesso a uma nova leitura daquilo que construí.

A mímese III marca o encontro entre a obra e sua audiência, representando a interseção entre o universo da arte e o do ouvinte/leitor/espectador. A reorganização do mundo e da vivência do outro confere significado à obra, tornando-a simbolicamente compreensível. Pois ele não é simplesmente um receptor de informações; ao contrário, é um co-autor, que transforma seus conhecimentos no contato com outras visões de mundo. As suas interpretações da obra constroem novas configurações, reiniciando o ciclo da mímese.

Neste processo final da investigação sobre como se constroem as memórias sobre o campo de concentração do Patu, assim como as suas temporalidades, expus a minha criação. Entreguei minha configuração das memórias do Patu, organizadas em um filme, para ser vista pelo outro e refigurada a partir de suas percepções e memórias. Após a exibição do filme, realizei entrevistas com pessoas que de alguma maneira se relacionam com as memórias do campo de concentração do Patu, seja pelos vínculos familiares com os sobreviventes, seja por interesses profissionais, artísticos ou acadêmicos.

Realizei entrevistas buscando compreender as diversas leituras e sentidos atribuídos à obra por parte das pessoas entrevistadas após assistirem ao filme. A partir de um roteiro semiestruturado de perguntas abertas, busquei entender as conexões criadas pelos entrevistados entre o filme e as memórias que cada um tem sobre o Patu e as histórias do campo de concentração da seca de 1932.

4.1. FAÇO FILMES PARA MOSTRÁ-LOS, DIZIA AGNÈS VARDÁ

No capítulo anterior faço uma breve referência à cineasta da *Nouvelle Vague* usando alguns pontos que Varda considera como importantes na criação de um filme: inspiração, criação e compartilhamento. Neste terceiro e último capítulo tentarei construir uma relação que se volta para o compartilhamento, a troca entre realizador e espectador, considerando uma etapa fundamental para fechar esse ciclo da mímese que modela minha pesquisa sobre as memórias do campo de concentração do Patu e a seca de 1932.

O filme “Narrativa em Fragmentos” foi concluído em meados de outubro de 2023 e fez parte da programação da Semana Cultural de Senador Pompeu, evento que antecede o dia da Caminhada da Seca. O curta-metragem foi exibido no dia 10 de

novembro para um pequeno grupo que participava da programação local e, após a apresentação, realizamos uma breve roda de conversa para discutirmos a temática abordada na história.

Havia um segundo trabalho a ser exibido no mesmo espaço, o que dividiu o tempo de discussão em torno das duas pesquisas: a minha com o “Narrativa em Fragmentos” e a do colega Tomás de Aquino, que na ocasião mostrou seu vídeo-performance “Corpos Ausentes” em referência aos mortos do Patu. Apesar da temática ser a mesma, as abordagens eram divergentes e a discussão não pode ser aprofundada para nenhum dos dois pesquisadores.

Por ser uma etapa fundamental para esta pesquisa, entrei em contato individualmente com algumas pessoas que estiveram na exibição do filme e outras que não estavam, mas possuem relações com o campo de concentração. Agendei entrevistas para conversar exclusivamente sobre “Narrativa em Fragmentos” e a partir de suas leituras sobre o filme, compreender mais profundamente sobre as memórias do Patu e suas temporalidades.

4.2. O OUTRO NA CONSTRUÇÃO DA MINHA SUBJETIVIDADE

Ao me propor a investigar questões relacionadas à memória e à temporalidade envolvendo uma relação de compartilhamento, necessariamente me posicionei em um caminho que perpassa por alguns conceitos de ampla complexidade. Um desses é a figura do outro, que nesta pesquisa tornou-se importante para esclarecer as relações que traço entre a minha leitura e a leitura daqueles que acessaram minha obra artística.

Na impossibilidade de discorrer de forma exaustiva sobre este conceito, buscarei apresentar uma breve organização do meu pensamento a respeito daquilo que compreendo ser o outro e como esse outro se insere na minha leitura das memórias do campo de concentração do Patu.

Edmund Husserl e Martin Heidegger são dois nomes importantes para a minha compreensão a respeito do que posso chamar de outro e de suas relações no tempo. Sem pretensões de mostrar domínio sobre os pensamentos desses importantes filósofos, buscarei apenas organizar, de forma incipiente, minha compreensão do conceito a partir da junção dos dois pensadores.

Mas é preciso, antes disso, destacar uma observação feita por Emmanuel Levinas, que considero de grande importância quando trago Heidegger para meu trabalho. Apesar da importância das contribuições que o autor de “Ser e Tempo” nos deixou, é sempre necessário lembrar de que lado nossas referências estão ou estiveram na história, assim como fez Levinas ao falar sobre o método fenomenológico de Heidegger:

Não digo isto por causa dos compromissos políticos de Heidegger, tomados alguns anos depois do *Sein und Zeit*, se bem que nunca me tenha esquecido destes compromissos, e que Heidegger nunca, na

minha opinião, se tenha desculpado da sua participação no nacional-socialismo (LEVINAS, 1982, p. 33).

Feito este breve destaque, o que posso chamar de outro nesta pesquisa se constrói levando em consideração a leitura de que somos todos *ser-no-mundo* (HEIDEGGER, 2005). Estamos todos em constante transformação em decorrência das interações externas que nos circundam e somos constantemente afetados pelas nossas percepções dessas relações intra-mundanas.

No pensamento de Martin Heidegger, a minha compreensão do que é o outro acontece a partir do conceito de *Dasein*, traduzido como *ser-aí* ou *ser-no-mundo*. A partir desse conceito, passo a entender o “ser” como um “ente” envolvido numa relação com tudo aquilo que está externo. No entanto, como diz Heidegger (2005, p. 169), “os ‘outros’ não significa todo o resto dos demais além de mim, do qual o eu se isolaria. Os outros, ao contrário, são aqueles dos quais, na maior parte das vezes, ninguém se diferencia propriamente, entre os quais também se está”. Há portanto uma relação dialética desse ser com tudo o que está à sua volta, incluindo outros indivíduos que, da mesma forma, estão inseridos no mundo, sendo nele e por ele transformados.

Entendo também que para compreender o que significa o outro, meu ponto de partida é o eu, não enquanto ser isolado, mas enquanto primeiro contato comigo mesma, considerando o eu semelhante ao outro enquanto ser consciente e capaz de perceber, a partir de uma determinada consciência, os sentidos que a ela se manifestam.

A metodologia fenomenológica proposta por Edmund Husserl parte da premissa de que ser e fenômeno são indissociáveis e que todo fenômeno é vivenciado a partir de uma determinada consciência. Ou seja, o sujeito percebe o fenômeno a partir de uma consciência e o fenômeno, por sua vez, é percebido também por uma consciência, gerando um duplo movimento que é esse algo indissociável dessa percepção. Em Husserl (2013), compreendo a figura do outro como um outro eu que, semelhantemente a mim, é também dotado de consciência e possuidor das mesmas constituições e necessidades.

Mesmo partindo da compreensão do eu para alcançar a compreensão do que é o outro, quero destacar que não estou de acordo com o solipsismo que por vezes se mostra no pensamento husserliano. Trata-se apenas de uma leitura daquilo que possa ser mais familiar como ponto de partida para chegar à compreensão do outro e acessar novas percepções a partir da alteridade que existe entre as subjetividades de cada um.

Indissociáveis enquanto ser e fenômeno, o encontro entre esses sujeitos — eu e o outro eu — estabelece uma relação pela experiência empática, que podemos associar ao conceito da intersubjetividade. Por intersubjetividade, entendo tratar-se daquilo que se estabelece entre eu e o outro, pressupondo no entanto uma relação de alteri-

dade da minha subjetividade com a subjetividade do outro. Compreendo ainda que a interação do *ser-no-mundo* e com o mundo, implica numa relação de tempo e espaço. Para além da constituição biológica, cada *ser-no-mundo* detém heranças culturais que correspondem ao lugar e ao tempo em que está inserido. Desta forma o *Dasein* está sempre transcendendo a si mesmo, está sempre se projetando para fora, numa relação não de consciência, mas de busca pelo sentido da presença no mundo.

Diante disso, neste estudo, posiciono o outro como um colaborador que, nesse encontro de sujeitos, me auxilia a perceber o que se manifesta na minha subjetividade sobre as memórias do Patu. Mas não apenas me auxilia, ele também constrói suas próprias subjetividades e aponta novos elementos para reconfigurar a minha leitura sobre as memórias do campo de concentração e da seca de 1932.

As leituras do outro, assim como também as minhas, são formuladas com referência nas interações e conhecimentos alcançados nas vivências anteriores. Dessa forma, as configurações e reconfigurações são produtos de um presente que é passado. Como detentores de experiências significativas, os sujeitos têm suas percepções formadas pelas temporalidades que lhes constituem enquanto *ser-no-mundo*. São, portanto, no presente o que foram no passado. Não no sentido de ter deixado de ser alguma coisa, mas no sentido de que o passado de cada um está inserido em seu presente, e esse “ter sido” no passado se manifesta nas percepções do presente e nas memórias de cada sujeito.

Explicado o que é o outro, quero voltar ao ponto da pesquisa em que entrego aos outros o meu trabalho, na intenção de proporcionar a eles novas experiências que resultem em releituras da minha obra.

Numa época em que o tempo está cada vez mais acelerado e sempre mais escasso, é um verdadeiro privilégio acessar pessoas que estejam disponíveis para essa troca, que demanda não apenas tempo, mas também disponibilidade para desacelerar, para olhar com tranquilidade, escutar, demorar nos detalhes e cultivar o encontro. Jorge Larrosa, de forma quase poética pontua o que é necessário para que o sujeito seja alcançado por um pulsar da experiência:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Na contramão dos dias atuais, que se pautam pela aceleração do tempo e pelo excesso de informações, de forma generosa, onze pessoas se dispuseram a interrom-

per o fluxo da vida moderna e dedicar alguns minutos para ver “Narrativa em Fragmentos”, se deixarem envolver com o filme e serem tocadas pelas minhas proposições. Neste encontro entre o eu e cada um outro, eles se deixaram acessar, me permitiram explorar suas subjetividades e expuseram suas individualidades, ainda que estejam em um contexto de memórias coletivas, mas que não deixam de ser mediadores dessas memórias.

“Narrativa em Fragmentos” foi elaborado levando em consideração diversos elementos que se relacionam com a história do campo de concentração na cidade de Senador Pompeu. Ao organizar a narrativa desse filme, busquei inserir signos que pudessem evocar memórias daqueles que conhecem o campo do Patu. Como bem observado por um dos entrevistados desta pesquisa, este é um filme, em primeiro lugar, feito para quem é daquela cidade e conhece sua história. Isso não significa que um espectador completamente alheio não possa compreendê-lo e construir conexões com diversos outros acontecimentos. Obviamente há uma certa universalidade em alguns elementos como veremos adiante. No entanto, as simbologias presentes no filme dialogam com uma memória que está situada em um contexto social, geográfico e temporal daquela cidade.

As entrevistas foram analisadas individualmente e renderam um considerável conteúdo para este estudo. Diante do volume de informações coletadas, se fez necessário optar por recortes levando em consideração aqueles trechos em que percebi uma prevalência de determinados elementos comentados pelos entrevistados. Numa ordem decrescente os elementos foram: o ato de caminhar e/ou a figura do caminhante, a cerca e/ou o ato de correr, o elemento água e/ou a barragem, a figura da vaca, e a personagem em estado de solidão. Outros elementos foram identificados nas falas dos entrevistados, mas de modo isolado. Na medida em que o discurso me permitir farei a inserção desses elementos de forma a trazer o máximo possível das leituras dos entrevistados para este capítulo.

4.2.1. O ato de caminhar e a figura do caminhante

O ato de caminhar está presente em toda a narrativa do filme e a personagem que caminha é o elemento que conecta os fragmentos da narrativa, dando uma unidade à obra. Entendo que as leituras acontecem de acordo com as experiências e conhecimentos que cada indivíduo tem armazenado em si. Diante disto, não é de se estranhar que este tenha sido o elemento mais observado pelos espectadores, já que a Caminhada da Seca faz parte da agenda cultural e religiosa da cidade há mais de quarenta anos.

No entanto, essa relação do ato de caminhar ou a figura do caminhante não foi apresentada pelo espectador de forma simplificada, como uma camada superficial de leitura. Os entrevistados que escolheram falar sobre este elemento trouxeram car-

gas de subjetividade que, algumas vezes, me demandaram um olhar mais atento aos afetos, para extrair um sentido mais palpável para suas observações.

Fábio Matias, agente cultural do município de Senador Pompeu e brincante³⁴ da Cultura Popular, conhecido por todos como Nêgo, começou a conversa contando o quanto é familiarizado com os diversos espaços que foram mostrados no filme e que muitas cenas lhe trouxeram uma nostalgia da infância. Época em que caçava com baladeira³⁵ e corria com outras crianças por entre os casarões da barragem, sem nem ao menos entender a história que havia por trás deles.

Diversos elementos que chamaram sua atenção foram apontados, no entanto, o elemento mais recorrente durante toda a conversa foi a visualidade da personagem caminhante, que lhe remeteu ao sobrenatural. De roupa preta, cabelo longo e o rosto sempre escondido, a personagem que vaga pelos espaços do Patu é associada por ele a uma alma. A ênfase é dada para a cena inicial do segundo ato, quando a personagem surge no escuro segurando uma luz e caminha com o som de pisadas na água.

O figurino sombrio, o caminhar pelos espaços vazios desabitados, a entrada e saída do cemitério no escuro e o som das pisadas na água compõem para ele uma narrativa que desperta temor pelo que possa existir de forma sobrenatural no Patu. Ele menciona o horário em que as cenas noturnas foram gravadas e comenta: “E a cena do cemitério, cara! O horário que vocês foram. Nossa, eu não vou mais nem de tardinha” (Nêgo, 06/12/2023).

Fram Paulo, cineasta, realizador de diversos documentários sobre os campos de concentração do Ceará, interpretou o ato de caminhar como uma alusão ao tempo. Relaciona o movimento dos passos daqueles que caminham com a dimensão temporal. Neste sentido, outros elementos que representam movimento fazem parte desta simbologia, por exemplo a canoa que aparece no Ato 3 - A Cerca e por ele foi também mencionada.

Os passos, é uma trajetória, né? Aquilo ali pode ser um tempo passado e chega ao tempo presente, né? Os passos, o movimento é que vai dar essa dimensão, né? (...) Sempre que está em movimento seria essa dimensão de tempo” (Fram Paulo, 28/12/2023).

Ao ser provocado sobre a dimensão temporal que ele identifica no filme pude entender quais eram algumas das memórias que estavam por trás dessa percepção. Seu discurso foi elaborado em torno da continuidade das memórias, que ele chamou de “histórias viajantes no tempo”, se referindo às oralidades que passam pelas gerações e levam adiante as histórias. Uma das lembranças que ele expôs foi a da luta dos moradores do Patu pela indenização das terras que seriam cobertas pela barragem.

³⁴ Brincantes são os participantes ativos nos festejos populares.

³⁵ Artefato de caça construído com ligas elásticas que serve para atirar pedras. Também conhecido como estilingue.

Contou que entre os anos de 1982 a 1984, os três primeiros anos da Caminhada da Seca, Padre Albino Donatti estava à frente do evento como ato institucional da igreja, mas também ao lado dos moradores na luta contra o Estado. Falou também sobre o risco de apagamento das memórias por parte dos dominantes, “como aconteceu no passado”, acrescenta. Sobre isto, recorda que apesar de ter nascido e crescido em Senador Pompeu, e de ter convivido por muito tempo nos espaços do Patu, somente depois de adulto é que foi ter dimensão do que de fato aconteceu naquele lugar.

A ligação entre o ato de caminhar e a temporalidade foi uma percepção que tive ao ouvir também Ismael Lima, mestre em Filosofia e produtor cultural. Ismael interpretou o caminhar da personagem como “um vai e vem”. Para o entrevistado o andar como é mostrado no filme sinaliza “estar preso na trama do tempo”. Está relacionado a um estado de experiência no mundo, vinculado a uma percepção temporal.

Observei que a temporalidade esteve presente em suas falas sempre associada às experiências. O primeiro momento em que essa relação apareceu foi quando ele mencionou a canção “Tempo Rei” de Gilberto Gil para indicar que as experiências são constantes na vida humana e que não há maneiras de fugir disso. Para justificar a referência falou do tempo em que se dedicou à escrita de sua pesquisa de Mestrado, deixando para depois a vivência vocacional na igreja.

Em conexão com sua espera pelo tempo do retorno ao convento, mencionou a cena em que as folhas retornaram para a árvore (Ato 2 - Santas Almas) e construiu uma identificação com a sua própria experiência: “as folhas caídas, de repente, traduzem muito de muitas coisas que eu tive que perder para ganhar folhas novas”. (Ismael Lima, 08/12/2023). Ao falar sobre isso, lhe veio a lembrança de dona Luiza Lô, uma das vítimas do campo de concentração que teve muito destaque na mídia nos seus últimos anos de vida.

