

MIRAR MONTAGENS E MONTAR MIRAGENS COM AUDIOVISUAIS: TEMPOS E MEMÓRIAS EM DOCUMENTÁRIOS SOBRE CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NO CEARÁ

*TARGETING ASSEMBLAGES AND ASSEMBLING
MIRAGES WITH AUDIOVISUALS: TIMES AND
MEMORIES IN DOCUMENTARIES ABOUT
CONCENTRATION CAMPS IN CEARÁ*

Daniel Macêdo¹

¹Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

RESUMO

Mobilizando histórias dos campos de concentração experienciados em cidades cearenses no ano de 1932, o ativista Valdecy Alves realiza os documentários audiovisuais intitulados *Campos de concentração: Patu, Cariús e Buriti* e *Seca de 32: do inferno de Quixeramobim ao campo de concentração de Ipu* no ano de 2018 a fim de propor perspectivas ao acontecimento e de incidir politicamente pela patrimonialização de sítios históricos. Considerando que a composição narrativa destas obras audiovisuais é uma proposição de contornos históricos ao caso, este artigo exercita-se como um experimento teórico-metodológico ao mirar montagens e ao montar miragens a fim de considerarmos as composições que nos são propostas e com as quais agimos ao conferirmos dimensões narrativas parciais a partir das experiências com as obras.

Palavras-chave: montagem; memória; campo de concentração; audiovisual; narrativa.

ABSTRACT

Mobilizing stories of the concentration camps experienced in cities in Ceará in 1932, activist Valdecy Alves made the audiovisual documentaries entitled *Campos de concentração: Patu, Cariús e Buriti* and *Seca de 32: do inferno de Quixeramobim ao campo de concentração de Ipu* in 2018 in order to propose perspectives on the event and to make a political impact through the patrimonialization of historical locations. Considering that the narrative composition of these audiovisual works is a proposition of historical contours to the case, this article is exercised as a theoretical-methodological experiment by looking at montages and assembling mirages in order to consider the compositions that are proposed to us and with which we act by conferring partial narrative dimensions from the experiences with the movies.

Keywords: assembly; memory; concentration camp; audiovisual; narrative.



Esta obra está licenciada sob uma licença Creative Commons AttributionNonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

INTRODUÇÃO

O ano de 1932, para além das migrações de sertanejos mobilizadas pela escassez hídrica em um período de seca, marca-se pela criação de sete campos de concentração para controle populacional no Ceará sob gestão do governo Vargas. Localizados em espaços que hoje conhecemos como as cidades do Crato, de Cariús, de Senador Pompeu, de Quixeramobim, de Ipu e de Fortaleza – dois nesta última – os campos de concentração foram gerenciados pelo Instituto Federal de Obras de Combate à Seca e contaram com aporte financeiro do Estado para cercar o fluxo de migrações aos centros urbanos.

As zonas de confinamento, como apontam os estudos do historiador Frederico Neves (2000), alcançaram montantes populacionais maiores que quaisquer cidades cearenses daquele momento histórico. Os sertanejos, ali confinados, já não podiam sair dos campos de concentração e eram submetidos a trabalhos forçados que viabilizaram a construção de obras de infraestrutura hídrica e urbana do Ceará, a exemplo de construções de açudes, de pavimentação de ruas e de ampliação da malha ferroviária. Ao estudarmos os documentos em torno das zonas de confinamentos de 1932, cumpre destacar que era como campo de concentração que o Governo Federal nomeava tais espacialidades (Macêdo, 2024a); embora, partindo das dinâmicas de cerceamento impostas aos migrantes, outros desígnios populares, a exemplo de ‘curral’, também se empregavam pelos moradores das cidades, admitindo o caráter bestial pelo qual significavam os concentrados.

