

Caminhada da Seca em gestos de memórias: notas com as narrativas audiovisuais de Uzina Films

Caminhada da Seca in memory gestures: notes with the audiovisual narratives of Uzina Films

Daniel Macêdo¹ 

Márcia Vidal Nunes² 

RESUMO: *A Caminhada da Seca é uma peregrinação anual que, para além de fiéis e de pagadores de promessas, firma-se como um gesto de memória sobre a presença dos campos de concentração da seca de 1932 em Senador Pompeu, no Ceará. Com base nela, outros gestos de memórias também são praticados, propondo contornos aos acontecimentos e constituindo participações políticas nas disputas simbólicas sobre os modos de admitir e de recusar convivialidades com as histórias envoltas por esse caso. Neste artigo, com atenção às proposições realizadas por Uzina Films em duas produções audiovisuais, buscamos discutir as dimensões políticas das memórias que são agenciadas com as obras.*

Palavras-chave: *Caminhada da Seca; gesto de memória; campo de concentração; Uzina Films; Senador Pompeu.*

ABSTRACT: *Caminhada da Seca is an annual pilgrimage that, in addition to involving the faithful and promise keepers, is established as a gesture of memory of the 1932 drought concentration camps in Senador Pompeu, state of Ceará, Brazil. Based on it, other memory gestures are also carried out, giving contours to the events and conferring political participation to the symbolic disputes over the*

¹Universidade Federal de Ouro Preto – Ouro Preto (MG), Brasil.

²Universidade Federal do Ceará – Fortaleza (CE), Brasil.

Editores: Eliza Casadei  e Gabriela Almeida 

ways of accepting and refusing coexistence with the stories involved in this case. In this article, focusing on the proposals made by Uzina Films in two audiovisual productions, we seek to discuss the political dimensions of the memories that are acted out with the works.

Keywords: *Caminhada da Seca; gesture of memory; concentration camp; Uzina Films; Senador Pompeu.*

Introdução

O ano de 1932 foi marcado, na historiografia brasileira, por entre outras coisas, um período de estiagem hídrica e pelas medidas estatais para lidar com o fluxo de migrantes que chegava às cidades. No Ceará de 1932, como especifica Neves (2000), o Estado impôs confinamento aos retirantes em campos de concentração descentralizados ao longo da linha férrea, situados no Crato, em Cariús, em Ipu, em Senador Pompeu, em Quixeramobim e em Fortaleza — sendo dois nesse último. Além de chamados de “currais” (MACÊDO, 2024a) pelos cidadãos que atribuíam aos confinados a incivilidade que os aproximaria de figuras bestiais, os campos de concentração nos interessam como um processo necropolítico (MACÊDO, 2024b). Trata-se de uma política de controle dos que se admitem como “outros”, estruturada pela referencialidade ao Campo de Concentração do Matadouro — desenvolvido na seca de 1915, em Fortaleza.

Não se sabe ao certo quantas pessoas passaram pelos campos de concentração, realizados pelo governo de Getúlio Vargas e operados pelo Instituto Federal de Obras de Combate à Seca, em 1932. Os números totais, anunciados na casa das centenas de milhares, e os registros de mortalidade, crescentes a cada mês de confinamento, variam entre diferentes documentos e pesquisas e, por isso, não há precisão sobre quantos foram submetidos a esse regime e quantos nele padeceram. Com a liberação dos sobreviventes, em 1933, os espaços de concentração tornaram-se, com o tempo, outros lugares. Em muitos deles, exerceram-se iniciativas de destituição dos aspectos dessa história, de modo que, hoje, sequer conseguimos identificar ao certo onde se deram os confinamentos; contudo, essa possibilidade não estava dada em Senador Pompeu, onde os arruinamentos dos campos de concentração e os testemunhos dos sobreviventes insistem em mobilizar essa história.

As memórias desse caso embalam-se por modulações entre lembrar e esquecer, como nos propõe Paul Ricoeur (2007), ao formular que uma dimensão já não sucumbe à outra para, assim, articularem-se em processos imprecisos que fazem emergir as tomadas de posição, constituindo

tensões pelas quais admitimos vivacidades aos acontecimentos. Nesse rumo, em diálogo com Luciana Amormino (2024, p. 29), ao “considerar experiências de memória que pretendem dar conta de um comum, mas não se reduzem a um conceito totalizante e não podem ser compreendidas de modo relativamente estável”, uma vez que são elaboradas “por meio de disputas”, em que distintos agenciamentos configuram “a partilha do comum” na qual atuamos e exercemos multiplicidades em meio a um dado espaço-tempo.

É nessa compreensão que podemos, então, considerar tanto a multiplicidade de memórias quanto as conflitualidades entre as proposições que coabitam os imaginários sobre os campos de concentração em Senador Pompeu. Pensada como um “gesto”, por Amormino (2024), a memória é exercida como um labor performático que, em suas multidimensionalidades, mobiliza um agir partilhado. Nesse agir, propomos dimensões aos acontecimentos e às experiências que, com os outros, tornam-se instáveis e elencam-se como elaborações moveáveis e enredadas por tensões. Nesse rumo, podemos observar os distintos gestos de memória que são exercitados em torno do acontecimento. Ao longo de uma pesquisa doutoral, têm interessado a Daniel Macêdo (2025b) aqueles que se exercitam em conjunto com a montagem de audiovisuais realizados com base em acontecimentos que mobilizam uma conversa pública sobre os confinamentos de 1932.