Dona Luiza Lô. Me veio agora, né, pensando. Que passar tantos meses confinada, ver pai, mãe, irmão morrendo e depois sobreviver. E agora, né? Como que a gente faz? Reconstruir toda uma história, toda uma vida (...) Como que a gente começa? Como que a gente refaz tudo? Daí também me veio muito disso, as inúmeras questões que nos atravessam e que somente o tempo vai dando as respostas (Ismael Lima, 08/12/ 2023).

O caminhar percebido por Ismael se conecta com a realidade humana de que o tempo não pára e que cada indivíduo, independentemente de qualquer questão, é levado a seguir adiante. Seja avançando ou recuando, o andar, neste sentido, está sempre entendido como uma constante.

Para Rayná Rodrigues, cantora e intérprete musical, o ato de caminhar no contexto do filme é visto como uma alusão ao abandono e ao esquecimento das pessoas que estiveram presas no Patu durante a seca em 1932. Em conjunto com a leitura do elemento água, que em alguns momentos aparece associado ao andar da perso-

nagem, Rayná coloca que o vagar da mulher, na forma como é mostrado no filme, se traduz como o caminhar para a morte, para o esquecimento, como resultado do abandono daquelas pessoas confinadas no Patu.

Figura 25 – Estrada para o Cemitério



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 2 - Santas Almas

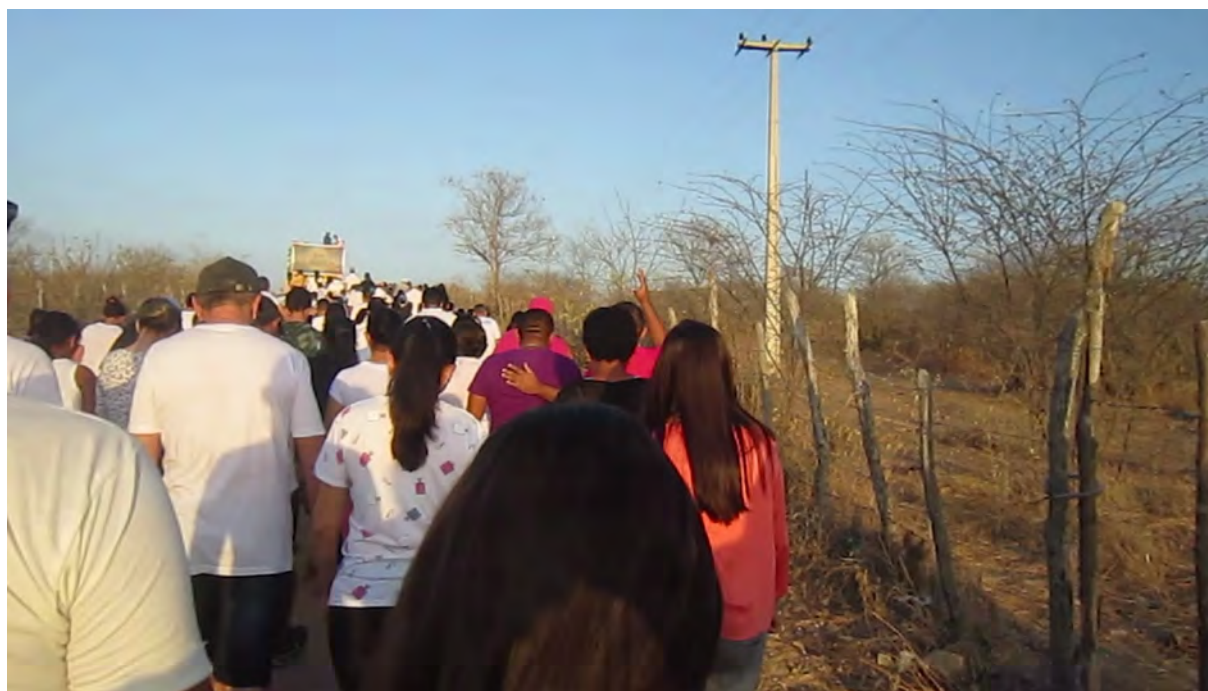
Mayk Lenno, arquiteto e urbanista e mestre em Memória Social e Patrimônio Cultural, percebe o ato de caminhar, assim como a figura do caminhante, como um símbolo de esperança. A leitura que fez deste elemento se relaciona diretamente à sua vivência nas práticas religiosas, das quais participa ativamente desde a infância. Outros elementos presentes no filme, como a paisagem do Patu e as imagens de arquivo da Caminhada da Seca, foram mencionados por ele como complemento para criar essa conexão das memórias com a devoção popular.

O reconhecimento do espaço parece ter sido um dispositivo que facilitou o envolvimento afetivo do entrevistado, provocando uma imersão naquilo que lhe era mais familiar, a Caminhada da Seca. “É um momento de imersão. Eu pelo menos me senti muito imerso, antes mesmo de começar aquele barulho, o som das vozes, né?” (Mayk Lenno, 07/12/2023)

A figura do caminhante — a personagem que caminha, mas principalmente os devotos, representados nas imagens de arquivo — representam para Mayk Lenno a esperança. Isso acontece quando ele associa o título “Olhe para trás” (Ato 1 - Olhe para trás) com a imagem da pessoa que caminha, criando um sentido de retorno desta personagem ao lugar de origem da história. “A esperança de quem está retornando para

rever estas memórias. A esperança de quem está caminhando, né? Sempre voltando. E a esperança de quem está indo embora. Se tornando livre” (Mayk Lenno, 07/12/2023). Essa percepção de retorno se confirma quando acontece o reconhecimento da paisagem e a visualização das imagens de arquivo, levando-o a uma associação afetiva entre o que vê no filme e o que vivencia na prática como devoto na Caminhada da Seca.

Figura 26 – Caminhada da Seca



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Imagens de Arquivo (Tomás de Aquino)

Valdecy Alves, advogado, ativista e militante dos movimentos sociais, observou o caminhar em suas três representações: a personagem que caminha, a vaca que segue os passos da mulher e as imagens de arquivo que mostram a Caminhada da Seca. No entanto, sem desconsiderar uma relação de sentido entre as três representações, optou por tecer comentários sobre a Caminhada da Seca, propriamente dita. A sua ação mais imediata foi construir uma relação de semelhança entre o caminhante/devoto à figura do pagador de promessas:

O pagador de promessas é aquela mesma pessoa que padece das mesmas necessidades dos que morreram ali e que busca que aquelas pessoas que foram santificadas pelo martírio, elas possam dar esses direitos sociais, que são direitos sociais que estão lá no trecho da Constituição. Direito à salário, direito à comida, direito à moradia. São direitos que não são garantidos ainda” (Valdecy Alves, 19/12/2023).

A relação construída pelo entrevistado foi justificada levando em consideração o fenômeno do messianismo, o que ele entende ser o principal fundamento dos movi-

mentos religiosos, em especial aqueles que se manifestam no Nordeste brasileiro. “É ao mesmo tempo a miscigenação da cultura judaico-cristã, com a africana e a indígena que via, como diziam os antropólogos, espírito em todo canto. Então isso é triplicado na nossa cultura” (Valdecy Alves, 19/12/2023).

Para exemplificar a relação dos fenômenos religiosos no Nordeste, traz a figura de Padre Cícero na cidade de Juazeiro do Norte e de Antônio Conselheiro, em Canudos. Comenta a santificação de Padre Cícero que há muito tempo já é reconhecida pelo povo, enquanto o Vaticano ainda não o fez. Relaciona este fenômeno da santificação popular a uma luta política de resistência e acredita que esta luta é importante para a homogeneização da identidade brasileira.

Eu acho que o Brasil não conseguirá homogeneizar sua identidade cultural e nem fazer justiça social, que está lá na Constituição, se ele não se sentar no divã e tratar Canudos, Guerra do Contestado, Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, o Cangaço e os Campos de Concentração (Valdecy Alves, 19/12/2023).

Valdecy entende que a Caminhada da Seca é uma manifestação política, e aí está o cerne da relação com os pagadores de promessas. Os devotos do Patu são também esses pagadores de promessas que buscam uma reparação social por meio do ato religioso, ainda que não seja uma ação consciente. Lembra que a Caminhada da Seca foi institucionalizada por Padre Albino Donatti, um líder formado pela Teologia da Libertação. Então, acredita que apesar da Caminhada da Seca ser um fenômeno religioso, ela tem, de forma latente, um sentido político de resistência.

4.2.2. A cerca e a corrida para a liberdade

Em sentido literal a cerca é a demarcação física que designa os limites impostos nas imediações de determinado terreno, percorrendo seu perímetro e separando a área dos demais espaços em sua volta.

No terceiro e último ato de “Narrativa em Fragmentos”, a cerca ganha destaque por ser o que nomeia esta parte do filme, mas também por ser um elemento que costura uma sub-narrativa. Em momentos alternados a imagem da cerca é apresentada em conjunto com duas personagens: uma delas corre e ultrapassa a divisa, seguindo em grande velocidade para longe, enquanto a outra só consegue chegar até o limite imposto pelo arame farpado.

Para Emannuel Vitoriano, fotógrafo e historiador, tanto a imagem da cerca, como a ação da corrida feita pelo rapaz, estão relacionadas à ideia de memórias. A mulher, na leitura de Emannuel, é a personagem principal do filme e o rapaz é uma memória que ela tenta alcançar, mas não consegue. A cerca, por sua vez, é como uma espécie de limiar entre a lembrança e o esquecimento.

O personagem do Erikles, ele é uma memória da outra personagem. Ele é uma memória, uma lembrança esquecida ali. Você não consegue acessar aquela memória e ela corre. Fica sozinho, preso dentro daquele... é, nosso curral, né? Nosso curral da fome aqui, que é o campo de concentração (Emmanuel Vitoriano, 09/12/2023).

Numa leitura focada na visualidade, Emmanuel compara o filme a uma poesia ou a uma visão onírica. Justifica a comparação explicando que “quando você está sonhando, você não está vendo a realidade. Você tem sentimentos e situações que te transformam, que te tocam de um outro jeito (Emmanuel Vitoriano, 09/12/2023). Para Emmanuel, essa poesia é potencializada com o uso da “câmera parada”, pois percebe que estas imagens, feitas sem o movimento da câmera, são as que mais provocam sensações. Cita a imagem das folhas retornando às árvores como exemplo e destaca as sensações de sonho e de memórias como as mais fortes.

As imagens das folhas em reverso alcançaram destaque nas falas de alguns dos entrevistados, mas não foram prevalentes nas entrevistas. Glauber Matos, produtor cultural, foi quem deu maior atenção a essas imagens. As folhas secas retornando às árvores expressaram, para Glauber, a santificação das Almas da Barragem. A subida das folhas no contexto sonoro em que foi inserida, ao som de um cântico religioso, levou o entrevistado a relacionar aquele momento do filme à ascensão aos céus daquelas pessoas que foram martirizadas no campo de concentração. Ismael Lima também dedicou atenção a estas imagens, falando delas como uma alegoria ao tempo, enquanto refletia sobre a figura do caminhante.

Retomando a leitura de Emmanuel Vitoriano, entendo que estas sensações, acessadas pelo entrevistado, se conectam também com a não linearidade usada no filme. Nos sonhos as informações se manifestam, muitas vezes, desordenadas e em forma de signos, sendo necessário aplicar algum esforço para que elas passem a fazer sentido. Com as memórias a relação também passa pelo esforço da associação para que elas se tornem claras e compreensíveis. “A cerca, ela é esse processo que leva a gente a não chegar nas lembranças que a gente quer, né?” (Emmanuel Vitoriano, 09/12/2023)

Valdecy Alves fala que a cerca, mostrada no filme, é uma representação política. “É a política de exclusão social, que fundamenta o escape através da religiosidade e do cangaço”. Em outro elemento do filme, Valdecy comenta a relação da exclusão social com os movimentos messiânicos e traz a figura do pagador de promessas em alusão aos devotos da Caminhada da Seca.

Em “Narrativa em Fragmentos” não há nenhuma alusão ao cangaço, assim como também não foi encontrada nenhuma menção a estes na história dos campos de concentração. No entanto, a referência foi trazida pelo entrevistado como explicação para os possíveis caminhos dos sertanejos. Castigados pela fome e pela miséria, restavam às pessoas camponesas apelar para uma destas opções: crerem no messi-

anismo como a salvação para todas as dores e aflições ou juntarem-se ao bando e fazer sua própria justiça.

Figura 27 – A corrida



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 3 - A Cerca

Luana Affla, arquiteta, urbanista e brincante da Cultura Popular, diz que o filme trouxe muitas informações que foram por ela adquiridas ao longo de sua vida, por meio de estudos e pela oralidade. A cena da separação dos personagens que é mostrada no Ato 3 - A Cerca, foi mencionada por Luana como uma expressão das muitas histórias possíveis durante a concentração de 1932.

Desde a infância, Luana convive com as histórias dos retirantes, que são repassadas pelos moradores de Senador Pompeu. Ver o momento do rapaz indo embora levou a entrevistada a criar conexões da cena com as situações que ela disse já ter ouvido falar: “aquela cena em que tu está do lado da cerca e o Renato está correndo, foi uma que me chamou muito a atenção. Porque me recordei logo dos documentários, dos registros que tem sobre a desfeita das famílias, né? (Luana Affla, 06/12/2023)

Para Nêgo (Fábio Matias) a cerca está associada à ideia de prisão e a corrida do rapaz, como uma ruptura do *status quo*. “Na minha mentalidade, eu creio que tenha sido da prisão mesmo. A cerca que você não poderia passar como os flagelados não passavam” (Nêgo, 06/12/2023).

O Ato 3 - A Cerca, evocou algumas memórias que foram mencionadas pelo entrevistado, uma delas foi a conversa que teve com seu Joaquim Barbosa dentro do Cemitério, em outra ocasião. Na conversa entre eles, seu Joaquim chora ao falar sobre

a localização dos corpos de dois familiares enterrados no Patu³⁶. A partir desta lembrança, Nêgo traz a cena em que, em voz *over*, ouvimos um trecho do depoimento de Lano Nascimento, que fala sobre a sua tia-avó, a primeira pessoa enterrada no campo de concentração. Situações que se conectam, quando olhamos para as histórias e percebemos que em ambas há alguém que foi embora e alguém que ficou para trás e nunca pode ser resgatado. Por último, traz a cena em que o personagem foge ultrapassando o arame farpado (Ato 3 - A Cerca), fazendo uma conexão com a lembrança de seu Joaquim Barbosa e com o depoimento de Lano Nascimento.

O elemento de destaque é a condição dos dois personagens: um que ultrapassa a cerca, e o outro que fica. Sobre o personagem que fica, ele relacionou às tantas pessoas que permaneceram confinadas sem jamais se arriscarem a fugir. Acredita que isso acontecia porque tinham medo. Medo dos guardas, mas principalmente medo de perder a pouca comida que recebiam de vez em quando. Conta já ter ouvido relatos de que muitas pessoas fugiam, pediam esmolas na cidade e depois retornavam ao campo, para alimentar suas famílias que haviam ficado.

Rayná Rodrigues interpretou os dois personagens naquele cenário, cortado pelo arame farpado, como uma representação dos afetos. Disse que em sua leitura o rapaz correndo representa o sentimento da mulher: “como se a pessoa que estava correndo fosse o que você está sentindo por dentro, sabe? Um desespero e uma vontade gigantesca de sair dali. Como se fosse o ‘eu interno’” (Rayná Rodrigues, 07/12/2023).

Para Mayk Lenno, os personagens e suas ações no Ato 3 - A Cerca, se conectam com a narrativa do Ato 1 - Olhe para trás. O principal elo entre os dois é o título do primeiro, que se manifesta nos diversos elementos observados no terceiro ato. Mayk cita a cena em que a personagem olha fotografias antigas e a isso, associa como retorno ao passado: “Eu linkei muito rápido isso, de ver a cena, de olhar as fotografias, nessa perspectiva de olhar para o campo” (Mayk Lenno, 07/12/2023).

As fotografias tiveram pouco destaque nas falas dos entrevistados, apenas duas pessoas observaram mais demoradamente este elemento e chegaram ao mesmo lugar: na relação temporal. Mayk Lenno fez a associação de “olhar para o passado” e Emmanuel Vitoriano interpretou como uma “sobreposição temporal”. Feito este rápido comentário, apenas para aproveitar a oportunidade de trazer este elemento, retorno para a reflexão de Mayk Lenno sobre a cerca e a corrida do rapaz.

Interpretando o último ato como esse retorno ao passado, esse movimento de olhar para o que ficou para trás, Mayk associa as fotografias às memórias de pessoas que em algum momento estiveram de um dos lados da cerca e que possivelmente nunca conseguiram fisicamente passar para o outro lado. Dito isto, a cena em que o personagem ultrapassa a cerca, representa para ele, o fim, o encerramento da prisão daquelas pessoas.