A complexidade dessa estrutura descentralizada de gestão populacional tornou-se possível a partir de experiências anteriores em que se empreendeu esforços para controlar o fluxo migratório de retirantes, a exemplo do campo de concentração do Matadouro durante a seca de 1915 e dos abarracamentos a partir da seca de 1877, ambos na capital cearense. Com o tempo e com as experiências, as iniciativas para controle populacional firmaram os campos de concentração no Ceará como uma tecnologia social que nos interessa reconhecê-la em suas dimensões necropolíticas na medida em que se orientavam ao isolamento e ao extermínio de perfis homogeneizados sob a alcunha de ‘outro’ a quem a presença das ruas buscava-se expurgar.

A mortalidade nos campos de concentração tornou-se uma experiência cotidiana frente às condições precárias de (sobre)vida as quais os concentrados eram submetidos. A quantidade expressiva de mortes, diferente da normalização das valas coletivas experiências em 1932, tornou-se um aspecto importante e reiterado por diversos depoimentos de sobreviventes que, libertos com o encerramento dos campos em 1933, partilham lembranças tanto em afirmações verbais quanto em registros de memórias. Não se sabe ao certo quantos foram confinados, tampouco quantos morreram nessas imediações e os documentos que se propõem a tal feito são deveras contraditórios ao apontarem numerações discrepantes entre si. Há, no entanto, o reconhecimento entre historiadores como Frederico Neves (2000) e Kênia Rios (2014b) de que dezenas de milhares de pessoas padeceram sob os (des)mmandos do Estado.

Os estudos históricos de Frederico Neves (2000) e Kênia Rios

(2014b) são importantes aportes para dimensionarmos os contextos políticos e as dinâmicas sociais que fundamentam e condicionam os campos de concentração em meio às tensões sensíveis em 1932. Contudo, após as experiências de confinamento nessas cidades, as histórias dos campos de concentração se (re)montam de modos particulares a partir das agências políticas que incitam perspectivas singulares ao acontecimento. Especialmente em Senador Pompeu, única locação em que os vestígios dos campos de concentração ainda são identificáveis, essas histórias se redimensionam sob diferentes vieses a partir dos distintos interesses que mobilizam modos de agir e de (re)montá-la.

Em Senador Pompeu, distintas iniciativas populares coexistem mobilizando e presentificando contornos aos campos de concentração por vias narrativas. Dentre elas, é justo destacar a Caminhada da Seca, peregrinação anual realizada desde 1982 que, investigada pela historiadora Karoline Silva (2017), mobiliza ritos sincréticos em confluência às reivindicações políticas a partir do reconhecimento de santidade das pessoas que padeceram nos campos de concentração – sendo elas nomeadas por ‘santas almas da barragem’. Outra iniciativa, e investigada pelo historiador Aterlane Martins (2015), evidencia a atuação política do Coletivo 19-22 que se vale de produções artísticas para mobilizar narrativas sobre os campos de concentração e, com elas, reivindicar um projeto de patrimonialização orientado ao turismo.

Partindo dessas duas proposições, diversas produções jornalísticas foram realizadas (re)montando contornos narrativos aos campos de concentração. Desde 1996, com a realização de uma reportagem telejornalística realizada pela Rede Globo e circulada no Fantástico, um conjunto de produções foram realizadas por empresas jornalísticas, por coletivos de comunicação social, por ativistas e por cineastas propondo, sob suas intencionalidades, apontamentos singulares à história a partir de narrativas que são enredam sob as particularidades das linguagens e das formas audiovisuais. Reconhecer as articulações entre intencionalidades das narrativas e as peculiaridades das formas audiovisuais é, dialogando com Didi-Huberman (2017), um apontamento para tanto considerarmos que cada produção se realiza como uma tomada de posição diante do acontecimento e com a qual uma proposição histórica se elenca, quanto dispormos que tais produções se materializam com as montagens que as enredam.