Entre esses acontecimentos, está a Caminhada da Seca, que se constituiu como um ato romeiro e que, desde 1982, é mobilizada por congregações populares da Igreja Católica como um ato de contestação ao silenciamento promovido pelo Estado. Também é entendida como um ato de controle dos ritos de fé que admitem santidade aos mortos confinados — desviando-se dos ditames institucionalizados pelo catolicismo. Nesses meandros, explorados com maiores detalhamentos em escritos de Macêdo (2025a), podemos reconhecer que a Caminhada da Seca se constituiu sob gestos de memória com base nos intentos institucionalizados pelos agentes paroquiais que, a partir dela, elaboram um modo de lembrar e de esquecer do acontecimento histórico.

Contudo, se há gestos de memória que constituem a Caminhada, é justo reconhecermos que eles não estabilizam os modos de lembrar e de esquecer do campo de concentração e de seus mortos. Com a multiplicidade dos envolvidos na realização da romaria, há um conjunto diverso de agentes que com ela se enredam para praticarem outros gestos de memórias deveras particulares por meio das performances e das relações que lhes são possíveis. Neste trabalho, dedicamos atenção às realizações da Uzina Films, um coletivo audiovisual com atuação em Senador Pompeu e em outros municípios do Sertão Central do Ceará. Entre as produções realizadas com base na Caminhada da Seca, listam-se os documentários *As almas do povo é o santo do povo* (2007) e *Caminhando ao campo santo* (2012), que, aqui, se constituíram como materialidades com as quais buscamos pensar sobre os acontecimentos fundamentados nos gestos de memória que envolvem a proposição narrativa desses produtos audiovisuais.

Para isso, reconhecemos esses audiovisuais como textos, a fim de tomá-los como proposições de sentidos aos acontecimentos e, em diálogo com Leal (2022), como produções permeadas por textualidades que fazem do contexto de produção uma dinâmica de agenciamento e de tensionamentos. Assim, este artigo se faz em meio a uma investigação das textualidades desses documentários, a fim de interpretar os gestos de memórias que são realizados pela Uzina Films e que nos são propostos pelos audiovisuais ao experienciá-los. Como um experimento teórico-metodológico, essas percepções ganham formas por meio das relações que nos são possíveis entre montagens e miragens dos textos que, propostas por Macêdo (2025b), nos incitam a *mirar montagens* exercidas pelo coletivo com base nas textualidades, para elaborar obras filmicas. Ao passo que, com os filmes, também estamos a *montar miragens*, enredando contornos imprecisos aos acontecimentos baseados nos nossos agenciamentos com os audiovisuais.

Este exercício, entre montagens e miragens com os filmes, nos permite, a seguir, considerarmos tanto as memórias que nos são propostas com as obras quanto nossos processos singulares ao aderir e ao

recusar determinados aspectos narrativos e ao compor outras redomas imaginárias e memoráveis ao caso. Assim, admitindo as parcialidades configuradas em face de um exercício marcado pela experiência com audiovisuais, assumimos as narrativas como operadores heurísticos, como nos propõem os esforços de Leal (2022; 2023), ao retomar Paul Ricoeur (2010), para pensar o que há de contextual e de relacional na percepção das narrativas. Nisso, nos valem da especificidade de nossas experiências com os audiovisuais para partilhá-las e, com base nisso, notarmos as conexões e discutirmos o que fomos identificando a respeito das montagens que constituem memórias, por meio das miragens que nos são possíveis — as quais apresentamos a seguir.

“Foi o pior sofrimento do mundo”

Assim são as primeiras palavras da mulher idosa que, de frente para a câmera e baseado na montagem de um documentário assinado pela Uzina Films, pratica um gesto de memória ao propor uma imagem aos campos de concentração no documentário *As almas do povo é o santo do povo*. Essa construção narrativa reverbera por toda a produção que, nas legendas iniciais, apresenta-se como resultado de um percurso formativo, em oficinas de audiovisual realizadas em 2007, no âmbito do Ponto de Cultura Arte Sobre Rodas, vinculado ao Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. O documentário, para além da direção e do roteiro de Fram Paulo, é constituído com base na cinematografia de Washington Paulo, Fram Paulo e Lucas de Sousa, dos exercícios de som direto de Thamires Fernandes e Natanael Alves, e conta com a participação de atores e atrizes como agentes das cenas.

O elenco é, nessa obra, particularmente importante em razão da construção de cenas com enunciações roteirizadas que entramam as imagens da 25ª edição da Caminhada da Seca e os relatos nela coletados para, com essa articulação, montar o audiovisual. Assim, como artifício de articulação das narrativas vividas e afirmadas na Romaria — ou sobre ela —, os atores e atrizes surgem em meio a imagens surrealistas,

produzidas pela sobreposição de imagens (Figura 1). Essas composições se dão como gestos para afirmar visualmente a presença das almas santas em meio a um dos casarões abandonados e que, um dia, foi campo de concentração.