³⁶ Ver Capítulo 1 - Prefiguração. pág. 50

Figura 28 – A cerca de arame farpado



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 3 - A Cerca

A este fim, como o entrevistado coloca: “Também é uma questão do próprio fim do campo. Você sair ali de dentro, agora você está em liberdade” (Mayk Lenno, 07/12/2023). Entendo que ele se referia àqueles que conseguiram fisicamente deixar o lugar, seja pela fuga oportuna ou pelo próprio encerramento do campo. Mas entendo também, a partir de sua fala, quando diz: “as fotografias remetem às pessoas que não estavam mais lá, que saíram de lá e aquelas que acabaram se tornando vítimas” (Mayk Lenno, 07/12/2023), que a ultrapassagem da cerca pode também representar uma outra forma de liberdade. A liberdade que veio da morte, separando de um lado o corpo preso no campo e do outro, a alma que corre para longe.

4.2.3. O elemento água e/ou a Barragem do Patu

Kleber Pinheiro, produtor cultural e brincante da Cultura Popular, em sua leitura de “Narrativa em Fragmentos”, deu considerável destaque para as cenas em que são mostradas as águas da Barragem do Patu. Justifica sua atenção a este elemento por ter sido surpreendido com imagens da barragem cheia, quando o comum, em trabalhos que abordam o tema das secas, são imagens do chão rachado, da caatinga ressecada e de outros elementos típicos do semiárido em períodos de estiagem.

A presença da água no filme trouxe uma perspectiva que não estamos habituados a ver. Já está preestabelecida na nossa mente o mato seco, a terra rachada e aí quando o filme traz a água, ele quebra essa expectativa dessa imagem colocada no nosso imaginário (Kleber Pinheiro, 12/12/2023).

O entrevistado acredita que ainda existem muitos preconceitos sobre o que é o semiárido e isso se reflete na visualidade de uma grande maioria de trabalhos artísticos quando buscam retratar o Nordeste. “Eu acho importante quando se coloca essa imagem das águas porque quebra tudo isso e, principalmente, porque não é só um período assim, tem um contraste. Tem mata seca, mas ao mesmo tempo tem água” (Kleber Pinheiro, 12/12/2023).

A leitura de Kleber, deste elemento, trouxe conexões com algumas memórias e com questões políticas a respeito da distribuição da água. Uma memória recente que ele nos trouxe foi a enchente que a cidade de Senador Pompeu enfrentou no primeiro semestre de 2023.

A gente não está habituado aqui que é justamente a questão das enchentes, né? E ao mesmo tempo que a gente estava comemorando o sangramento da barragem, por outro lado estava tirando os móveis das casas que a água do rio estava entrando nas casas. (...) Nesse ano, nesse local de agora, nessa situação atual, quando a gente fala de água, eu acho que não só pra mim, primeira coisa que vem, que a gente relaciona foi essa coisa das enchentes. (Kleber Pinheiro, 12/12/2023)

As imagens do filme foram captadas poucos meses após a enchente mencionada pelo entrevistado. Isso possibilitou obter imagens da Barragem em seu potencial máximo. O fato histórico em que muitas pessoas vitimadas pela seca morreram nos arredores da Barragem do Patu contrasta com a imagem da mesma barragem agora cheia. Isto é positivo na visão do entrevistado, pois acredita que imagens que mostram um outro modelo de sertão precisam ser mais exploradas neste contexto. Entende que imagens assim abrem discussão para a questão da convivência com o semiárido.

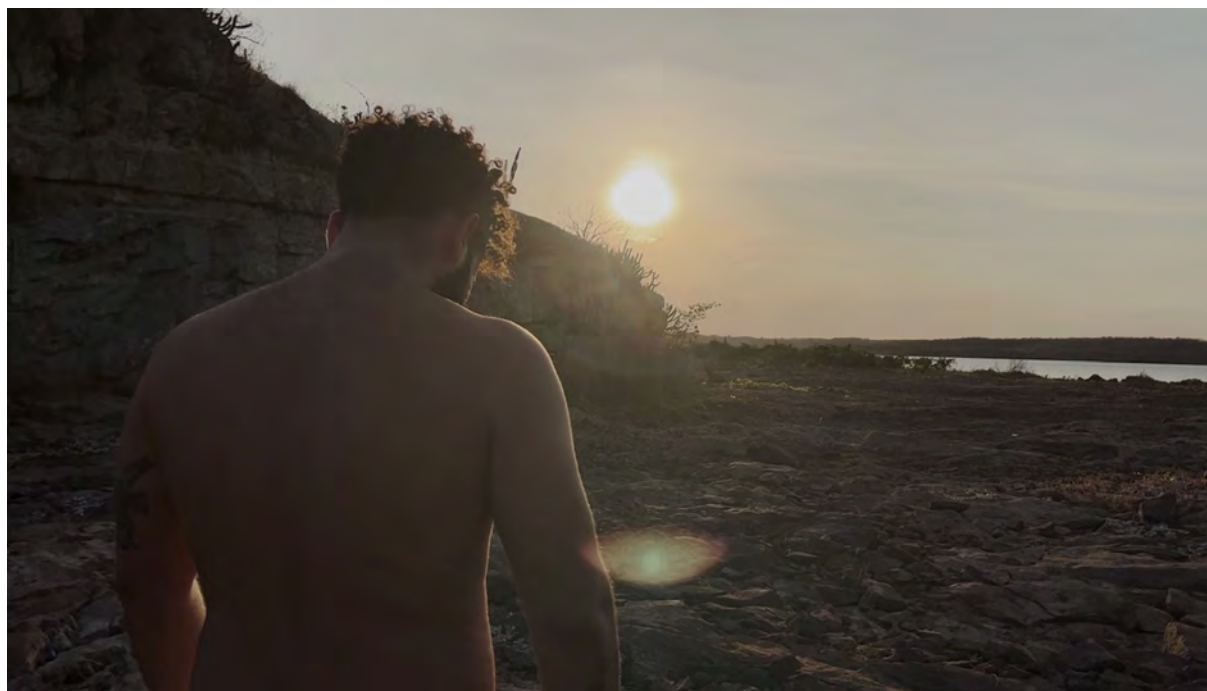
As características climáticas da região Nordeste são, dentre outras, as de altas temperaturas e de longos períodos de estiagem. Mas existem alternativas tecnológicas para a redução dos impactos na vida dos sertanejos. Sobre isto Kleber comenta que muitas questões precisam ser levantadas, como o cuidado, o uso e, sobretudo, o armazenamento da água no sertão. Menciona as construções das cisternas de placas e de novas barragens. E na sequência levanta novo questionamento sobre as políticas públicas voltadas para estas questões:

A barragem tem também uma questão envolvida, né, no embaraço das águas. Tanto o impacto que ela causa no rio, mas pra quem ela serve, né? A exemplo do próprio castanhão, que não sei qual o percentual, mas sei que mais de 80% é destinado para a capital, né? Então, os ribeirinhos ali, do pessoal que está em um entorno ali, talvez tenha mais dificuldade de acessar essa água que está barrada lá. Então pra quem é essa água? (Kleber Pinheiro, 12/12/2023).

Kleber dedicou boa parte da entrevista abordando questões voltadas para as políticas públicas de recursos hídricos e as relações sócio-econômicas em torno da água. “Eu estou repetindo isso porque pra mim é muito forte quando traz essa imagem,

ela levanta toda essa discussão. Não só da quebra de preconceitos sobre a imagem que temos do sertão, mas também sobre a nossa relação com ela (a água)” (Kleber Pinheiro, 12/12/2023 grifo nosso).

Figura 29 – O sangradouro



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 3 - A Cerca

Luana Affla associou as imagens em que aparece a barragem do Patu como um “campo de visão mais atual”. Para a entrevistada, as imagens que mostram a barragem funcionam como um mecanismo de temporalidade que serve para situar o espectador no tempo presente, quando a história remete às memórias do tempo passado.

Em alguns momentos está fazendo a encenação de algo que pode remeter a algo de antes. E aí quando passa, né, a barragem em si, o Renato lá, vendo as paredes, né, olhando o sol, né? As paredes da barragem fazem muito essa ligação, né? Do que a gente tem hoje, nossa barragem aqui (Luana Affla, 06/12/2023).

Na concepção de Luana, as imagens da água fazem uma ligação com os dias atuais, quando pensadas em oposição à não-existência do açude quando o campo de concentração esteve ativo. Mas entendo existir também uma relação de pertencimento, que não foi dita de modo direto, mas que se manifesta nas entrelinhas. “A nossa barragem” foi uma frase bastante utilizada por Luana durante a conversa. Esta forma da entrevistada se referir a este elemento me faz entender que há um sentimento de pertencimento e uma relação afetiva dela com o lugar.

Rayná Rodrigues também construiu uma relação de temporalidade em sua leitura a partir do elemento água, que foi percebida em sua fala: “eu acho que tinha muito

do passado e do futuro. Tanto no caminhar, no desespero de querer sair dali, como nas cenas da água que me leva para o futuro” (Rayná Rodrigues, 07/12/2023).

Ao trazer o elemento água, Rayná se referia à barragem que ainda não tinha sido construída, mas que poderia ter sido a salvação de muitas vidas, se já estivesse ali quando chegou a seca de 1932. No ato 2 - Santas Almas, a cena inicia com a personagem que caminha surgindo do escuro e ouve-se as pisadas na água. Em muitos contextos a água representa a vida; sua ausência portanto pode representar morte, uma oposição válida. Quando a água aparece no filme num contexto de passado, seu sentido foi invertido pela espectadora e por isso a leitura de que eram os mortos que estavam a caminhar pela água. “É como se realmente a gente tivesse vendo as coisas no futuro. Senti um pouco que são as almas caminhando sobre o que temos agora, mas que não estava ali naquele tempo” (Rayná Rodrigues, 07/12/2023).

Fram Paulo também trouxe o elemento água como algo importante dentro da narrativa. Comentou que existe uma obviedade nesta referência, porque “a água é vida”, mas, quando se trata da água no sertão, o sentido atribuído a ela segue por outro caminho: “a água no sertão, ela tem outra dimensão. Sai da obviedade que ela é. Ela é fundamental pra vida, mas a água do sertão vai além, né? Vai à questão dos direitos, vai à questão, enfim, sociais, políticas” (Fram Paulo, 28/12/2023).

Em igual importância, frisou a terra como um segundo elemento necessário para a população sertaneja, que na grande maioria é formada por agricultores e criadores de gado. Ressalta que ainda que as pessoas tenham acesso à terra, sem a água não há condições possíveis para a sobrevivência: “mas com a ausência da água, essa terra, ela não vai ter vida, ela não vai poder prosperar” (Fram Paulo, 28/12/2023). O cineasta considera que são estas as duas maiores dificuldades das pessoas que vivem em regiões semiáridas.

Conduzido pelas próprias reflexões sobre a importância da água e da terra para as populações rurais, Fram Paulo trouxe à memória a luta dos moradores do Patu pela indenização das terras, quando a barragem estava em processo de construção. Esta lembrança foi detalhada no trecho em que o entrevistado fala sobre a figura do caminhante e o ato de caminhar.

Valdecy Alves entende que há duas conexões que podem ser feitas entre a barragem e as memórias do Patu. A primeira é com a barragem projetada em 1919 e que nunca foi concluída. Anexada a isto, o entrevistado traz uma leitura do cenário político da época. Apresentarei aqui uma síntese. A barragem de 1919 foi um projeto do paraibano Epitácio Pessoa, Presidente da República, que voltou seu olhar para o Nordeste e para as questões relacionadas aos interesses da oligarquia rural. Na eleição seguinte entrou para a presidência o mineiro Artur Bernardes, que significou uma retomada da política café com leite, privilegiando a região sul-sudeste. Com isso,

as obras de açudagem no Nordeste foram suspensas e a barragem do Patu ficou assim até 1987, quando finalmente foi construída.

Figura 30 – A Canoa



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 3 - A Cerca

De acordo com Valdecy, 80% do material necessário para a conclusão da barragem já estava no Patu quando as obras foram interrompidas. Com a retirada da equipe de trabalho, o material que estava abandonado foi completamente saqueado. Até as dinamites que estavam armazenadas nas casas de pólvora foram roubadas, diz o entrevistado. Lembra também a existência de um relatório feito por Marechal Rondon, indicado por Epitácio Pessoa para compor a comissão das obras contras as secas no Nordeste.

Eu tenho esse relatório. O Marechal Rondon teve em Senador Pompeu. Ele contou 500 e pouco operários. Ele descreve as casas da vila operária, todos os casarões e ele concluiu que até 1924 a obra seria concluída e falou quanto gastaria. Epitácio Pessoa fez isso. O Marechal Rondon quando chegou aqui foi manchete do jornal O Povo, nos jornais locais. Esse relatório dele foi publicado no Diário Oficial da União. Epitácio Pessoa publicou antes de acabar o governo, por medo de ser chamado de ladrão (Valdecy Alves, 19/12/2023).

A segunda conexão é a barragem que foi construída em 1987, com uma capacidade duas vezes menor do que aquela projetada em 1919. “A barragem que você mostra é a que foi concluída em 1987. É outra barragem, que só tem um terço do tamanho normal” (Valdecy Alves, 19/12/2023).

Menciona a cena final do filme, onde é mostrada a imagem do rapaz de costas, no sangradouro da barragem, ao pôr do sol e diz: “Naquele sangradouro você navega nas águas de uma barragem, que até ser construída seria a solução para a miséria da seca, mas não é, nem hoje” (Valdecy Alves, 19/12/2023). Em seguida, relata uma visita que a equipe do Fantástico fez ao Patu, sem recordar claramente se foi no ano 1999 ou no ano 2000. Mas lembra bem de como o repórter ficou “admirado” quando soube que havia água na barragem mas não havia adutoras³⁷ que fizessem a transposição da água para a cidade.

Para Valdecy as imagens da barragem provocam uma visita aos seus conhecimentos da história sobre as secas no Ceará e toca em suas convicções políticas sobre os direitos humanos. Concluiu o tema da água com a seguinte observação: “a imagem da barragem evocou tudo isso que eu estou lhe dizendo. Eu estou lhe narrando exatamente aquilo que eu vi a partir dessa chave memorial, vamos dizer assim, né? (Valdecy Alves, 19/12/2023)

4.2.4. A simbologia da vaca

A grande maioria dos retirantes, se não todos, eram moradores de fazendas ou de pequenas propriedades rurais que foram demitidos em épocas de seca. Além dos trabalhos domésticos, no caso das mulheres, o cultivo na agricultura e o trato com o gado fazia parte da rotina de todos aqueles sertanejos. Ao chegarem aos campos de concentração e perceberem a realidade por trás daquela suposta política de assistência, essas pessoas passaram a chamar os campos de concentração de “currais”. Uma alusão ao tratamento que recebiam ao serem levados para um espaço cercado, que se equiparava ao manejo do gado em suas rotinas de trabalho nas fazendas.

Para Ismael Lima, uma cena que chamou bastante atenção no filme é o momento em que ele viu uma lágrima escorrendo do olho da vaca (Ato 1 - Olhe para trás). Ele diz não ter certeza se o que viu na imagem era de fato um choro, mas aquele detalhe da lágrima fez com que ele passasse a olhar para a vaca como uma personagem importante no filme. “Uma personagem central”, acrescenta.

O andar do animal, intercalado com o andar da mulher na cena, chegou para o entrevistado acompanhado pelo sentido de que ambas trilhavam um mesmo caminho. As duas caminhavam em busca de meios para sobreviverem às tragédias que afetam não só os humanos, mas também os animais. Ele se referia às secas.

Eu lembrei muito da seca que teve em 2012. As vacas do meu tio, do meu pai, morreram tantas porque... enfim. E aí eu me lembrei disso. (...) E essa coisa do sofrimento é passado pela lágrima da vaca. Então, daí eu dizer que de fato parecia que ela era uma personagem central no filme. Porque de fato ela segue, né? Tem essa marcação como se ela tivesse seguindo os mesmos passos” (Ismael Lima, 08/12/2023).

³⁷ Unidade de um sistema hídrico de abastecimento de água.

A figura da vaca foi trazida por Ismael em diversos momentos da conversa, sempre na perspectiva de um ser que persiste na busca pela sobrevivência. Fez uma conexão do animal com a narrativa que viu no último ato do filme (Ato 3 - A Cerca), quando a mulher se vê sozinha do outro lado da cerca: “a lágrima me remeteu à imagem diante da cerca, que tu também pára, desce e abaixa a cabeça” (Ismael Lima, 08/12/2023). E concluiu dizendo que diante do caos não há muito o que ser feito, só resta continuar caminhando, continuar buscando formas que possam transformar as realidades.

Mayk Lenno olhou para a figura da vaca com a mesma lente que olhou para a figura do caminhante, e viu a esperança manifestada também na imagem do animal. A sua atenção se voltou para esta figura quando ele vê, nas cenas iniciais do filme, o cenário do sertão num contexto de seca.

Como teve toda essa cena inicial, o chão seco, a cruz, a gente imagina que vai aparecer uma carcaça de algum animal, porque nós estamos no contexto da seca, mas não. Aparece o animal vivo. Então eu acho que esse choque, ele primeiro rompe na gente essa ideia da seca, de ser só morte (Mayk Lenno, 07/12/2023).