Considerar a tomada de posição de quem narra como elemento de parcialidade não se faz, aqui, como um intento de invalidação das obras audiovisuais. Trata-se, pelo contrário, de valorizarmos essa parcialidade como um testemunho do lugar social e epistêmico pelo qual uma perspectiva ao acontecimento ganha forma. Reconhecermos que a variedade de produções audiovisuais sobre os campos de concentração no Ceará firmam-se sob as agências políticas de quem as narra é, aqui, um deslocamento teórico e epistêmico frente às proposições que fundam o jornalismo, a antropologia e outras ciências sociais sob o viés determinista da modernidade; para, mirando as perspectivas que incidem e que mobilizam tais fazeres, tomar a montagem como uma dinâmica relacional em que tanto criações audiovisuais quanto proposições às histórias, às memórias e temporalidades se realizam.

Esse deslocamento epistêmico ao nos relacionarmos com narrativas tomando-as como montagens tem se exercido em meio a uma pesquisa doutoral com uma coleção de audiovisuais que propõem perspectivas aos campos de concentração do Ceará. Nesse percurso, com reportagens telejornalísticas, gravações em streaming, documentários e outras produções que não se enquadram em nenhum formato específico convencionado pelos gêneros audiovisuais, notou-se a presença do advogado Valdecy Alves como um agente importante da montagem dessas histórias na medida em que ele é recorrentemente convidado a falar e a atuar politicamente ao fazer-se parte de obras realizadas por diferentes narradores.

É com essa recorrência no encontro com Valdecy por diferentes proposições audiovisuais que, neste artigo, empenhamos atenção à sua presença e às agências políticas que permeiam seus esforços para compor histórias. Se, por um lado, há um reconhecimento de diferentes produtores – principalmente jornalistas – de Valdecy Alves como um perfil legitimado a falar sobre os campos de concentração; por outro, não menos importante, Valdecy também realiza seus próprios esforços para propor perspectivas aos campos de concentração a partir de produções autônomas. Para este trabalho, tem interessado essa segunda dimensão. Nela encontramos, de modo mais acentuado, os aspectos de intencionalidade que fomentam as montagens; afinal, ao tomarmos obras realizadas por Valdecy como foco de atenção, as tomadas de posição por ele exercidas na feitura dos audiovisuais tornam-se notórias e sensíveis em toda a produção.

Ao mapearmos as produções de Valdecy e considerarmos sua larga trajetória de realizações audiovisuais sobre a Caminhada da Seca, encontramos duas obras realizadas em 2018 em que o ativista orienta-se a falar especificamente sobre os campos de concentração: a primeira, intitulada *Campos de concentração: Patu, Cariús e Buriti* (2018), foi lançada em 23 de março e miram atenção aos campos de concentração localizados nas cidades de Senador Pompeu, de Cariús e do Crato; enquanto a segunda, publicada em 18 de novembro, intitula-se *Seca de 32: do inferno de Quixeramobim ao campo de concentração de Ipu* (2018) e, com atenção às experiências das cidades já mencionadas no título, encerra um ciclo de montagens audiovisuais sobre as experiências de confinamento que não se radicam na capital.

Apresentados como documentários, tratam-se de elaborações filmicas sem financiamentos, condicionadas pela orientação política e pela disposição econômica do seu criador. Essas iniciativas se viabilizam como parte de um projeto particular de Valdecy que, com as obras, busca evidenciar as locações dos campos de concentração. Considerando que as proposições de sentidos ao acontecimento incitadas nestas obras são fomentadas pelas agências políticas empreendidas por Valdecy Alves ao montar audiovisuais, interessa, neste artigo, investigar essas produções questionando as dimensões narrativas que nos são propostas ao caso. Para isso, este percurso com audiovisuais se realiza em experimentações metodológicas ao mirar montagens e ao montar miragens que buscam considerar tanto as dimensões processuais que envolvem a feitura das obras quanto as vinculações parciais com as quais com elas nos envolvemos e

remodelamos as narrativas. Essas experimentações, em diálogo com as formulações de Didi-Huberman (2017) e retomando outros esforços anteriores (Macêdo, 2023a), constituem-se como um experimento teóricometodológico pelo qual buscamos visualizar e discutir tanto os contornos aos campos de concentração que nos são propostos quanto as composições de memórias que nos são incitadas a partir das mobilizações de histórias.