Figura 1 – Montagens visuais de fantasmas



A montagem realizada por Fram Paulo e Polianne Lima no exercício de edição toma, assim, essas figuras como narradoras da obra. Essa elaboração articula-se às proposições de Martins (2016) sobre uma estética surrealista nas narrativas visuais, com as quais se torna possível complexificar a experiência, por meio de dimensões de sentido que extrapolam o ordinário realista. Essas construções, na montagem do filme, assumem lugar de transição entre testemunhos e entre pautas, configurando um certo hiato, marcado pelas frases enunciadas em repetição pelos atores e atrizes — quando presentes na cena — ou pelas marcas sonoras que constituem a sonoplastia realizada por Carlos Ney. As almas santas, mais do que um tema de interesse do filme, assumem este lugar de articulador das histórias, de anunciador das cenas e dos testemunhos que serão apresentados.

Assim, as almas santas abrem caminhos para as histórias que mobilizam e para as pessoas que são convocadas a falar e a participar do audiovisual. Na obra, as pessoas que falam diante das câmeras não são apresentadas por um nome ou pelo pertencimento a uma organização. Surgem, simplesmente, como uma pessoa em meio a tantas outras. Em suas especificidades mobilizadas pelas palavras que afirmam, também reside um gesto de montagem homogeneizador ao negar-lhes identidade e, com isso, produzir a sensação enganosa de que as histórias partilhadas poderiam pertencer a qualquer um.

A ausência dos nomes, no entanto, não é o único aspecto homogeneizador, uma vez que, com as curadorias das narrativas e os recortes selecionados das entrevistas, a similaridade dos depoimentos apresentados conflui, de modo a anular as divergências, as particularidades e as heterogeneidades de cada perspectiva. Gera-se a sensação de que, ressalvadas as nuances das vozes e as diferenças entre os corpos, a perspectiva vocalizada ao longo do audiovisual é de uma única pessoa — no caso, do diretor.

No que diz respeito às construções narrativas, a obra articula-se em três afirmações: na primeira, mobilizando o testemunho de uma mulher idosa, propõe-se dimensões dos horrores experienciados no Campo do Patu; na segunda, por meio de afirmações de caminhantes, apontam-se motivações para a realização da Caminhada; na terceira, com testemunhos em torno de graças alcançadas, defende-se o caráter milagreiro dos mortos que padeceram em confinamento.

Mobilizando as memórias de uma sobrevivente do Campo do Patu, a primeira construção narrativa articula-se em afirmações sobre a vida cotidiana nos espaços de confinamento, fundamentado nas narrativas da mulher que testemunha diante da câmera. Sabemos, com base na recorrência em que essa mulher surge em produções narrativas, que se trata de Dona Luiza Lô; embora essa identificação seja a ela negada na montagem audiovisual. Como surge sem nome, partilhando uma narrativa sobre a vida maculada pela dor, pela fome e pela miséria, a mulher é apresentada na obra de modo a nos incitar a pensar que essa história poderia ser de qualquer sobrevivente, que pouco importa a quem

pertence esse corpo e as marcas que nele se acumulam, ante o caráter comum dessa história partilhada por tantas pessoas — o que, como já apontamos, é deveras problemático ao nosso ver.

O testemunho da sobrevivente é montado, em meio ao fluxo narrativo da obra, mediante a sobreposição de imagens referentes aos lugares arruinados pelo campo de concentração (Figura 2). Essa combinação — dada a sua adoção, nesse audiovisual, para compor fantasmas — atribui tais características à mulher. A sobreposição de imagens, ao longo da obra, é adotada como um modo de articulação entre espacialidades, temporalidades e corporeidades, afirmando uma dinâmica de correlação entre elas. Isto é, ao mirarmos as experiências dos campos de concentração, miramos também as dinâmicas espaciais e temporais que se enredam nessas histórias e que as possibilitam não como elaborações de um passado distante e enclausurado na linha do tempo, mas como uma emergência ao presente, possível por intermédio da narração.

Figura 2 – Entrevistada da primeira construção narrativa



Diferentemente da progressividade historiográfica, a obra nos propõe admitirmos a vivacidade dos campos de concentração que, uma vez ocorridos, não cessam de acontecer quando nos colocamos a narrá-los.

A montagem, ao mobilizar testemunhos sobre o que se vivia nas zonas de confinamento, com sobreposições das imagens dos espaços, nos convida a mirar o campo de concentração que se remonta em meio ao presente em que a mulher elabora gestos de memórias. São elaborações turvas, imprecisas e moveáveis, em meio às palavras enunciadas pela sobrevivente, e que nos convidam a imaginar tais acontecimentos — também em formulações perenes.

Os campos que acontecem em nossa experiência com a obra se mobilizam como espaços mortíferos. A sobrevivente nos conta que “morria gente todo dia... todo dia morria gente e morria criança... e tudo! E tudo!” e, com isso, faz de suas feições emocionadas um gesto de memória que revela, com a dor emergente com a lembrança, a possibilidade de contar os mortos que diante dela padeciam. Ela nos conta que sobreviveu porque o pai conseguia fugir para “fazer mandados”, que lhe rendiam alguns trocados para alimentar a família, em que a “mãe de resguardo, sem ter o que comer e morrendo de fome”, demandava atenções especiais que não eram oferecidas pela precária assistência de saúde do Campo do Patu. Quando descoberto por sua infração, ao sair das zonas de confinamento, o pai era preso e violentado: “tinha uma guarda pra prender meu pai [...] No outro dia, meu pai ia por outro canto, por dentro dos matos... coitadinho! Morto de fome, rasgadinho, sem ter roupa”.