Um segundo elemento que foi mencionado pelo entrevistado é a cruz cravada no chão. A cruz, assim como as carcaças de animais, está também muito presente no imaginário da seca e do sertão de modo geral. É um elemento religioso que, neste contexto, significa a memória aos mortos, que na maioria dos casos tiveram mortes repentinas. O lugar exato do ocorrido fica então marcado por esta simbologia popular católica.

A visão do animal vivo num cenário onde se esperava vê-lo morto, gerou no espectador a percepção de uma quebra do padrão estereotipado de seca, que algumas vezes é entregue de forma simplificada e preconceituosa. Esta quebra de padrão despertou no entrevistado o interesse em entender porque o animal estava vivo naquele contexto. “Eu olhei pra ele e a primeira coisa que eu fui ver é se ele estava muito gordo ou muito magro” (Mayk Lenno, 07/12/2023).

O interesse em perceber o estado físico do animal foi explicado pelo entrevistado como uma tentativa de especular se aquela vaca estava perto de morrer ou se estava em condições de viver mais algum tempo naquele cenário mostrado no filme.

Ver a vaca em um bom estado físico, no contexto que tratava “Narrativa em Fragmentos”, fez com que Mayk associasse a presença do animal a uma simbologia de esperança. Interpretou a imagem do bicho como uma mensagem: “Não é que a seca seja uma coisa boa, mas a gente sabe que ela não é só a morte. Ela (a vaca) traz pra gente um ar de esperança” (Mayk Lenno, 07/12/2023, grifo nosso).

Pureza, inocência e infância foram as três palavras que Marília Holanda, psicóloga e atriz, usou para descrever o que ela viu na figura da vaca. Apesar de bus-

car na subjetividade as relações que construiu em sua leitura, a objetividade foi o ponto por onde deu o primeiro passo: “ela só estava ali comendo e vivendo o processo dela, sem entender muito bem o porquê de estar sendo filmada, né? (Marília Holanda, 14/12/2023)

Figura 31 – O curral



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 1 - Olhe para trás

Marília quando falou da vaca como este ser alienado, quis na verdade fazer uma relação com as pessoas que estiveram presas no campo de concentração. “Eu não vejo o animal como uma representação do animal, é uma representação de pessoas” (Marília Holanda, 14/12/2023).

Acredito que em sua leitura ela deve ter considerado que existem exceções, e que não necessariamente os campos estavam cheios de pessoas indiferentes, apáticas ou ingênuas, mas entendo que suas palavras queriam ir ao encontro da simplicidade das pessoas que acreditaram que nos campos de concentração encontrariam a ajuda necessária para suas sobrevivências.

Eu visualizei muito a figura do animal no começo, que apesar de passar um aspecto de tristeza, eu vi muita beleza e bondade no animal. (...) A inocência era que, de uma certa forma, até muitos de nós e muitos dos que estiveram aqui, estiveram naquela época, também tinham inocência de não ver maldade no olhar dos outros (Marília Holanda, 14/12/2023).

A leitura que Marília fez do animal se conecta com a sua vivência enquanto psicóloga. Ela diz que as personagens foram por ela figuradas nos processos internos,

e que por isso a vaca representa algo relacionado à infância, a um saudosismo da vida infantil, ou alguma coisa neste sentido. Isso torna-se algo muito interessante na minha percepção, pois ao mesmo tempo em que a vaca representa esse estado de pureza, ela também é associada às pessoas simples da vida campesina, me levando à confirmação de que há uma estreita relação entre essas duas leituras.

Tentando compreender o ponto por trás desta intersecção chegamos em um momento da conversa em que ela apresenta a figura do pai como uma lembrança que surge motivada pelo assunto que está em desenvolvimento. Ela diz que seu pai foi uma pessoa que viveu no sertão e passou por muitas dificuldades na vida. Um ensinamento por ele compartilhado era: “entre um sofrimento maior e um menor, a gente escolhe sofrer menos” (Marília Holanda, 14/12/2023). Ela se refere às pessoas que, apesar de todo o sofrimento que passam, se mantêm firmes, se sustentam acreditando que desta forma o sofrimento é amenizado, ao contrário do que seria, caso elas se entregassem ao desespero.

Outra percepção que consegui alcançar e que me ajudou a entender a relação da pureza com imagem do animal, foi quando Marília falou que a vivência da vaca tem um sentido objetual para a maioria das pessoas, e faz uma comparação com a nossa vida nas relações de poder, dizendo que isso se estabelece sem nem nos darmos conta.

Sem perceber a gente é comido pelo mundo, né? A gente é comido pelos poderes que nos perpassa e a gente vai ficando com as sobras. Se a gente não consegue ver isso na vida de um animal e não tenta melhorar a qualidade de vida dele, a gente vai no mesmo bolo, vai reproduzindo (Marília Holanda, 14/12/2023).

A figura da vaca, na leitura de Marília, se conecta com a compreensão dos processos que ocorrem internamente nas pessoas que enfrentam dores com resiliência. Também se conecta com os ensinamentos paternos que são memórias afetivas do círculo familiar e, para além disso, a figura da vaca se transforma em um dispositivo que afeta a sensibilidade da entrevistada, que declarou não comer carne por defender o bem-estar animal.

Valdecy Alves, focado no contexto histórico dos campos de concentração, diz que os campos vêm da cultura dos aldeamentos³⁸, que eram campos de extermínio dos escravizados e dos indígenas. No Ceará, cidades como Crato, Pacajus, Caucaia e alguns bairros de Fortaleza, como Messejana, Papicu, Varjota, Parangaba e Pirambu, segundo o entrevistado, eram aldeamentos no passado, que viraram cidades e bairros.

³⁸ Os aldeamentos, de acordo com informações do Arquivo Nacional, eram projetos de colonização que objetivavam subjugar a mão de obra indígena, deixando à disposição dos colonos e da coroa portuguesa. A instituição do Diretório do Índio, dentre outras coisas, significou a elevação dos aldeamentos em povoados, vilas ou freguesias. (BRASIL, 2022)

Os espaços de colonização dos indígenas, ainda que diferentes dos campos de concentração, possuem de fato muitas semelhanças, naquilo que se relaciona com os domínios nas relações de poder. Valdecy trouxe a referência histórica para reforçar os objetivos que fundamentam as políticas de confinamento que, a partir de 1915, foram apelidadas por “currais do governo”.

Eu achei legal a história do gado, o casco da vaca, né, depois da caminhada, dos pés das pessoas. (...) É muito interessante essa conexão entre gado e povo. Lembrando que, por exemplo, o campo de concentração aqui de Fortaleza do Alagadiço e Matadouro, era exatamente o campo do Matadouro como Rachel de Queiroz denominou no “O Quinze”. Porque o pessoal foi colocado lá no matadouro de gado, no açougue. (...) Essa conexão com o gado tem tudo a ver. O povo era tratado como gado (Valdecy Alves, 19/12/2023).

A canção “Admirável Gado Novo” de Zé Ramalho é mencionada pelo entrevistado logo depois de contextualizar historicamente os campos que foram estabelecidos em Fortaleza, em 1915 e 1932. “Essa vida de gado cerrado, explorado, e morre sem ter acesso a nada” (Valdecy Alves, 19/12/2023). A relação que foi colocada por Valdecy para a figura da vaca no filme, se conecta com a história e as muitas simbologias que estão latentes pelo efeito da modernidade e urbanização de Fortaleza.

O campo do Matadouro recebeu este nome por ter sido estabelecido ao lado da estação ferroviária, que na época era chamada de Estação do Matadouro. Era por lá que uma parte da população passava quando iam do interior com destino a Fortaleza. Ao serem barrados no caminho, os sertanejos eram direcionados para este campo que, numa cruel coincidência, era também o lugar em que o gado era abatido.

Uma outra relação ainda mais antiga com o gado está na justificativa para que a estação do Matadouro fosse construída ao lado do abatedouro público, pois era por ali que passava também uma antiga estrada, da época do ciclo do charque, que dava para a vila do Soure, antigo nome da cidade de Caucaia.

A estação do Matadouro, que algum tempo depois de construída recebeu o nome Estação Otávio Bonfim, foi desativada em 2009 e demolida em 2015 para a ampliação da rua José Jatahy que passou a ser avenida. O que resta hoje são trechos dos trilhos e um único vagão que está em processo de deterioramento (O POVO, 2024).

4.2.5. A personagem solitária

A personagem que caminha sozinha pelos espaços do Patu foi uma opção que surgiu a partir de um teste de foco para iniciar os primeiros experimentos de cena para o filme. Sem nome, sem um rosto e sem uma história definida, ela foi trazida para retratar todas as pessoas que um dia estiveram no Patu.

Quando Nêgo (Fábio Matias), na entrevista, trouxe essa personagem como uma referência às almas que vagam pelos espaços do antigo campo de concentração, ele

não fez uma distinção dos elementos que estavam associados a esta figura, apenas deu ênfase naquilo que para ele ficou mais evidente, o aspecto fantasmagórico.

A personagem vaga pelos espaços do Patu, sem estabelecer nenhuma interação diretamente com qualquer outro elemento ou personagem na história, ainda que haja muitos, durante todo o filme. Deste modo, esta personagem se encaixa em muitos elementos, tanto na figura do caminhante — o ser que caminha nas águas como colocou Nêgo (Fábio Matias) no outro tópico — como no aspecto solitário que foi levantado por alguns dos outros entrevistados.

Rayná Rodrigues comenta que chamou sua atenção o som do chocalho no primeiro ato do filme. Esse elemento sonoro construiu para a entrevistada uma ideia de “rebanho”, de “múltiplos seres”, o que lhe levou a pensar na quantidade de pessoas que estavam aglomeradas naquele cercado, tratadas como animais. No mesmo instante que ouvia o chocalho via também uma pessoa caminhando sozinha pelo campo do Patu, sem ninguém à sua volta, criando uma sensação de desamparo e de abandono. “Por mais que estas pessoas estivessem ali rodeadas de outras pessoas, ninguém podia fazer nada por ninguém. Então, traz muito isso. Essa solidão de não ter ninguém para ajudar, sabe? (Rayná Rodrigues, 07/12/2023)

Uma observação feita por Fram Paulo, que também leva para este aspecto solitário da personagem, é a ausência do rosto. Associando a personagem às pessoas que estiveram no campo de concentração, o entrevistado interliga a face à memória, logo a ausência desta equivale ao esquecimento. “A ausência de rosto, de repente remete às almas que não tem rosto, você não sabe o rosto que tinham os flagelados” (Fram Paulo, 28/12/2023).

O entrevistado conta que o filme o levou a pensar sobre como a ausência e o esquecimento estão relacionados com a história das vítimas do campo de concentração:

Essas pessoas são invisíveis. Essas pessoas não têm história. Essas pessoas não são lembradas, né? Então, quando a gente fala dos campos, uma coisa que me chamou a atenção, está falando do esquecimento, mas do esquecimento de quem já está esquecido. A percepção que eu tive. Como você vai falar do esquecimento de quem já não tem? De quem já não é lembrado nem em vida? A questão da ausência dos rostos que já falei, né? Que remete à própria ausência das pessoas que são invisibilizadas, né? (Fram Paulo, 28/12/2023)

A história do campo de concentração, hoje objeto de pesquisas acadêmicas e/ou artísticas, por muito tempo foi mantida apenas por meio da religiosidade, como coloca o entrevistado: “A gente costuma ver aquela história ali, ela vem sendo preservada muito mais pela religiosidade popular, muito mais pela fé. É mais por uma questão metafísica mesmo” (Fram Paulo, 28/12/2023). Negligenciadas pela história oficial, as vítimas do campo de concentração foram perdidas pela passagem do tempo. Nem

mesmo a oralidade deu conta de preservar as memórias quando se trata da individualidade das vítimas. Pouco provável também é que ainda seja possível resgatar alguma delas, depois de quase cem anos. Resta a nós, que nos atentamos para esta história, apelarmos para o recurso da imaginação. Se quisermos pensar nessas pessoas como indivíduos e não apenas como uma massa de miseráveis.

Figura 32 – A mulher na estação



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 3 - A Cerca

Este foi o recurso que me levou a criar esta personagem que se desloca pelos espaços do Patu e percorre, solitária, os lugares que representam para o entrevistado as memórias das vítimas do campo de concentração.

A personagem é muito solitária ali. Os dois personagens muito solitários no campo, na estrada da caminhada, quando ele encontra as paisagens que fazem parte daquela memória, aquelas paisagens, por conta da seca, por conta do cemitério, o cruzeiro (Fram Paulo, 28/12/2023).

Os elementos associados às memórias do campo, mencionados por Fram Paulo, fazem parte do cenário natural do set, no entanto alguns recursos foram inseridos para potencializar o efeito esperado. Por exemplo o som que serviu como dispositivo para construir as conexões temporais e que foi mencionado pelo entrevistado como o fio que conduz a narrativa. “O som, um dos sentidos, né? Eu assisti de olhos fechados. Eu só ouvi, né, como os sons conduzem a narrativa” (Fram Paulo, 28/12/2023).

A interpretação que Marília Holanda fez da personagem da mulher é algo que transita da morte para o estado depressivo. “O sofrimento da dor, da tristeza, da solidão,

né? Me veio muitos pensamentos disso. Uma solidão muito profunda daquela mulher” (Marília Holanda, 14/12/2023). Enquanto o personagem do rapaz é visto como o alvo a ser alcançado por aquela que representa a força negativa da história.

Figura 33 – Sozinha



Fonte: Frame de Narrativa em Fragmentos - Ato 1 - Olhe para trás

Marília ressalta que sua leitura não tem nada a ver com a relação de gênero, mas com a relação das cores escolhidas para representar as personagens. Ela acredita que o figurino da mulher reforça essa percepção de algo obscuro, como uma força negativa. Enquanto o personagem do rapaz traz a ideia de uma força positiva, que não desiste, que acredita e que pela sua determinação, alcança o que procura. No caso do filme, consegue escapar da força negativa que o oprime. “Aquele preto, o véu, a coisa mesmo de um luto, de uma dor, de sofrimento” (Marília Holanda, 14/12/2023).

A imagem da mulher, para a entrevistada, expressa dor, angústia, sofrimento e solidão. Nas palavras de Marília “é como se fosse uma vida que não é mais vida, uma coisa que já não é mais. Uma coisa que já está sendo dita ali. Já está muito claro que é morte” (Marília Holanda, 14/12/2023). Explica que a pessoa quando está em processo depressivo, precisa ter o momento da fuga para que não seja “engolida” pela angústia que se instala. E viu na figura do rapaz esse elemento que pontua um instante de esperança.

A dinâmica que é mostrada entre as duas personagens no Ato 3 - A Cerca, é interpretada por Marília como a tentativa que a morte faz para alcançar o rapaz. Nas cenas anteriores, em que são mostradas imagens da barragem e de uma canoa, a

entrevistada entende se tratar de elementos de fuga que o rapaz usa para fugir da morte que rondava o campo em busca dele.

Achei muito interessante porque, de certa forma, linka com os nossos processos internos também. Tem muita coisa que traz você assim para um embotamento³⁹, para uma dor, para um sofrimento, mas você pode se permitir olhar como uma esperança, e realmente assim, arrebatado e correr e sair atrás (Marília Holanda, 14/12/2023).

Para Marília a morte é o elemento oculto que se manifesta sutilmente em diversos elementos do filme. Mesmo quando vieram as imagens de arquivo com a Caminhada da Seca, no contexto em que é mostrada no filme, chega para a entrevistada como uma referência à morte. “A parte que vem a Caminhada, né, que vem a peregrinação e tal. É como se fosse sobre esses mortos. Se já houvesse muitos mortos ali” (Marília Holanda, 14/12/2023). Entendo que Marília não se referia somente à homenagem aos mortos como de fato ocorre na Caminhada, mas que ela viu, no contexto do filme, a caminhada dos mortos. O que faz a conexão com a Caminhada das Almas, que é um outro nome dado à Caminhada da Seca.

Glauber Matos menciona a personagem como um enigma. Essa dificuldade em definir quem é esta pessoa e em que parte do tempo ela se move é provocada pelo figurino, avaliado pelo entrevistado como uma indumentária que remete aos dias de hoje. Muitas foram as perguntas que ouvi durante nossa conversa.

Eu sou a que chega ou sou a que vivi?” (...) Ela pode ser aquela pessoa que está ali para conhecer. Mas ao mesmo tempo, é o mesmo da cerca. E aí, como é que fica esse tempo? (...) Então, se eu to na cerca, vem uma temporalidade de dizer passado e presente? Eu sou a curiosa, pesquisadora lá do começo? Ou eu sou a que vivi, que fiquei pra trás? Quem sou eu? Quem é tu? (risos) (Glauber Matos, 10/12/2023 grifo nosso).