A precariedade das condições de vida estrutura a narrativa construída com os testemunhos. Aqui, se denuncia a qualidade indevida das refeições — “que davam uma coisa ruim no estômago da gente”; a ausência de locais adequados para o descanso, na medida em que pessoas “dormiam no chão” em espaços abarrotados, “cheio de *afragelado* por todo canto que se andava”; e que a eles não era permitido posses: “não tinha rede, não tinha roupa, não tinha nada”. Não à toa, ela é categórica ao dizer que viveu “um ano de sofrimento”. O sofrimento, materializado na epidemia de varíola e nas pestilências de um lugar “cheio de piolho”, é mobilizado pela mulher por meio da morte de um irmão, que foi enterrado sem um lugar específico. “Nós *escapemos*”, dizia ela ao referir-se à morte e ao campo de concentração que, nessas afirmativas, se faziam presentes juntos.

Essas afirmações são reforçadas pelos narradores, que, em repetições, enunciam que estão “envoltos em sofrimento, fome e dor”; que o “campo de concentração, [era] apontado como solução, mas transformou-se em opressão”; que “comíamos lágrimas de vela para não morrer de fome”, revelando seu lugar como fantasmas dos confinados que, diferentemente da mulher, padeceram. O ponto alto dessas afirmações está, com a elevação de voz, ao afirmarem: “As almas do Povo clamam por justiça! O sofrimento ensinou o caminho: o caminho da oração que traz a esperança de uma vida sem opressão” e, nisso, produzirem um marco de virada na narrativa da obra.

Com essa última afirmativa, monta-se uma transição entre o testemunho da sobrevivente e a presença de caminhantes que, além da alteração das escolhas sonoplásticas, passam a exibir imagens nítidas com cenas da 25ª edição da Caminhada da Seca na montagem (Figura 3), enquanto a sobreposição de imagens aparece em momentos pontuais, quando os narradores são convocados a fazerem enunciações.

Figura 3 – Imagens das pessoas na 25ª edição da Caminhada da Seca



Esses elementos de transição são, pois, marcas para mirarmos a segunda construção narrativa, que mobiliza afirmações sobre “a importância da Caminhada da Seca” para a cidade e para as pessoas que nela vivem — para ficarmos em um elemento comumente afirmado nas primeiras palavras das diferentes pessoas a quem a montagem convoca a falar. Para articular essa narrativa, três pessoas sem identificações são convidadas a falar (Figura 4).

Figura 4 – Entrevistados da segunda construção narrativa.



Aqui, os cortes de montagem são bem objetivos, e cada perfil realiza uma única entrada, na qual afirma sua perspectiva sobre a caminhada. O primeiro perfil a surgir é um homem adulto que, aparentemente envolvido com a organização da Caminhada da Seca, afirma que: “A caminhada da barragem tem duas funções no meu entender: a primeira seria pro povo não esquecer sua história [...] o segundo seria a própria religiosidade popular”, e admite que: “A fé foi quem realmente que... manteve acesa a chama dessa história. Foi a fé quem proporcionou o não esquecimento daqui”, ao legitimar a relação da Igreja Católica e de seus agentes ao longo de suas 25 edições.

A segunda pessoa a falar é uma mulher adulta, que mobiliza dimensões políticas daquele ato ao narrar que

essa caminhada relembra um passado de miséria, de descaso político, de destruição da própria natureza... e hoje a gente quer reviver esse momento na perspectiva da construção da cidadania, onde as pessoas a partir do seu passado, da sua história possam construir um futuro melhor, mais digno e mais humano... e que a seca, a fome, o descaso político e tudo aquilo que ainda hoje prevalece em nosso meio seja motivo de organização e de luta! (AS ALMAS DO POVO É O SANTO DO POVO, 2007).

Ela reforça a proposição da Caminhada como um ato político, ao demarcar que “a barragem do Patu foi construída, mas existe uma dívida social muito grande com essa população: tanto a população do passado, quanto a população do presente”. Nisso, cobrar por medidas de reparação tanto aos que padeceram quanto aos que sobreviveram e ainda lidam com a escassez hídrica, com a fome e com a miséria, sob o desalento do Estado que deveria ampará-los. O terceiro caminhante a falar é, diferentemente

dos demais, de veras breve. Ele nos diz que “a importância dela é o resgate da história do povo [...] a história da luta pela água, pela vida”, apontando a Caminhada para o que nos interessa pensar como gesto de memória, na medida em que se exercita em mobilizações dos acontecimentos, em enredamentos entre lembrar e esquecer, permeados pela agência política que os fomenta.

No fluxo, a transição para a terceira construção narrativa é marcada pelos dizeres dos narradores: “o povo que sofreu, virou santo milagreiro que intercede pelo povo que sofre” e, com isso, posiciona a perspectiva do documentário ao partilhar da santificação popular atribuída aos confinados que, aqui, surgem como “almas santas” ou como “almas da barragem”. Não há uma transição sonora demarcada ao terceiro eixo; nem uma alternância na composição estética das imagens. O que muda, além da orientação narrativa, são as ambiências visuais em que ocorrem as enunciações com a câmera. Na terceira construção (Figura 5), apenas um diálogo ocorre durante a Caminhada; as demais entrevistas ocorrem em espaços domésticos, e todas as pessoas convocadas a falar são mulheres que narram suas promessas e as graças alcançadas pelo advento da fé nas almas da barragem.

Figura 5 – Entrevistadas da terceira construção narrativa.



Assim como na construção anterior, não há um cruzo na montagem das entrevistas e cada entrada em cena de uma mulher constitui-se como o espaço a elas disposto para narrarem suas histórias aos outros. Em que pese a particularidade dos relatos, todas elas caminham no mesmo rumo ao atribuírem suas fés às almas santas, e a elas atribuírem as graças alcançadas.

A primeira mulher, em meio à Caminhada, cumpre um papel de apresentação das Almas da barragem, e nos diz que elas foram “criaturas saudáveis que sofreram muito, passaram muita necessidade, fome, desprezo, abandono... tudo eles passaram aqui” e, em redenção, protegem aqueles que, como elas, ainda penam e fazem da vida na cidade um legado de sofrimentos. A partir disso, em ambientes domésticos, as duas mulheres seguintes cumprem um papel curto de admissão da fé que praticam e das graças alcançadas, sem revelarem detalhes. A última, por sua vez, ocupa maior espaço e partilha relatos detalhados sobre as promessas e sobre os pagamentos regulares por meio de almoços para os detentos: “tenho certeza que as almas são santas, porque quem mais sofreu nessas vidas foram elas”. Essas aspas, por sua vez, são os últimos dizeres advindos de entrevistas que surgem na montagem.

A partir delas, reverberando o reconhecimento dos confinados que padeceram nos campos de concentração como figuras sofredoras e benevolentes, o documentário mobiliza imagens da Caminhada, em meio às dicções de seus narradores-fantasmas, a demarcarem que “o povo que sofreu não quer mais ver sofrimento”, a entoarem que “chega de miséria no sertão!”, a advogarem que “Deus não tem culpa da seca, a natureza não é culpada! A miséria do sertão é culpa do próprio homem que não compreende a natureza do sertão”, e, com isso, defenderem políticas de convivência com o semiárido que já não se valham de “esmolos”, por reconhecerem que “Falta ao sertão: livros, educação, dignidade e respeito!”

“Em homenagem às almas do povo sofredor”

Em meio às imagens da peregrinação, a toada ritmada do bendito — cântico popular de louvor católico —, que propõe a Caminhada da Seca

como um tributo às almas santas, conduz as primeiras proposições narrativas da obra. Esta foi dirigida por Karla Samara, produzida pela Uzina Films e realizada em 2012, com base no projeto apresentado pelo Núcleo de Produção Audiovisual do Instituto Casarão de Cultura e Cidadania, e fomentado pelo edital estadual do VIII Prêmio Ceará de Cinema e Vídeo. A afirmação do subtítulo, por sua vez, ganha corpo ao longo da obra que, assim como a anterior, assume o lugar social e epistêmico da realizadora, enquanto caminhante, como um modo de se relacionar com os mortos confinados a quem se busca homenagear.

A trilha sonora dessa produção, criada por Carlos Ney, é a mesma da produção anterior, bem como algumas imagens e entrevistas do arquivo da produtora que são retomadas nessa obra — devidamente anunciadas e identificadas nos créditos e nas inserções das imagens. Quando as imagens de arquivo da Caminhada são apresentadas ou quando se opta por propor uma experiência de anterioridade dos registros, utiliza-se uma estética monocromática (Figura 6).

Figura 6 – Cenas monocromáticas



Há, além das filmagens de arquivo, uma cobertura em imagens e entrevistas, realizadas por Washington Alves e Fram Paulo durante a 29ª edição da Caminhada da Seca, ocorrida em 2011, que fundamenta a montagem da obra. Diferentemente da anterior, em que a sobreposição de imagens mobiliza uma estética surrealista, essa produção mobiliza-se por imagens nítidas e com foco preciso a fim de empenhar uma estética realista ao documentário (Figura 7).

Figura 7 – Imagens da 29ª edição da Caminhada da Seca

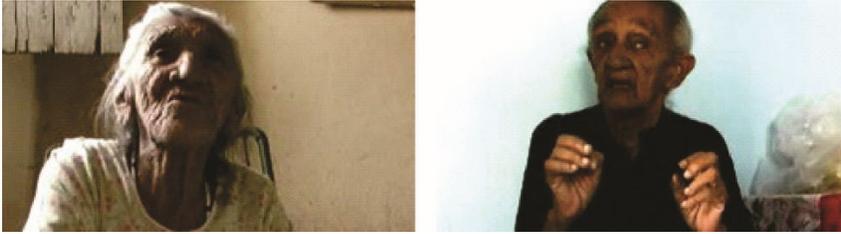


As imagens no documentário variam entre planos de detalhes, de *close-ups* em rostos de caminhantes e em planos gerais, enfatizando o percurso da caminhada. Ao longo da obra, as imagens são elencadas para fundamentar as construções narrativas que são montadas com base na curadoria de trechos dos testemunhos, que, articulados, orientam-se por três afirmações que qualificam: os cotidianos dos campos de concentração, a realização da Caminhada e a fé dos caminhantes nas almas santas. Diferentemente da anterior, há identificação de participantes, e, com isso, confere-se particularidade e localidade às experiências que são partilhadas pelo documentário.