Num mundo em que as percepções se pautam na cronologia, as duas personagens surgem numa narrativa que induz o espectador ao retorno aos campos de concentração. Mas ao mesmo tempo trazem o conflito temporal, ao se mostrarem atuais, evidenciando elementos que denunciam a contemporaneidade em suas imagens – vestimenta, tatuagem, piercing. Sem pretensões de trazer qualquer resposta, o filme busca instigar questões que levem os espectadores a cavarem em suas bagagens culturais as conexões que possam ser construídas a partir do que vêem. “Quando tu me provoca, eu também me instigo” diz Glauber antes de apresentar as diversas questões sobre quem é a personagem.

³⁹ Embotamento para a psicologia significa uma condição que se apresenta como apatia. No entanto, o que ocorre na verdade é uma dificuldade da pessoa em compreender e expressar suas próprias emoções.

4.3. QUEM SOU EU? QUEM É TU?

Aproveitando a fala de Glauber Matos, retomo a discussão inicial a respeito do que é o outro nesta pesquisa. A partir do conceito de *Dasein* (HEIDEGGER, 2005), compreendo que eu, assim como todos os outros, constituídos das mesmas necessidades e capacidades de consciência, somos seres lançados no mundo – *ser-no-mundo* – e nos tornamos seres comuns na coletividade, fazendo parte de contextos históricos, sociais, econômicos, culturais e tantos outros que nos aproximam ou nos distanciam.

Nesta história, eu sou a que chegou ao campo do Patu depois de todos eles. Sou a que conheceu o campo de concentração pelo olhar da pesquisa acadêmica, pela investigação jornalística e pela oralidade de pessoas que tiveram entes queridos presos naquele lugar. Eu não tive infância nos espaços do Patu como alguns deles tiveram. Não participei das Caminhadas em anos anteriores a esta pesquisa, não conheci nenhum dos sobreviventes, como eles conheceram e conviveram. Não fiz parte desta história até começar a pesquisar o campo de concentração e suas memórias.

Eles são os que cresceram na cidade que abrigou o campo de concentração. São os que há bastante tempo vivenciam os movimentos religiosos em torno das memórias das Almas da Barragem, que acompanham a cada ano a Caminhada da Seca, que convivem com os movimentos religiosos sobre estas memórias, que atuam nos movimentos em defesa do Patrimônio Histórico e Cultural do Patu, são eles que têm vínculos antigos e afetos construídos com as memórias daquele lugar.

O *ser-no-mundo* (HEIDEGGER, 2005), em interação com tudo o que está dentro e fora de si, experimenta um constante fluxo de expansão ou retração nesta dialética intramundana, e por isso está sempre em transcendência (indo além). O “ter sido” deste *ser-no-mundo*, leva em conta o passado existencial. Ou seja, o que cada um é hoje, é “o sido” do passado.

Cada um dos entrevistados, em seus diversos contextos, eram em 2023, no instante em que viam o filme, “o sido” de todos os instantes anteriores àquele momento. Logo, suas percepções traziam referências de todas as experiências vividas até ali. Experiências que se deram pelas interações no e com o mundo.

Alguns dos entrevistados, os mais velhos, contaram nas entrevistas que só conheceram a história do campo de concentração na adolescência ou na fase adulta. Mesmo em interação com os espaços do Patu desde sempre, suas infâncias foram completamente alheias à história daquele lugar. Já os entrevistados mais jovens, cresceram numa época em que os movimentos de preservação das memórias estavam em ascensão. Desta forma, apesar da convergência das memórias sobre o lugar, a temporalidade das experiências constroem relações que transcendem a própria história, criando camadas de sentidos sobre um mesmo elemento.

Todas as interpretações e memórias trazidas pelos entrevistados se conectam com a história do campo de concentração e dialogam com as memórias coletivas, que tornaram o Campo do Patu e as Almas da Barragem a identidade cultural e religiosa da cidade de Senador Pompeu. Os elementos elencados como destaque no filme, trazem, nas entrelinhas de suas leituras, as temporalidades dessas memórias que são individuais, mas que se sustentam na coletividade de outras memórias.

Desta forma, percebo que as temporalidades das memórias do Campo do Patu e da Seca de 1932 se constroem por meio das experiências acumuladas pela interação dos indivíduos no e com o mundo, no contexto da história que atravessa cada um de maneiras e de tempos distintos. As temporalidades se constroem pela forma como cada indivíduo percebe as interações, como apreende os sentidos disso e como situam essas acepções no tempo.

O sentido do outro nesta pesquisa aponta a interação intersubjetiva que se estabelece entre mim e eles, e entre cada um com o outro, pressupondo uma relação de alteridade. Mas apesar das diferenças individuais, que não separam apenas eles de mim, mas também cada um entre si, nenhum de nós está sozinho. Estamos todos conectados pelo que Halbwachs (2004) chamou de “Quadros sociais da memória”. Que são categorias de espaço, tempo e linguagem que produzem sentido por meio dos processos sociais e que são adquiridos inconscientemente por cada um.

Esta diferença entre eu, criadora da obra, e eles, espectadores do meu trabalho, é o que traz sentido para este método de estudo. Pois é pelo olhar deles que posso, a partir de leituras individuais, mas que também são coletivas, compreender a minha própria criação, visto que não quero apenas criar, mas sobretudo descobrir os sentidos que esta obra alcança.

**5. REINICIANDO O
CICLO DA MIMESE**

O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro (BLANCHOT, 1987, p. 11).

Esta etapa da pesquisa, comumente nomeada como “Conclusões” ou “Considerações finais”, recebe, neste trabalho, um título que indica que meus estudos não se encerram por aqui. Assinala que este processo, longe de chegar ao fim, completa apenas o primeiro ciclo (Mestrado), para reiniciar um outro, um pouco mais maduro do que foi o anterior (um possível Doutorado). Exatamente como funciona a ideia da mimese, que se encerra na refiguração de um ciclo para iniciar novamente uma prefiguração, a partir de novos elementos que se apresentam.

Mas entendo que trazer as considerações na íntegra tornaria a escrita/leitura repetitiva, visto que já apresento, no desenvolvimento dos capítulos, minhas percepções alocadas em comentários, análises e conclusões a respeito dos tópicos desenvolvidos em cada capítulo. Portanto, como fechamento deste processo trago uma síntese dos pontos que considero mais relevantes no que tange às minhas percepções, conclusões e pendências para etapas futuras, considerando que o olhar sobre o meu processo criativo esteve todo o tempo junto à investigação sobre as temporalidades das memórias.

Há dois anos, quando iniciei meu processo formativo no Mestrado, buscando compreender como se constroem as temporalidades das memórias sobre o Campo do Patu, adentrei nos estudos sobre as memórias a partir das ruínas. Dei meus primeiros passos imergindo nos sentidos que se apresentavam diante de mim. Em contato com a arquitetura do Patu, com as leituras acadêmicas e com as oralidades dos parentes dos últimos sobreviventes do campo de concentração, constatei que minha primeira hipótese estava confirmada. As ruínas não se restringem às memórias materiais. No caso desta pesquisa, elas transcendem a arquitetura dos antigos “casarões dos ingleses”. São também as memórias imateriais dos tempos das concentrações da seca, se estendendo tanto para o antes quanto para o depois deste recorte temporal.

Na minha primeira escrita (projeto de pesquisa), antes de realmente adentrar nas lacunas das ruínas, eu trouxe a reflexão sobre como me situar no mundo a partir desta pesquisa. Disse que enquanto ser político me toca o compromisso que temos enquanto seres humanos, conscientes de nossos deveres com a justiça e a memória dos nossos, mas enquanto artista, me atrai a dimensão poética do tema, a lacuna, a falha, aquilo que não foi dito nem mostrado. Após dois anos de dedicação a este estudo, chego ao final deste ciclo me dando conta de que a minha produção acadêmica me fez perceber muito mais brechas, rachaduras, rastros e vestígios do que eu imaginei quando me propus a estudar as dimensões poéticas das ruínas do Patu.

As brechas, rachaduras, rastros, vestígios e outros substantivos relacionados às ruínas aos quais me refiro nesta pesquisa, são as possibilidades de expansão do pensamento, são as transformações das visões comuns em visões de senso crítico.

São as portas que se abrem para o amadurecimento intelectual e artístico a partir da observação, da criação e da elaboração reflexiva, gerando conexões entre arte, história, pensamento e linguagem.

Um passo fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa e que ocorreu ainda na primeira etapa (Prefiguração), foi compreender o contexto histórico, geográfico, social e econômico, tanto para a escrita da dissertação quanto para a elaboração do projeto artístico. Com uma visão inicialmente superficial sobre esses contextos, me dediquei a leituras acadêmicas relacionadas às políticas de combate às secas no Nordeste, à expansão da linha férrea no Ceará, às histórias do Patu, do campo de concentração na seca de 1932, das memórias e dos testemunhos.

A partir destes estudos, pude desenvolver uma visão mais crítica sobre o uso de alguns termos nesta pesquisa, dos quais destaco dois: o primeiro foi a palavra “flagelado”, cuja recorrência na minha escrita surgiu logo no início da pesquisa, sem critérios nem reflexões sobre seu real sentido. Desapercebida, estava a reproduzir intelectualmente a hegemonia que as elites impuseram aos sertanejos para destituí-los da dignidade e levá-los à aceitação de seus estados de miserabilidade como uma condição imutável.

O outro termo foi “campo de concentração”. No início da pesquisa havia o receio de parecer sensacionalista ao usar esta nomenclatura, pois percebia que automaticamente as pessoas vinculavam esta expressão ao Holocausto. Apesar de entender que este termo não é exclusivo deste terrível acontecimento, e que os campos de concentração da seca no Ceará tiveram início bem antes dos campos nazistas, me sentia impelida a criar distinções conceituais sobre eles. No entanto, quanto mais eu buscava desenvolver esta escrita, mais me parecia difícil estabelecer uma hermenêutica sobre este tema. Ao final deste ciclo deixo em suspenso esta possibilidade. Vejo esta ideia como uma das brechas que esta pesquisa me mostrou, mas que não consegui por hora explorá-la. Talvez o tempo deste estudo não tenha sido suficiente para atender todos os meus interesses, ou talvez não tenha encontrado a literatura ideal que me ajudasse a organizar meus pensamentos sobre este assunto. Fica, portanto, esta lacuna como uma possibilidade para um novo ciclo.

Ainda nesta primeira fase, busquei nas entrevistas com os parentes dos sobreviventes que estiveram na concentração de 1932 conhecer as memórias sobre o Patu e sobre as vítimas da seca. Neste contato com os entrevistados, e na imersão em seus relatos, pude confirmar que as memórias não são fixas, imutáveis ou engessadas. Mas são construções vinculadas tanto às experiências individuais, como às coletivas. Percebi que são memórias que se incorporam nas experiências de outros quando acedidas. Se transformam e se multiplicam, gerando outras memórias, com suas devidas variações, e que estas diferenças estão relacionadas à alteridade e à subjetividade de cada um, sem desconsiderar o contexto social em que cada pessoa está inserida.

Ao final desta pesquisa percebo que as memórias do Patu são diversas e que comportam estudos por muitas linhas de pensamentos, que vão da sociologia à psicanálise, passando por diversos lugares como, o traumático, o histórico, o político, o social, o cultural, dentre outros tantos terrenos férteis para pensar a memória enquanto objeto de estudo. Diante dessa amplitude de olhares que o campo da Memória acomoda, e me convida a explorar a partir das minhas primeiras abordagens no Mestrado, entendo ser impraticável aceitar o desafio neste momento, em que o tempo curto e fragmentado deste primeiro ciclo se compromete a atender todas as proposições em andamento para compreender como se constroem as temporalidades da memórias do Patu.

Portanto, deixo expressa a minha percepção sobre a complexidade deste tema, a importância dele para quem deseja seguir neste campo de pesquisa, como é o meu caso, e digo também que esta é mais uma brecha que encontrei nesse processo e que me instiga a acessá-la em um novo ciclo (Doutorado).

Destaco ainda, como resultado das minhas leituras, entrevistas, visitas ao Patu e registros audiovisuais, a composição da minha escrita, mas também a criação artística, que se coloca neste trabalho como um constructo teórico para interpretar as memórias sobre o campo de concentração do Patu a partir das experiências dos sujeitos.

Na segunda etapa desta pesquisa (Configuração), me propus a realizar um material audiovisual construído a partir do cruzamento entre ruínas, testemunhos, memórias e esquecimentos, relacionando estes elementos às histórias do Patu. Esta proposição, que teve como finalidade ser o principal meio para acessar as leituras de outras pessoas e a partir delas compreender como se constroem as memórias, me pareceu um método experimental e diferente das pesquisas que seguem um modelo mais estruturalista e padronizado. Mas, apesar de certo receio nesta proposição, confiei que esta forma traria resultados positivos para a minha investigação.

Antecipo que considero satisfatório o desfecho deste processo, mas deixarei para detalhar essas observações um pouco mais a frente. Por hora vou tecer minhas considerações sobre o processo criativo e os aprendizados que ele me trouxe.

No início desta pesquisa manifestei o desejo de ocupar um lugar de conexão entre arte, história, pensamento e linguagem, na busca pela compreensão das memórias do Patu e de suas temporalidades. Ao me situar na posição central deste processo, me colocar como experimento, unificando os perfis de pesquisadora e artista, considero que, em certa medida, alcancei a compreensão que buscava sobre a linguagem do fazer.

Faço uso da expressão “certa medida”, porque quero deixar em evidência que o aprendizado ao qual me refiro, assim como toda esta pesquisa, se trata apenas de um primeiro passo em direção a algo extremamente maior.

Dentre os aprendizados alcançados, acho relevante destacar a minha descoberta sobre mim mesma nesta história. Compreender o meu próprio processo era algo já esperado desde o início desta pesquisa — eu buscava ocupar um lugar de conexão entre arte, história, pensamento e linguagem. Mas somente após a provocação da banca de qualificação, ao problematizar a minha presença em cena, no filme, meu olhar se voltou para a auto-observação.

Nas leituras da socióloga, antropóloga e educadora Marie-Christine Josso encontrei a “Narrativa formativa” e a partir dela uma nova brecha (uma porta) se colocou diante de mim. Na obra intitulada “Caminhar para si” (2010) a autora mostra que as manifestações das experiências — acúmulos e transformações de conhecimentos — se manifestam no exercício da narrativa de si. São os significados atribuídos às memórias acessadas e como estas memórias são reinterpretadas que formam nossas identidades. E assim, as experiências vividas podem ser transformadas em experiências formadoras.

A partir deste contato e desta percepção sobre as minhas próprias experiências, minhas escolhas e meus métodos se tornaram claros e a minha relação com esta pesquisa ganhou novo sentido. Descobri que compreender meu processo enquanto artista era tão importante para este estudo, quanto compreender como se constroem as temporalidades das memórias do Patu, pois os meios que defini para alcançar o objetivo principal desta pesquisa não poderiam ser separados da pesquisadora/artista, como na fenomenologia proposta por Edmund Husserl (2013), que parte da premissa de que *ser* e *fenômeno* são indissociáveis e que todo fenômeno é vivenciado a partir de uma determinada consciência.

A narrativa de si foi um método descoberto tardiamente neste processo, mas que ainda trouxe ganhos consideráveis no que diz respeito às novas possibilidades que se colocam diante de mim. Assim como as outras brechas que não puderam ser exploradas devido ao recorte da pesquisa e/ou ao tempo escasso, esta ficará também suspensa aguardando o início de um novo ciclo.

A etapa final (Refiguração) foi o momento em que encontrei o olhar do outro, me percebi nele e a partir dele. Como colaboradores, que de fato se tornaram, as pessoas que acessaram minha obra me ajudaram a perceber o que se manifesta na minha subjetividade sobre as memórias do Patu. A partir de seus olhares, e das construções que elas me entregaram, vi surgir novas visões que refiguram a narrativa.

Considero satisfatório o resultado aos quais cheguei com esta maneira de fazer a minha pesquisa. Não sei se posso dizer que esta forma é um método, em sentido acadêmico, pois para isso talvez ela precisasse ser testada e validada por outros pesquisadores. Mas digo que, neste trabalho, ela cumpriu esse papel e por meio dela cheguei a um desfecho que me trouxe certamente muito amadurecimento, tanto no campo teórico como no campo empírico.

A partir do estudo das entrevistas que foram realizadas nesta fase final, constatei que as leituras do filme foram formuladas por cada espectador com referência nas suas vivências, tanto no Patu quanto fora dele. Foram as interações e os conhecimentos acumulados em tempos que antecedem ao encontro com o filme que modelaram suas interpretações. Observei que as abordagens dos entrevistados mais velhos convergem entre eles em alguns pontos e se distanciam de outros, que são trazidos pelos mais jovens. Isto não significa que exista uma oposição entre os dois grupos, mas somente expõe as diferenças nas relações com as memórias de cada um.

As lembranças daqueles que conviveram primeiro no Patu, antes que as histórias do campo de concentração fossem popularizadas, carregam duas macroversões sobre aqueles espaços, e as relações deles com as memórias são bastante distintas das relações daqueles que conheceram o Patu já inseridos neste contexto histórico, como foi o caso dos entrevistados mais jovens. Os entrevistados mais velhos lembram do Patu relacionado às brincadeiras por entre os casarões e à inocência infantil. Mas essas lembranças se misturaram com as que vieram junto com a descoberta do campo de concentração, e também com as que se formaram depois. Enquanto os mais jovens, que cresceram acompanhando as narrativas da seca, lembram apenas de um Patu, o do campo de concentração. Diante dessa constatação, entendi que os elementos projetados por mim ganharam ou não destaque no olhar de cada um a partir de suas próprias relações com a história e com as memórias do Patu.

No que diz respeito às temporalidades dessas memórias, vejo uma complexa confluência em que o passado se conecta às experiências, enquanto o futuro às expectativas, alocando o presente neste intervalo onde se manifestam todas as espécies de memórias. O filme foi construído a partir da minha leitura sobre as narrativas do campo de concentração, fundamentada nas diversas memórias relatadas pelos primeiros entrevistados. A partir deste emaranhado, o filme traz algumas camadas codificadas por vários elementos e muitas temporalidades. A interação do segundo grupo de entrevistados com esta configuração de elementos gerou um agrupamento de informações que ao serem decodificadas se destinaram a preencher determinadas lacunas que se manifestaram ao serem provocadas pela narrativa do filme.

Percebo que as temporalidades das memórias do Campo do Patu e da Seca de 1932 são construídas pelas experiências acumuladas na interação das pessoas com o mundo ao seu redor, dentro e fora do Patu. Cada um vivencia essas histórias de maneira particular e em tempos distintos. Percebo também que essas variações influenciam a forma como cada um percebe essas interações, interpreta seus significados e contextualiza essas experiências ao longo do tempo. Assim, compreender a temporalidade da memória implica entender que ela se forma no tempo presente e se transforma constantemente, diante das novas interpretações que surgem a cada nova interação. E neste ciclo, que parece se prolongar interminavelmente, muitas me-

mórias sobrevivem atravessadas por múltiplas temporalidades e a estas eu chamo de “Memórias Sobreviventes”.

E aqui retomo a metáfora que usei no capítulo dois, comparando o pesquisador ao barqueiro que vai em mar aberto para achar um tesouro e é levado pelos ventos em direções impensáveis até chegar a seu destino. Mencionei que no início da pesquisa me via exatamente como aquele barqueiro. E neste final de processo, confesso que não foi somente no início, mas por toda a jornada (Mestrado) eu me vi sendo levada a muitos lugares sedutores, mas que em quase nenhum pude me demorar. Pois assim como o barqueiro, que tinha uma missão e um tempo a cumprir, precisei abrir mão de muitas estadias para chegar ao meu destino, com um objetivo alcançado (finalizar este primeiro ciclo de estudos). Concluída esta missão, levo comigo o ímpeto de retornar a esses lugares para explorar outros tesouros, e quem sabe até encontrar novos mapas que me levem a outras jornadas cada vez mais desafiadoras. Serão as memórias do Patu que continuarão se revelando em camadas mais profundas? Será a Narrativa de Si que me mostrará a compreensão sobre as memórias? Ou sobre os esquecimentos? Ou sobre as fabulações daquilo que não está mais acessível por ter se perdido pelo tempo, mas que persiste em ser localizado? Será o cinema o caminho que me guiará na pesquisa com/para/na arte? Terei possibilidades de me enfronhar cada vez mais nesta linguagem e explorá-la também como um método de pesquisa? Talvez seja um pouco cedo para responder a estas questões. O que sei é que já percebo, a partir daqui, uma nova prefiguração se formando diante de mim.

REFERÊNCIAS

- ACEITUNO, P.; PRIETO, M.; SOLARI, M. e. a. The 1877-1878 el niño episode: associated impacts in South America. *Climatic Change*, v. 92, p. 389–416, 2009. Citado na página 27.
- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)* Giorgio Agamben; tradução Selvino j. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. Citado 3 vezes nas páginas 36, 37 e 38.
- ALBUQUERQUE FILHO, R. d. F. e. *Cidade, Seca e Campo de Concentração: O início da modernização em Crato, Ceará (1900 – 1933)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Campina Grande - Centro de Humanidades, Campina Grande, 2015. Citado na página 12.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. Palavras que Calcinam, Palavras que Dominam: a invenção da seca do Nordeste. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 111–120, 1994. Citado na página 28.
- ALVES, V. d. C. Epidemias no campo de concentração do Patu: comparação com os demais campos. In: *Campos de concentração da seca de 32 no Ceará: múltiplas visões e reverberações contemporâneas / Organização Valdecy Alves*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2022. Citado na página 11.
- ARAÚJO, A. A. P. d. Campos de concentração das secas do Ceará: Um retrato do racismo estrutural. In: *Campos de concentração da seca de 32 no Ceará: múltiplas visões e reverberações contemporâneas / organização valdecy alves*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2022. Citado na página 12.
- ARAÚJO, M. Z. T. *O desenvolvimento sustentável de regiões semiáridas do Brasil e dos Estados Unidos: O papel do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) e fo United States Bureau of Reclamation (USBR)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013. Citado 2 vezes nas páginas 27 e 29.
- ARIÈS, P. *Historia de la muerte en occidente: de la edad media hasta nuestros días*; traducción del francés de Francisco Carbajo y Richard Perrin. Barcelona: Acantilado, 2000. Citado na página 33.
- ASSIS, R. J. S. d. *Ferrovias de papel: projetos de domínios territoriais no Ceará (1864-1880)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Citado na página 28.
- ASSIS, R. J. S. d.; SAMPAIO, J. L. F. Pensamento Geográfico das Secas, dos Trilhos e dos Braços: ferrovia Baturité (1870-1889). *Mercator - Revista de Geografia da UFC [on-line]*, Fortaleza, v. 9, n. 19, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27362060800>>. Acesso em: 29 nov. 2023. Citado na página 23.

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Roland Barthes; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro-RJ: Nova Fronteira, 1984. Citado na página 83.
- BASTIANELLO, E. M. T. *Os monumentos funerários do Cemitério da Santa Casa de Caridade de Bagé e seus significados culturais: memória pública, étnica e artefactual. (1858-1950)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010. Citado na página 32.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. [S.l.]: Brasiliense, 1984. Citado na página 64.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito da história: Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo-SP: Brasiliense, 1987. Citado na página 20.
- BEZERRA, A. *Barragem do Patu: os descaminhos de uma obra*. Senador Pompeu: Editora Geo, 1996. Citado 5 vezes nas páginas 18, 29, 30, 31 e 33.
- BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*: Maurice Blanchot; tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro - RJ: Rocco, 1987. Citado na página 124.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002. Citado 2 vezes nas páginas 69 e 97.
- BRASIL, A. N. Presidência da República do. *Aldeamento de índios*. Brasília-DF: [s.n.], 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/arquivonacional/pt-br/sites_eventos/sites-tematicos-1/central-de-conteudo-glossario/letra-a/abome>. Acesso em: 20 jun. 2024. Citado na página 115.
- BRASIL, P. da República do. *DECRETO Nº 3.965, de 25 de dezembro de 1919*: Autoriza a construção de obras necessarias á irrigação de terras cultivaveis no Nordeste brasileiro e dá outras providencias. Rio de Janeiro: [s.n.], 1919. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1910-1919/decreto-3965-25-dezembro-1919-571967-publicacaooriginal-95102-pl.html#:~:text=Autoriza%20a%20construc%C3%A7%C3%A3o%20de%20obras,brasileiro%20e%20d%C3%A1%20outras%20providencias>>. Acesso em: 30 jan. 2024. Citado na página 21.
- BRASIL, P. da República do. *Lei nº 175, de 7 de janeiro de 1936*: Plano sistemático da defesa contra os efeitos das secas nos Estados no Norte, de que trata o art 177 da Constituição. Rio de Janeiro: [s.n.], 1936. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1930-1949/L175.htm#art2>. Acesso em: 30 jan. 2024. Citado na página 26.
- BRASIL, P. da República do. *Lei nº 1.348, de 10 de fevereiro de 1951*: Revisão dos limites da área do polígono das secas. Rio de Janeiro: [s.n.], 1951. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-1348-10-fevereiro-1951-361925-normaatualizada-pl.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2024. Citado na página 26.
- BRITO, P. de. *A Civilização da Seca*. Fortaleza: DNOCS, 1981. Citado na página 21.

- CANDAU, J. *Memória e identidade*: Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012. Citado na página 37.
- COSTA, J. d. A. O fenômeno El Niño e as secas no Nordeste do Brasil. *EDUCTE: Revista Científica do IFAL*, v. 1, n. 4, 2012. Citado na página 26.
- CSN, C. S. N. *FTL: Ferrovia Transnordestina Logística*. 2024. Disponível em: <<https://www.csn.com.br/quem-somos/grupo-csn/ftl>>. Acesso em: 30 nov. 2023. Citado na página 24.
- CÂNDIDO, T. A. P. Os Trilhos do Progresso: episódios das lutas operárias na construção da Estrada de Ferro de Baturité (1872-1926). *Trajeto. Revista de História UFC*, Fortaleza, v. 1, n. 2, 2002. Citado na página 23.
- CÂNDIDO, T. A. P. *Proletários das secas: arranjos e desarranjos nas fronteiras do trabalho (1877-1919)*, type = Tese (Doutorado). Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014. Citado na página 28.
- DELUMEAU, J. *História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo-SP: Companhia das Letras, 2009. Citado na página 81.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo-SP: Editora 34, 2017. Citado 2 vezes nas páginas 14 e 76.
- DNOCS. *Açude Cedro*. 2022. Página Web. Disponível em: <<https://www.gov.br/dnocs/pt-br/assuntos/noticias/acude-cedro>>. Acesso em: 30 nov. 2023. Citado na página 29.
- FACÓ, R. *Cangaceiros e Fanáticos: Gênese e lutas*. 4ª edição. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976. Citado 2 vezes nas páginas 31 e 34.
- FLICK, U. *Introdução à pesquisa qualitativa*: Uwe Flick; tradução Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre-RS: Artmed, 2009. Citado na página 15.
- FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ | BRASIL*, v. 1/1, p. 1–17, jan-jun 2014. Citado na página 14.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo-SP: Edições Loyola, 1999. Citado na página 41.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*: Trad. Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 2015. Citado na página 11.
- GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 2012. Citado 4 vezes nas páginas 14, 22, 33 e 35.
- GARCIA, A. K. M. Habitação e Higiene de 1877 a 1880. In: *Projeto História : Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História*, 32(1). São Paulo-SP: PUC-SP, 2009. Citado na página 10.

GIOVANAZZI, J. P. *Migalhas do sertão*. Senador Pompeu: La Reclame, 1998. Citado 8 vezes nas páginas 11, 18, 32, 37, 40, 41, 54 e 57.

HALBWACHS, M. *A Memória Coletiva*: Tradução de Laurent Léon Schaffter. 2. ed. São Paulo-SP: Edições Vértices, 1990. Citado 3 vezes nas páginas 40, 49 e 55.

HALBWACHS, M. *Los marcos sociales de la memoria*: Maurice Halbwachs; postfacio de Gérard Namer ; traducción de Manuel A. Baeza y Michel Mujica. Rubí (Barcelona). Concepción/Caracas, Venezuela: Anthropos Editorial, 2004. Citado na página 122.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*: Parte 1. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 15. ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 2005. Citado 2 vezes nas páginas 96 e 121.

HUSSERL, E. *Meditações cartesianas e Conferências de Paris*: de acordo com o texto de Husserliana I / Edmund Husserl; editado por Stephan Strasse; tradução Pedro M. S. Alves. 1. ed. Rio de Janeiro - RJ: Forense, 2013. Citado 2 vezes nas páginas 96 e 127.

HUYSEN, A. Resistencia a la memoria: Los usos y abusos del olvido público. In: *Conferência de abertura do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*. Porto Alegre-RS: PUC, 2004. Disponível em: <http://intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huyssen.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2021. Citado na página 40.

JELIN, E. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires/Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002. Citado 3 vezes nas páginas 38, 46 e 49.

JOSSO, M.-C. *Caminhar para si*: Marie-Christine Josso; trad. Albino Pzzer; coord. Maria Helena Menna Barreto Abrahão. Porto Alegre-RS: EDIPUCRS, 2010. Citado 2 vezes nas páginas 68 e 127.

LE GOFF, J. *O nascimento do purgatório*: Jacques Le Goff; tradução de Maria Ferreira. Petrópolis-RJ: Vozes, 2017. Citado na página 81.

LEVI, P. *É isto um homem?*: Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. Citado 2 vezes nas páginas 37 e 50.

LEVINAS, E. *Ética e Infinito*: Tradução de João Gama. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1982. Citado na página 96.

LIMA, M. L. H. *SEMPRE HÁ ESPERANÇA APÓS A CERCA E A SECA*: A patrimonialização do campo de concentração do Patu em Senador Pompeu – CE. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021. Citado 5 vezes nas páginas 19, 25, 31, 34 e 35.

LOBATO, A. C. La lección de la ruinas. In: LIT, . Jacobo Cortines Torres (ed. (Ed.). *Actas del primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla (3-6 de Mayo de 1988)*. Sevilla, España: [s.n.], 1990. p. 135–138. Disponível em: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/66154/Luis%20Cernuda_la%20lecci%c3%b3n%20de%20las%20ruinas_Colinas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado 3 vezes nas páginas 20, 32 e 90.

MARTINS, R. A. P. *Das santas almas da barragem à caminhada da seca: projetos de patrimonialização da memória no Sertão Central Cearense (1982-2008)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará. Centro de Humanidades, Fortaleza-CE, 2015. Citado 4 vezes nas páginas 12, 34, 40 e 41.

MARTINS, R. A. P. Entre narrativas: A presença das artes e dos artistas na construção e difusão das memórias do campo de concentração do Patu. In: *Campos de concentração da seca de 32 no Ceará: múltiplas visões e reverberações contemporâneas / Organização Valdecy Alves*. Fortaleza-CE: Expressão Gráfica e Editora, 2022. Citado na página 12.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Achille Mbembe; traduzido por Renata Santini. São Paulo - SP: N-1 edições, 2018. Citado na página 10.

MELLO, F. M. d. *A história das barragens no Brasil, Séculos XIX, XX e XXI: cinquenta anos do Comitê Brasileiro de Barragens* / [coordenador, supervisor, Flavio Miguez de Mello ; editor, Corrado Piasentin]. Rio de Janeiro - RJ: CBDB, 2011. Citado 3 vezes nas páginas 27, 29 e 30.

MELO, L. A. S. de. *O trabalho em tempos de calamidade: a inspetoria de Obras nos campos de concentração do Ceará (1915 e 1932)* / Leda Agnes Simões de Melo. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, 2015. Citado na página 12.

MELO, L. A. S. de. Brasil e Argentina: Os discursos sobre as regiões semiáridas do Ceará e de Santiago Del Esteros nos Periódicos Correio da Manhã e El Mundo (1932 - 1937). *Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies*, v. 19, n. 36, p. 115–143, jan-jun 2020. Citado na página 12.

MELO, L. A. S. de. O controle do espaço do sertão: os campos de concentração do Ceará na seca de 1932. *Revista História e Cultura*, v. 9, n. 1, 2021. Citado na página 12.

MEMORIAL, U. S. H. *Introdução ao Holocausto*. 2024. Página Web. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/introduction-to-the-holocaust>>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado na página 10.

MORENO, E. H. Una metodología para estudiar los cementerios patrimoniales. *Boletín de monumentos históricos | Tercera Época*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, n. 19, p. 7–22, 2010. Citado na página 32.

MOTTA, A. *Pontes sobre Abismos*. 2017. Videoinstalação. Disponível em: <<https://vimeo.com/284789268>>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado 2 vezes nas páginas 72 e 83.

NAKAYAMA, B. *Autoconhecimento*. 2022. Aula ao vivo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9jr5l6ucK1E>>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado na página 68.

NEVES, F. d. C. Curral dos Bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). *Revista Brasileira de História*, Contexto, v. 15, n. 29, p. 93–122, 1995. Citado 2 vezes nas páginas 10 e 11.