Na primeira construção, a obra propõe imaginários sobre a seca de 1932, baseados nos testemunhos de mulheres que nos são apresentadas

como “sobreviventes” dos campos de concentração (Figura 8). As entrevistas são parte do acervo dos arquivos da Uzina Films e, nessa obra, retomam os relatos de Luiza Lô — que também foram utilizados na obra anterior — e de Maria de Jesus.

Figura 8 – Entrevistadas da primeira construção narrativa



Os testemunhos das duas mulheres apresentadas na obra remontam experiências sobre os cotidianos nos campos de concentração, destacando a desigualdade social no uso dos recursos governamentais, nas palavras de Maria de Jesus, para quem “os ricos ficavam com as coisas melhores e os pobres no meio do sol, levando sol porque não tinha um garrancho ou uma folha pra fazer uma barraca. A gente só morava no meio do sol e o povo que morria perto da nossa barraca, era comendo a lágrima das velas... morrendo de fome”. A mortalidade ali vivenciada também é destacada nas falas de Luiza Lô, ao afirmar que “Acolá tem muita gente enterrada, meu senhor! Uma levada de gente aqui, outra ali... e jogava dentro as velhas, os velhos, as crianças... tudo misturado em cima um do outro... e os urubus por cima, doidos para comerem os defuntos”.

Em ambos os casos, os testemunhos são mobilizados na obra para fundamentar o argumento de que os campos de concentração foram criados pelo Governo como forma de evitar “invasões” de migrantes nas grandes cidades e, assim, firmando-se como um lugar de controle populacional. Diferentemente da obra anterior, os investimentos narrativos sobre o caso são reduzidos a fim de empenhar maior atenção à Caminhada da Seca.

Após os testemunhos das sobreviventes, apresenta-se, nas palavras do narrador, que, em 1933, houve a liberação dos que foram resilientes às escassas condições de vida e, com isso, “cada sobrevivente levou consigo a triste memória do campo de dor e sofrimento”. Desse modo, a Caminhada da Seca é apresentada na obra como um ato feito sob gestos de memória, com os quais uma cidade busca recordar-se do que ali ocorreu, em tributo aos que lá padeceram. A segunda construção, nesse sentido, mobiliza afirmações políticas do advogado Valdecy Alves e do Padre Carlos Roberto, pároco de Senador Pompeu (Figura 9).

Figura 9 – Entrevistados da segunda construção narrativa



Nessa montagem, propõe-se a Caminhada da Seca como uma iniciativa da Igreja Católica, que se renova a cada ano como um ritual sagrado de fé popular. Em que pese o reconhecimento de ambos de que a Caminhada se faz como um modo de lembrar dos acontecimentos de 1932, é na admissão da santificação das almas, que povoam aqueles lugares, que se argumenta a incidência política e a mobilização popular da romaria. Para Valdecy, “o sentimento de piedade e de que o sofrimento purifica e eleva o espírito ao plano da salvação” é o elemento que mobiliza a devoção às almas da barragem, que sofreram “martírio coletivo” durante a seca e sob os desmandos do Estado. Essa perspectiva também é partilhada pelo Padre Carlos, que, a cada ano, observa a gestualidade das pessoas que trazem pão e água em oferta às almas e em penitência pelas graças alcançadas.

Há, nos argumentos do Padre, um reconhecimento de que “as almas da barragem se misturam aos nossos santos pela fé do povo”, na medida em que

as práticas devocionais mobilizam elementos dos ritos católicos, como benditos, rezas, ex-votos e imagens de santos associados à intervenção e à devoção das almas daquele lugar. Ainda que os confinados não sejam reconhecidos como santos pela Igreja Católica, há uma dinâmica de santificação popular, reivindicada pela obra audiovisual e legitimada pelos argumentos do pároco e dos fiéis. “Acaba havendo um misticismo só”, afirma o pároco ao pensar sobre essas confluências sagradas entre as dimensões institucionais e populares.

É nessa dimensão das práticas devocionais de caminhantes que se estrutura a terceira construção narrativa do documentário, mobilizando testemunhos de homens e mulheres a fim de evidenciar experiências de fé nas almas santas (Figura 10). Tomados como exemplos, os casos de Maria Rodrigues, Helena dos Santos, Francisco Bezerra e Antônio de Souza surgem como demonstrativos da crença popular e do aspecto sincrético que envolvem os ritos de penitência na caminhada.