- NIETZSCHE, F. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e da desvantagem da história para a vida. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. Citado 2 vezes nas páginas 39 e 60.
- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, PUC-SP, São Paulo, n. 10, 1993. Citado 2 vezes nas páginas 31 e 35.
- NUNES, L. F. C. V.; MEDEIROS, P. H. A. Análise histórica da severidade de secas no Ceará: efeitos da aquisição de capital hidráulico sobre a sociedade. *Revista de Gestão de Água da América Latina*, v. 17, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.21168/reg.v17e18>>. Acesso em: 30 mar. 2022. Citado na página 11.
- O POVO, J. *Vagão que restou da antiga Estação Otávio Bonfim está abandonado*. 2024. Página Web. Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2024/05/28/vagao-que-restou-da-antiga-estacao-otavio-bonfim-esta-abandonado.html>>. Acesso em: 21 jun. 2024. Citado na página 116.
- POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200–212, 1992. Citado 4 vezes nas páginas 45, 54, 55 e 60.
- PORTELLI, A. *História oral como arte da escuta*: tradução Ricardo Santiago / Coleção Ideias. São Paulo-SP: Letra e Voz, 2016. Citado na página 39.
- REIS, A. I. R. P. C.; IRFFI, A. S. C. Tempo e espaço na produção de um território moderno: a "pátria cearense" na cartografia de Francisco Saturnino Rodrigues de Brito (1892). *Revista de História*, São Paulo, n. 179, 2020. Citado na página 23.
- RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*: Paul Ricoeur; tradução Cláudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; Introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Citado 5 vezes nas páginas 14, 17, 21, 66 e 94.
- RIOS, K. S. *Isolamento e poder*: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza-CE: Imprensa Universitária, 2014. Citado 5 vezes nas páginas 10, 11, 24, 25 e 78.
- SAVINELLI, A. *Nebbia*. 2009. Vídeo on-line. Disponível em: <<https://youtu.be/j3fgJWeZ584>>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado na página 78.
- SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. *Catástrofe e representação: ensaios / Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (Orgs.)*, Escuta, São Paulo, 2000. Citado na página 40.
- SEVERIEN, P. *Narrativas Audiovisuais Contemporâneas*: Temp.01 Ep.01 - Karim Aïnouz. Recife - PE: CANNE / Fundação Joaquim Nabuco, 2014. Vídeo on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo>. Acesso em: 07 jul. 2024. Citado na página 74.
- SIMSON, O. V. Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. *Margens/Revista Interdisciplinar do Núcleo de Pesquisa - CUBT/UFPa*, CUBT/UFPa, Abaetetuba-PA, 2004. Citado na página 45.

Sá, G. L. D. de. *Af ec tos / l lacu nar e s [manuscrito]*: um estudo acerca da poética do arquivo e do impulso anarquivístico / Gabriela Lopes Drumond de Sá. Dissertação (mestrado) — Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, 2017. Citado na página 13.

VARDA, A. *Os Renegados*. 1985. Filme. Citado na página 77.

VARDA, A. *Varda por Agnes*. 2019. Filme. Citado 2 vezes nas páginas 67 e 77.

VIANA, K. Memória do DNOCS ameaçada pela falta de conservação. *Jornal Diário do Nordeste*, 2009. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/memoria-do-dnocs-ameacada-pela-falta-de-conservacao-1.585812>>. Acesso em: 28 jan. 2024. Citado na página 58.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Narrativa em Fragmentos

Filme "Narrativa em Fragmentos" em formato de fotonovela. Melhor visualizado em página dupla com folha de rosto separada.

N a r r a t i v a e F r a g m e n t o s

É como se estivéssemos vivendo.
e se tornamos um grande mistério quando refletimos.
somos moldados pelo tempo. Se não
do à nossa jornada em um oceano de possibilidades.
que nos leva a descobrir a essência da vida.
que nos faz refletir sobre o tempo e a existência.
que nos faz refletir sobre o tempo e a existência.
que nos faz refletir sobre o tempo e a existência.

Autora: Cleiviane Marques Vasconcelos

Projeto gráfico e diagramação: Paulo Anaximandro Tavares

Capa: Paulo Anaximandro Tavares

Obs.: O arquivo digital desta publicação é melhor visualizado em página dupla

Link para o filme Narrativa em Fragmentos: <https://www.youtube.com/watch?v=xTBYz6xFizo>

**N a r r a t i v a
e m
F r a g m e n t o s**

O tempo parecer fluir suavemente quando não nos questionamos sobre ele...

O tempo pare

tempo parece fluir suavemente quando não nos quest
a nossa compreensão.
É como se estivéssemos imersos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão.
Se não me perguntarem eu sei, mas se me perguntarem, aí eu já não sei mais.

mas se torna um grande mistério quando refletimos sobre a sua essência.

Santo Agostinho já se perguntava: Pois o que é o tempo?

Se não me perguntarem eu sei, mas se me perguntarem, aí eu já não sei mais.

É como se estivéssemos imersos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão.

a sua essência.

Santo

Cada instante somos moldados pelas marcas do passado...

...navegamos na correnteza do presente e vislumbramos os horizontes do porvir.

bre a sua essência.

É como se estivéssemos embalados numa misteriosa dança que não apenas passa, mas configura, molda, dá sentido a nossa jornada pela vida.



(Som de trem. Som de chocalho.)















(Silêncio.)









ATO 2



(Passos na água.)

SANTAS ALMAS



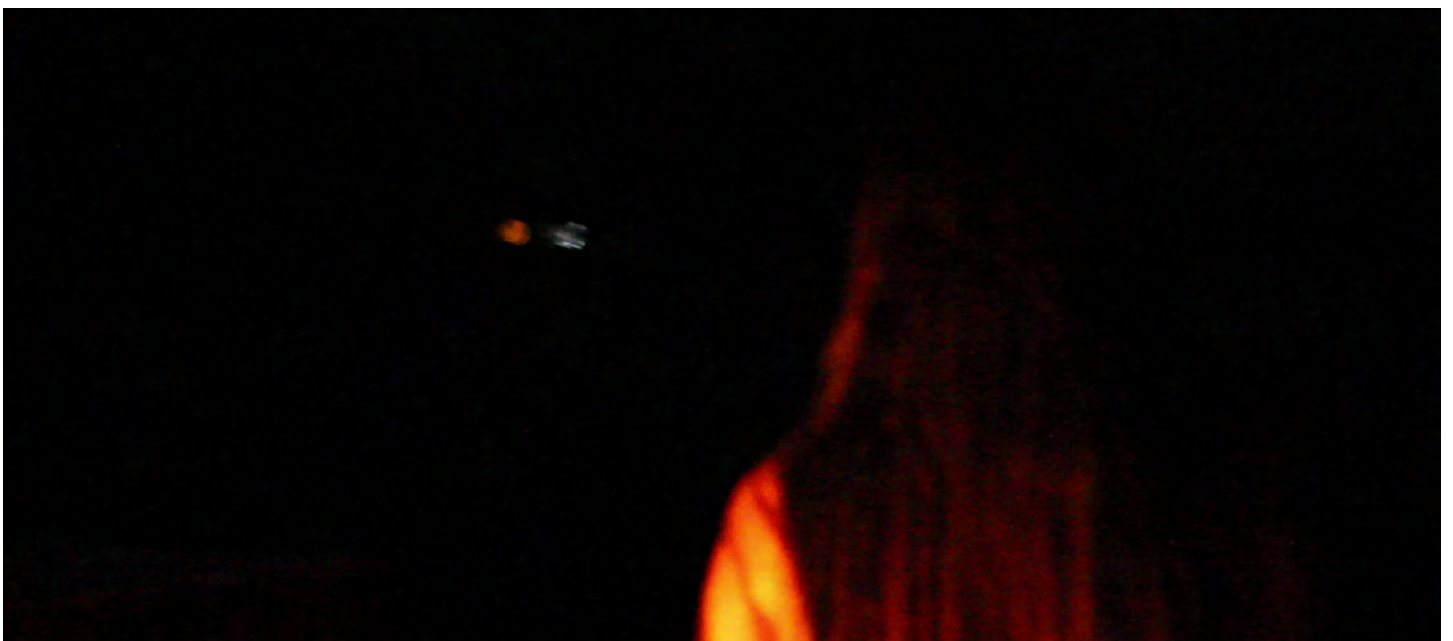
(Cada vez mais perto.)







(Grilos.)





*As almas do povo
é o santo do povo.*



*Vamos cantar com
alegria "Deixe a Luz
do Céu Entrar"...*



*... nos preparando
para a celebração
eucarística.*



🎵 *Cajueiro santo,
aonde nasceu Jesus*
*Cajueiro santo, aonde
Nasceu Jesus...* 🎵



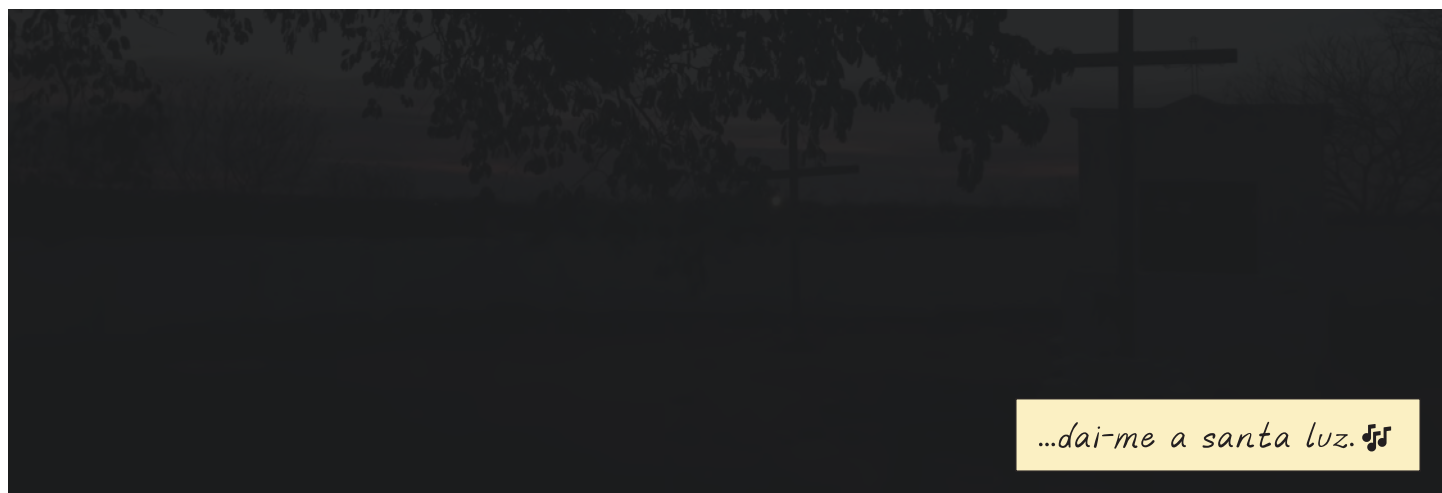
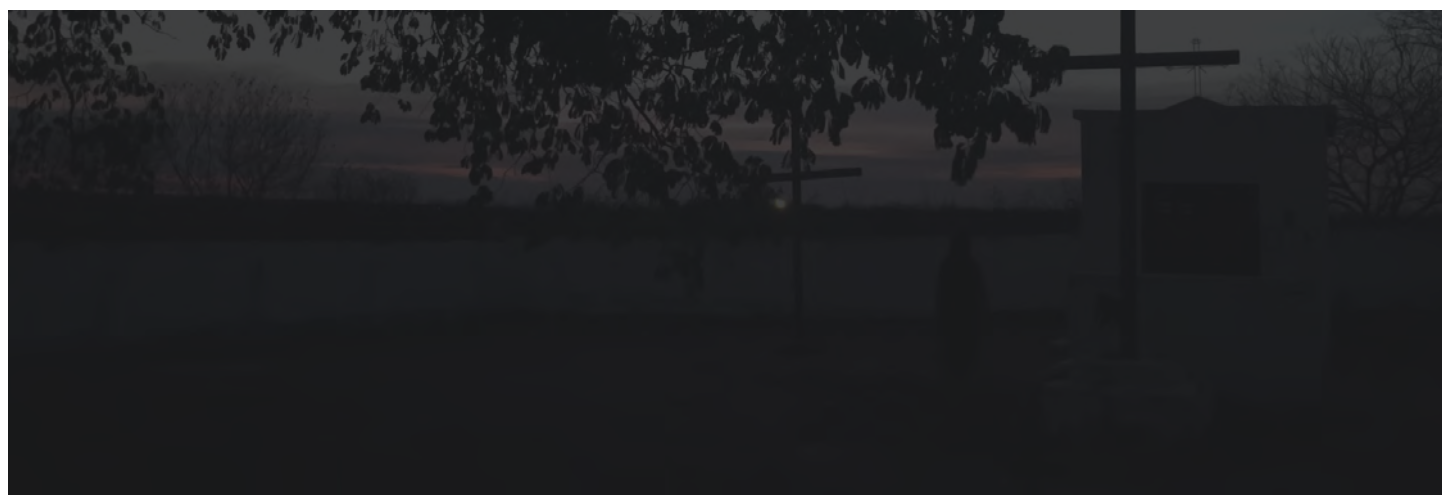
🎵 *Ô minhas almas,
dai-me a santa luz*
*Ô minhas almas,
dai-me a santa luz...* 🎵



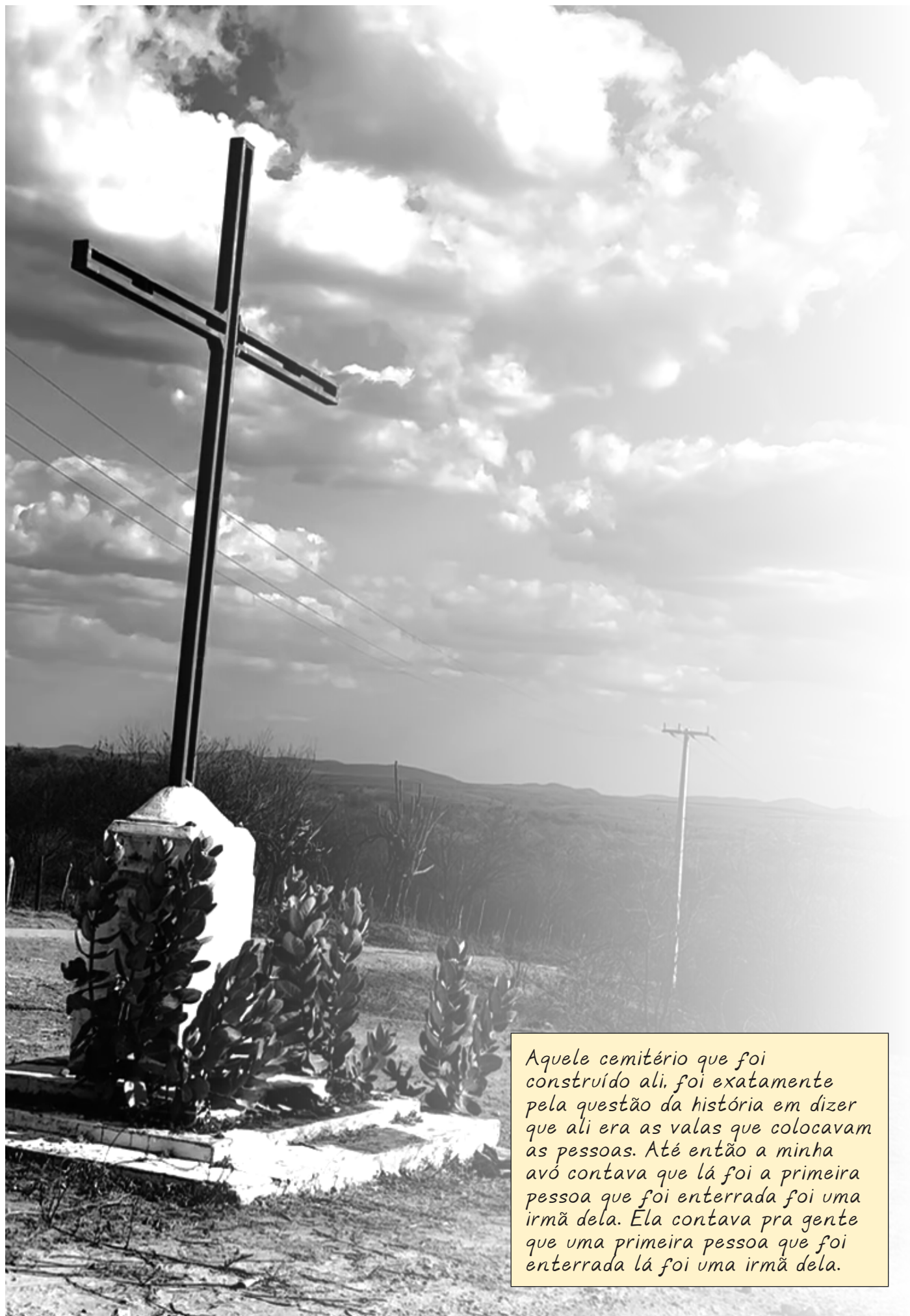
🎵 *Ô minhas almas,
dai-me a santa luz.* 🎵



♪ Ô minhas almas...



...dai-me a santa luz. ♪



*Aquele cemitério que foi
construído ali, foi exatamente
pela questão da história em dizer
que ali era as valas que colocavam
as pessoas. Até então a minha
avó contava que lá foi a primeira
pessoa que foi enterrada foi uma
irmã dela. Ela contava pra gente
que uma primeira pessoa que foi
enterrada lá foi uma irmã dela.*

A photograph of a barbed wire fence against a blue sky with clouds and green foliage. The text "ATO 3" is overlaid in white.