Figura 10 – Entrevistadas da terceira construção narrativa



Maria e Helena narram suas experiências de graças alcançadas em razão da cura de seus filhos, sendo a participação na Caminhada um rito penitente em pagamento à promessa. Francisco, por sua vez, depõe sobre

o atendimento de uma graça pessoal e sobre a promessa de realizar o trajeto portando uma cruz. Nesses três casos, para além dos testemunhos de curas alcançadas sob intervenção das almas santas, há afirmações de gratidão em torno do caráter benevolente destas. Antônio, em contrapartida, não confessa nenhuma graça. O que o mobiliza, em seus dizeres, é a importância do ritual: “eu acompanho esta Caminhada da Seca desde o tempo do Padre Albino Donatti [...] Hoje, eu ainda continuo nesta peregrinação para buscar um pouco da história daqueles que por aqui passaram pela grande tragédia da seca de 32”.

Notas ao mobilizar memórias com audiovisuais

Ao nos envolvermos com os audiovisuais aqui apresentados, podemos notar como os fluxos narrativos se aproximam e se constituem em formações similares. Afinal, como temos observado, estruturam-se em torno de construções a respeito das experiências encarnadas por sobreviventes em 1932, dos fundamentos que localizam a Caminhada da Seca e dos testemunhos que reivindicam graças alcançadas para justificar os ritos que dinamizam a romaria. Embora as qualidades das afirmações que constituem essas três construções se deem de modos semelhantes, podemos notar que se diferenciam com a reconfiguração dos elementos audiovisuais e dos agentes envolvidos.

No que diz respeito à montagem visual, o primeiro vídeo se vale de elaborações surrealistas que, por sua vez, perdem espaço diante da opção realista adotada no segundo. A opção pelo realismo é um dos elementos que se convencionou, com o tempo, como característico dos documentários brasileiros, como apontam os escritos de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), ao discutirem que essa escolha se opera a fim de legitimar as narrativas que se montam com os audiovisuais. Ao se valerem da mesma gravação de Dona Luiza Lô, esses audiovisuais constituem uma diferença no modo como é apresentada, ao transicionarem esses referentes estéticos. Com isso, conflagram distintas qualidades de presença da sobrevivente e das histórias que narra no audiovisual.

Embora o viés testemunhal se apresente como fundamento para legitimar as narrativas que se montam, cabe destacar que o segundo documentário se diferencia tanto ao identificar os perfis quanto ao compor elementos que justifiquem suas afirmações, a exemplo dos espaços onde falam, que passam a caracterizar e a qualificar o que dizem. Perceber essa diferença nos aproxima das elaborações de Selligmann-Silva (2022), ao atualizar seus escritos e valorizar o que há de adaptável nos testemunhos, em razão do que há de performático, que os reposiciona. Por um lado, ao retomarem as gravações de arquivo das sobreviventes em composições distintas a cada obra; por outro, ao se valerem de arranjos e de perfis distintos para mobilizar testemunhos que atendam ao fluxo narrativo do documentário, ambas as dinâmicas revelam uma dualidade testemunhal. Nela admitem-se tanto as implicações peculiares do momento em que as pessoas são chamadas a testemunharem diante das câmeras quanto as montagens que se fazem com base nesses registros para compor um outro testemunho: o testemunho da ação política exercitada durante a montagem audiovisual para propor uma memória sobre o acontecimento histórico baseado na romaria.

Não há, neste trabalho, intenções em definir as memórias que se reelaboram baseadas nesses audiovisuais, nem de empreender esforços que se proponham a delimitar ou a classificar os “impactos” dessas obras nas disputas de memória. Afinal, como nos interessa pensar, há uma instabilidade constante, implicada pelos contextos das experiências, com a qual diferentes perfis — inclusos nós, durante este exercício — se envolvem com os documentários em contextos imprecisos que já não cabem na lógica de um mapeamento. O que interessa, aqui, é notarmos que, ao circularem, tensionam as percepções sobre os acontecimentos em movimentos de diferentes públicos, que se dinamizam por meio de seus repertórios.

O que cabe, ante o contexto movediço do consumo dos audiovisuais e dos repertórios dos públicos que com ele se relacionam, é notarmos que sua elaboração se dá como um gesto de memória, com a qual uma perspectiva ao acontecimento é apresentada, sem, no entanto, confiná-la

— ainda que possa se propor a tal feito. As transições nos modos de operar uma narrativa similar revelam, ao testemunharem os contextos em que se realizam, o processo de montagem audiovisual como uma dinâmica marcada por gestos de memórias. Isto é, como um agir que opera dimensões entre lembrar e esquecer, e que se vale das especificidades do audiovisual — e, aqui, do documentário — para legitimar as proposições de memória que com ele se apresentam.

Ao admitirmos essa relação, nos direcionamos a pensar que as mudanças nos processos éticos e estéticos de montar os documentários não são simples processos operatórios de formas audiovisuais, mas complexas dinâmicas que manejam proposições de memórias não apenas com o que se diz em verbalizações, mas também com o que (não) se firma em visualidades e sonoridades. Cada um desses audiovisuais marca-se por gestos de memórias possíveis em um dado espaço-tempo, e, por conseguinte, nosso movimento não é de comparação, mas de aproximação, para que possamos notar as transitoriedades em torno dos modos de agir e, com isso, observarmos as mudanças nos gestos de memória.