ATO 3



A CERCA

*Eu consigo
lembrar a voz
do meu pai*



Eu consigo lembrar as palavras da minha mãe



*Não consegui
evitar de pensar
no meu irmão*



E todos os seus filhos e os filhos deles

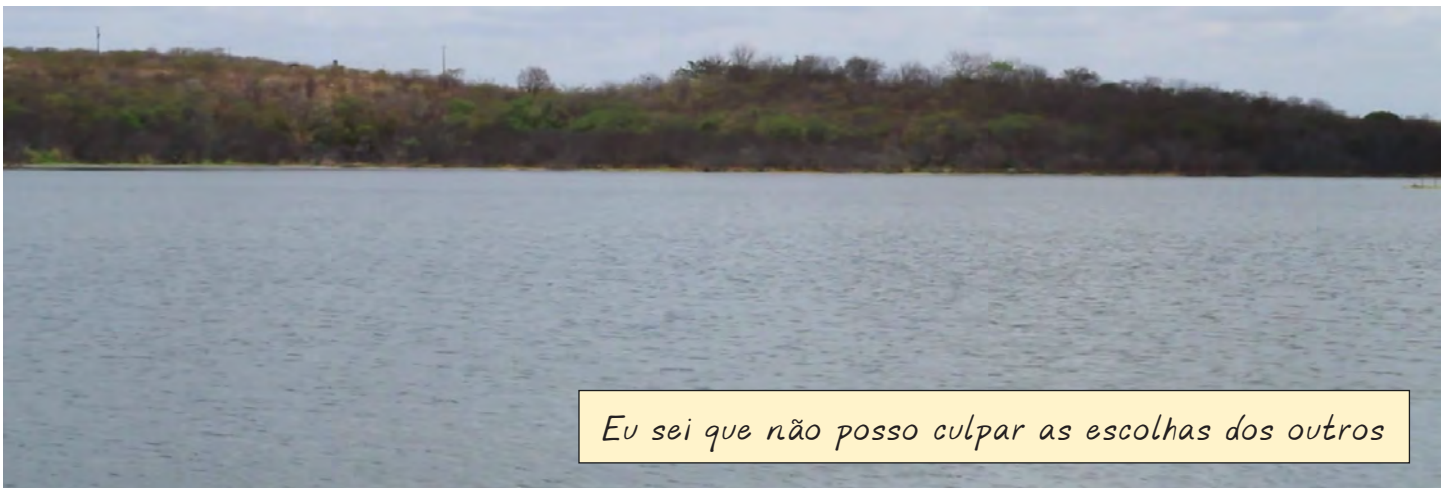




*Eu não consigo
esquecer todos os seus
rostos e tristezas*



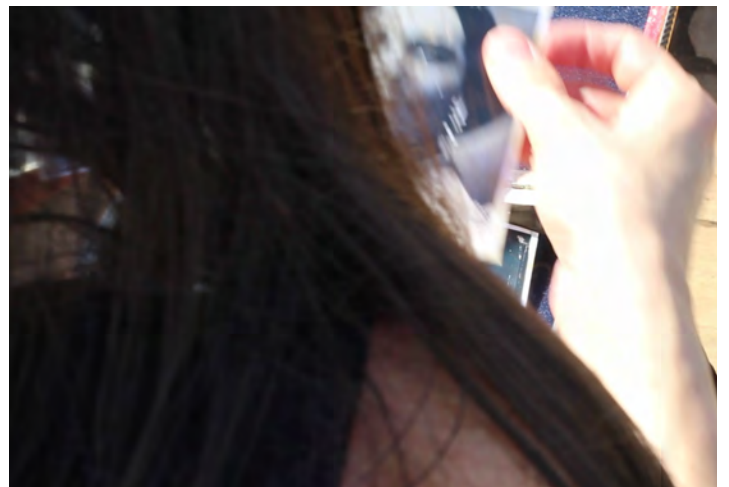
*Eu não posso negar
o que vi, o que fiz*



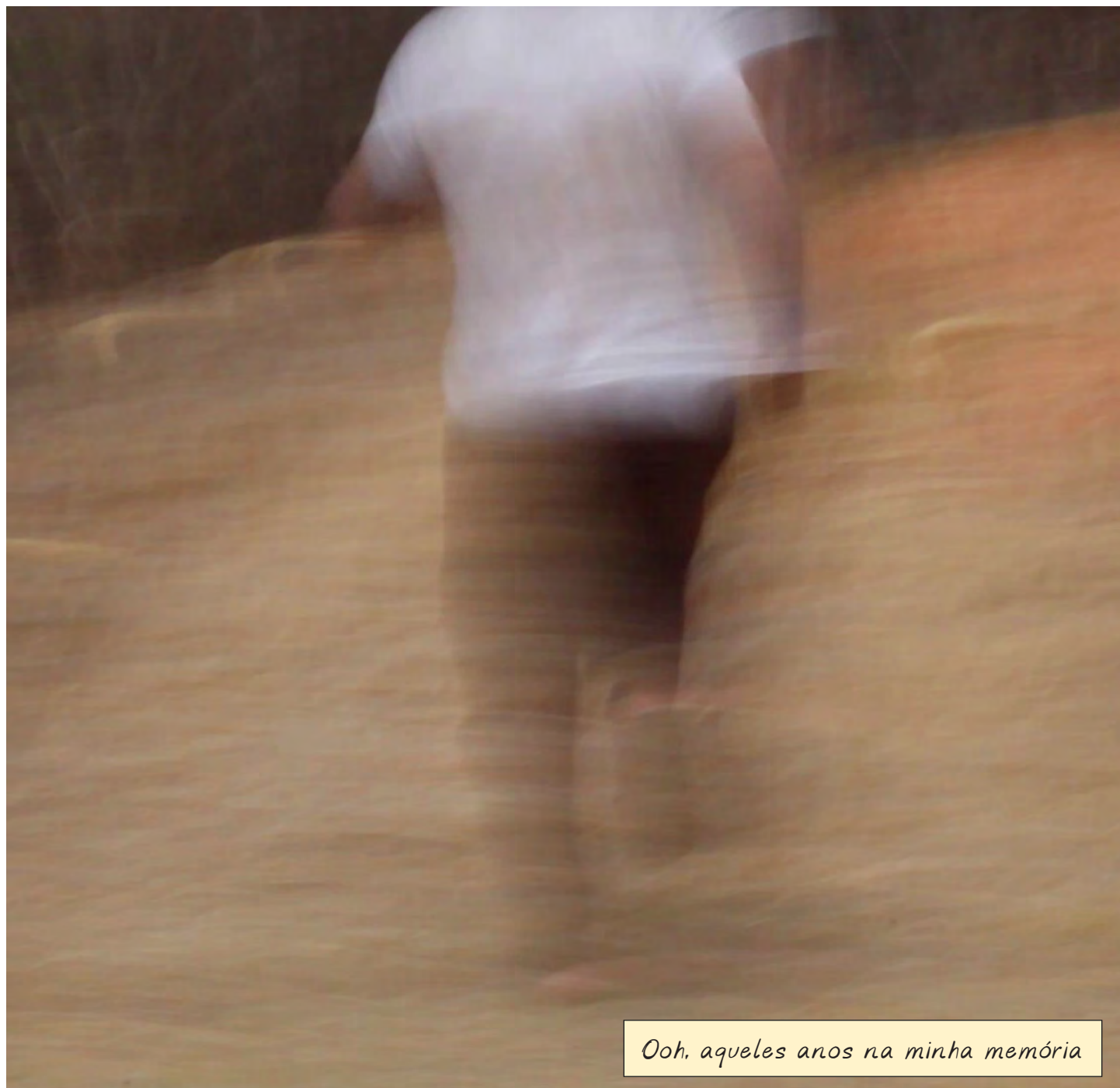
Eu sei que não posso culpar as escolhas dos outros

*Eu mal me lembro dos
meus próprios erros*





Hm, aqueles
tempos se foram



Ooh, aqueles anos na minha memória





Hm. aquelas imagens do passado

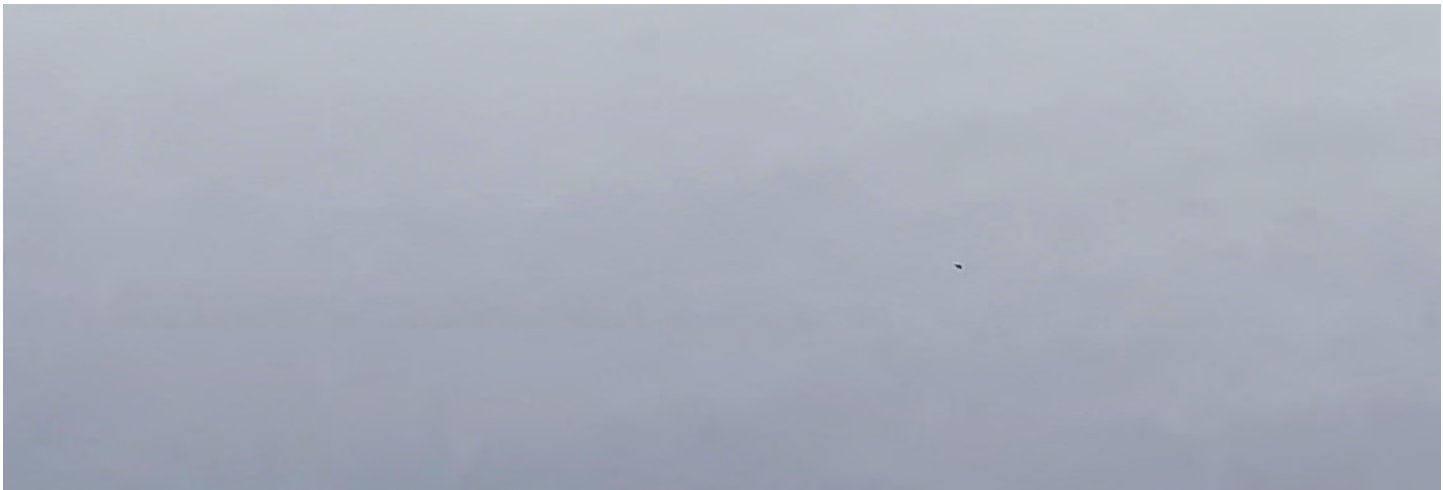


Oh, minha memória...





...é minha.



NARRATIVA EM FRAGMENTOS

CRÉDITOS DO FILME

ROTEIRO E DIREÇÃO

Cleiviane Vasconcelos

DIREÇÃO DE ARTE

Cleiviane Vasconcelos

FOTOGRAFIA

Cleiviane Vasconcelos

Paulo Anaximandro

PRODUÇÃO

Cleiviane Vasconcelos

Renato de Humaitá

PERFORMANCE

Cleiviane Vasconcelos

Renato de Humaitá

VOZES

Cleiviane Vasconcelos

Lano Nascimento (depoimento)

EDIÇÃO

Cleiviane Vasconcelos

Paulo Anaximandro

EFEITOS VISUAIS

Paulo Anaximandro

DESIGN DE SOM

Cleiviane Vasconcelos

MÚSICAS

“TALES”

Letra e voz: Marina Marques

Harmonia: Marina Marques e Judá Holanda

Gravação, mixagem e piano: Judá Holanda

HINÁRIO “CAJUEIRO SANTO”

Santo Daime Mestre Irineu

IMAGENS E SOM DE ARQUIVO DA CAMINHADA DA SECA (2019)

Tomaz de Aquino

AGRADECIMENTOS

Ailton Jesus

Alzira Lucinda de Lima

Ana Amélia de Lima

Carlos Henrique R. Falci

Conceição Nascimento

Edna Almeida

Emmanuel Vitoriano

Glauber Matos

Gonzaga Nascimento

Inês Costa

Jardênia Alves Lima

Lano Nascimento

Marina Marques

Marlene Gomes

Paulo Anaximandro

Renato de Humaitá

Talles George Gomes

Tomaz de Aquino

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Coletivo Patu

Sonar - Som e Narrativa

Narrativa em Fragmentos é parte de um processo de pesquisa de mestrado, vinculado ao programa de pós-graduação em artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

É como se estivéssemos perdidos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão. Quando refletimos sobre a sua vida, nos encontramos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão. Quando refletimos sobre a sua vida, nos encontramos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão. Quando refletimos sobre a sua vida, nos encontramos em um oceano de momentos que desafiam a nossa compreensão.

APÊNDICE B – Roteiro de entrevista com familiares de remanescentes

Roteiro de entrevista semiestruturada para ser realizada com familiares de remanescentes do Campo de Concentração do Patu, na seca de 1932.

1. Considerando as suas origens familiar e geográfica, qual é a relação sua e/ou da sua família com o campo de concentração?
2. Pelo que você conhece da história do Campo de concentração, como você descreveria o campo do Patu na época da Seca de 1932?
3. O que você imagina que acontecia lá?
4. Sua família ou você tem lembranças do campo do Patu? Quais? Tem fotos? Textos?
5. E como você descreve o lugar nos dias de hoje?
6. Você acha que as transformações no espaço físico podem alterar as lembranças que as pessoas têm sobre a história do campo? Por quê? (Resposta espontânea. Mas se houver dúvidas, exemplificar: deterioração pelos efeitos naturais, intervenção da população e/ou institucional)
7. Você considera que as estruturas dos casarões ainda trazem à tona a memória das pessoas que viveram lá? Como você entende isso?
8. Qual é o papel que a história do campo do Patu tem sobre a sua identidade e de outros descendentes das vítimas dos campos de concentração da seca de 1932?
9. Como você acha que a comunidade de Senador Pompeu se relaciona com a lembrança das pessoas que viveram no campo do Patu?
10. O que é a Caminhada da Seca?
11. O que significa para você a existência do cemitério naquele lugar em que ele foi construído?
12. Para você, o cemitério se relaciona com a memória das pessoas que viveram no campo do Patu?

13. Você consegue identificar o que favorece a preservação da memória e o que leva ao esquecimento dessas pessoas?
14. O fato de hoje não existir mais nenhum sobrevivente do campo do Patu pode impactar de alguma forma na memória desse acontecimento? O que você pensa sobre isso?
15. Observei que algumas pessoas fazem a Caminhada de pés descalços, o que isso representa?
16. Observei também que são deixados alimentos e água em oferenda às Almas, você poderia falar um pouco sobre por que isso acontece?
17. Você sabia que os campos de concentração no estado do Ceará foram estabelecidos pelas autoridades governamentais?
18. Você sabe que é o Estado que oficializa as ações de tombamento do campo do Patu?
19. Poderia falar um pouco da sua visão sobre cada um desses momentos?
20. Você entende que são ações diferentes? Por quê?

APÊNDICE C – Roteiro de entrevista com pessoas que assistiram Narrativa em Fragmentos

Roteiro de entrevista semiestruturada para ser realizada com pessoas que tiveram acesso à obra artística resultado da pesquisa de mestrado do projeto As Ruínas do Patu: Um estudo da memória e do esquecimento sobre os campos de concentração no Ceará na seca de 1932.

1. Pra você, do que se trata esse vídeo que acaba de ver?
2. Teve algum elemento ou momento específico do vídeo que chamou a sua atenção? Por quê?
3. O que veio à sua mente enquanto você assistia o vídeo?
4. E depois de assistir, o que você ficou pensando a respeito do que viu?
5. Quais as sensações que ele te causou?
6. Você acha que as cores e formas predominantes nesse vídeo tem relação com a história do campo do Patu? Por quê?
7. O que você acha que poderia ser acrescentado aos elementos visuais para reforçar a memória das vítimas do campo de concentração do Patu?
8. Você acha que os elementos sonoros tem alguma relação com o campo de concentração ou com as vítimas da seca de 1932?
9. O que você acha que poderia ser acrescentado aos elementos sonoros para reforçar a história da seca de 1932 e a memória das vítimas do campo de concentração?
10. E com relação aos demais sentidos (olfato, tato, paladar)? Houve algum momento no vídeo em que algum desses outros sentidos foi acessado? Poderia dizer qual foi o sentido e em que momento?
11. Em alguma parte do vídeo você teve a sensação de acessar um tempo diferente do atual? Pode dizer em que momento foi e como se sentiu?

12. Tem alguma situação da atualidade que você considere parecida com algum evento mostrado no vídeo? (Se a resposta for sobre o Campo do Patu, pedir apenas para falar um pouco mais, se necessário, e pular a pergunta seguinte)
13. Você acha que esse vídeo externaliza ou acessa a memória do campo de concentração e da seca de 1932? Pode falar um pouco mais sobre isso?
14. Quando você vê esse vídeo, você acha que ele tem alguma relação com o tempo presente, com o passado ou com o futuro? O que te faz ter essa percepção? Pode descrever em que momento você viu essa relação?
15. Você percebe alguma relação entre memória e/ou esquecimento nesse vídeo? Pode falar sobre isso? Dizer em que momento você percebe a relação?
16. O que você achou de encontrar o vídeo pelo QR Code?
17. Como você vê essa relação entre a arte e a história do campo de concentração sendo mediada por meios tecnológicos?
18. Você acha que a linguagem empregada nesse material alcança de alguma forma a memória das vítimas do campo do Patu? Por quê?
19. Você teria alguma sugestão para tornar esse trabalho mais acessível?
20. Em quais outros formatos você acha que esse trabalho poderá ser realizado? (Resposta espontânea. Mas se houver dúvidas, exemplificar: filme, podcast, teatro, HQ, fotolivro, jogo, etc.)