Os documentários, realizados em momentos distintos e conduzidos por diferentes diretores, podem ser aproximados quando consideramos as dimensões coletivas que perpassam suas feitura, ao serem montados no âmbito da Uzina Films. Esta, por sua vez, é caracterizada por uma dinâmica de criação audiovisual marcada pela partilha de funções entre a equipe, e pela alternância de papéis e de processos entre realizadores. É nessa dimensão coletiva que, apesar da variação dos postos desempenhados por cada agente na criação, podemos pensar o processo de montagem, constituído por/constituído de gestos de memória diante do acontecimento, que se exercitam por meio das vinculações e das alianças entre esses agentes.

Uzina Films é um coletivo que atua em Senador Pompeu e que, formado por moradores do município, posiciona tais criações audiovisuais como um modo de se relacionar com histórias que integram cotidianos do lugar em que vivem. Por isso, ao tomarmos esses audiovisuais como gestos de memórias, deslocamos os documentários das presunções em que o realismo pode reificar o autoritarismo do modelo sociológico — tão

discutido por Jean-Claude Bernardet (1985) — para tomá-los como testemunhos das relações dos envolvidos com a Caminhada da Seca, das tomadas de posição que exercitam quando nos convocam a lembrar e a esquecer do campo de concentração, por intermédio de determinadas relações com os mortos confinados. Nesse rumo, podemos dialogar com Didi-Huberman (2017), para quem o audiovisual, em sua montagem e em seus produtos, se constitui pelas afirmações políticas e pelos exercícios de poderes que o nutrem, distanciando-se de um “documento da verdade” dos acontecimentos para fazer-se como um registro dos processos, das ações e das posições que o fundamentam.

Dessa forma, cabe configurar a Caminhada da Seca como uma dinâmica complexa, em que distintos gestos de memória são constituídos pelos agentes que, com ela, se propõem a narrar o caso, ao passo que mobilizam a efeméride de modos particulares, sob as tensões dos presentes em que os documentários são produzidos. Já não cabe, portanto, a ideia de irrepresentabilidade do campo de concentração, pois, como se discute na tese de Macêdo (2025b), em diálogo com as formulações de Didi-Huberman (2020), a Caminhada da Seca e as criações audiovisuais dela decorrentes apontam o exato oposto, ao constituírem imagens possíveis, turvas, imprecisas — e, por isso, deveras potentes — sobre o acontecimento histórico e sobre os modos como se testemunham sua presença, suas reverberações. É como um convite às memórias, sem pretensão de defini-las, que essas obras se firmam como um chamado a ver o caso mediante uma perspectiva política mobilizada com o audiovisual.

Conflito de interesses: nada a declarar.

Fonte de financiamento: nenhuma.

Contribuições dos autores: Macêdo, D.: supervisão, conceituação, metodologia, análise formal, curadoria de dados, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição. Nunes, M. V.: conceituação, metodologia, análise formal, curadoria de dados, escrita – primeira redação, escrita – revisão e edição.

Disponibilidade dos dados da pesquisa: Todos os conjuntos de dados foram gerados ou analisados no estudo atual.

Referências

- AMORMINO, L. *A memória como gesto: um ato ético, estético e político*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2024.
- AS ALMAS DO POVO É O SANTO DO POVO. Direção: Fram Paulo. Senador Pompeu: Uzina Films, 2007. 1 DVD.
- BERNARDET, J. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMINHANDO AO CAMPO SANTO. Direção: Karla Samara. Senador Pompeu: Uzina Films, 2012. 1 DVD.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Quando imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: 34, 2020.
- LEAL, B. *Introdução às narrativas jornalísticas*. Porto Alegre: Sulina, 2022.
- LEAL, B. Notas sobre comunicação e experiência e suas implicações metodológicas. In: LEAL, B.; MENDONÇA, C. (org.). *Teorias da comunicação e experiência: aproximações*. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 15-38.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MACÊDO, D. Entre currais e campos de concentração: heterotopias das zonas de confinamento em textualidades da seca de 1932 no Ceará. *Novos Olhares*, v. 13, n. 2, 2024a. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2024.225528>
- MACÊDO, D. Necropolíticas do confinamento: da operacionalização à patrimonialização do Campo de Concentração do Patu, em Senador Pompeu/CE. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 21, n. 2, p. 144-165, 2024b. <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v21iXXI.1582>
- MACÊDO, D. Entre mortos (des)identificados: santos, devoções e disputas de memórias em meio à Caminhada da Seca. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 34., 2025, Curitiba. *Anais eletrônicos [...]*. Galoá, 2025a.
- MACÊDO, D. P. *Entre ruínas e fantasmas: percursos no espaço-tempo com textualidades dos confinamentos na seca de 1932*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2025b.
- MARTINS, J. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2016.
- NEVES, F. *A multidão e a história: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: EdUnicamp, 2007.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa: Livro 3*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SELLIGMANN-SILVA, M. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: EdUnicamp, 2022.

Sobre os autores

Daniel Macêdo: doutor em Comunicação e Sociabilidades Contemporâneas pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor substituto da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail: daniel.3macedo@gmail.com.

Márcia Vidal Nunes: doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, por meio do Programa Especial de Participação de Professores Aposentados. E-mail: marciavn@hotmail.com.

Recebido: 27/07/2024
Aceito: 12/05/2025