ENTRE MONTAGENS E MIRAGENS

Em detrimento da pretensa estabilidade atribuída às narrativas visuais nos esforços deterministas para codificar uma experiência social ou uma dada comunidade de sentidos, como se advogava aos usos da fotografia nas incursões da antropologia clássica de Malinowski (1915), se tem fortalecido a partilha de reflexões que reconhecem a instabilidade das visualidades – sendo essa característica tomada como sua grande potência. No campo das ciências sociais, as contribuições da pesquisadora aimará Silvia Rivera-Cusicanqui (2015) e do brasileiro José de Souza Martins (2016) constituem-se como marcos epistêmicos relevantes ao romperem com as percepções das imagens como representações realistas e ao dedicarem atenções às experiências sul-americanas que nos convocam a ver as conflitualidades, as intencionalidades, as negociações simbólicas que permeiam o fazer imaginário.

Em que pesem as particularidades dos lugares sociais e epistêmicos reivindicados por Rivera-Cusicanqui (2015) e por Martins (2016), esses autores aproximam-se, para além da ruptura com os usos clássicos e realistas das imagens, ao reconhecerem as visualidades como elaborações entramadas por agentes distintos que exercem diferentes poderes, destacando a dimensão política que fundamenta a feitura das imagens – esses enlaces teóricos são discutidos com maior profundidade em outro texto (Macêdo, 2023b). Marcados por dinâmicas relacionais, as proposições desses pensadores posicionam as narrativas visuais como elaborações entramadas por contextos e, ainda que não se orientem a conceituações em torno de montagem, constituem-se como aportes importantes para tais feitos na medida em que suas contribuições epistêmicas nos convocam a pensarmos o que há de feitura, o que há de agência política, o que há de negociações simbólicas que enredam criações visuais. Ao abandonarem as dimensões representativas das suas decorrentes homogeneizações de coisas, lugares, pessoas e coletividades, Rivera-Cusicanqui (2015) e Martins (2016) propõem que as visualidades já não cabem em um uso ilustrativo nas pesquisas em humanidades; para, com as tessituras que as articulam, admití-las como materialidades que instauraram problemas a quem com elas se envolve em processos de pesquisa.

Nesse rumo, a fim de colocar em questão as relações que permeiam as proposições narrativas que se articulam em formas audiovisuais, podemos tomar as obras de Valdecy Alves como textos que são elaborados em meio às textualidades movediças com as quais nos são propostas perspectivas aos campos de concentração. Considerar as particularidades do texto audiovisual e das textualidades que os

mobilizam é um gesto para abrirmos os documentários para além das dimensões técnicas que os esculpem. Isto é, ao considerarmos os processos relacionais em que textos se dão como tomadas de posição, elencarmos que são produções incompletas e perenes que nos demandam mobilizar condições para ler as instabilidades e as mediações que fundamentam processos narrativos, como apontam os escritos de Bruno Leal (2018) ao considerar que textualidades dimensionam acontecimentos a partir das agências que os instituem.

Interessa-nos, nesses marcos, pensar a textualidade como uma trama complexa sob mediações distintas e pelas quais configuramos nossa experiência temporal com o acontecimento para, com isso, admitirmos o agir textual que mobiliza narrativas. Essa agência, ao compor textos, em suas dimensões operatórias e políticas, confere as incompletudes e as parcialidades que se entranham com as histórias articuladas. Assim, interessa-nos tomar os documentários de Valdecy Alves já não como aportes da integralidade dos campos de concentração, mas a partir da atuação política por ele empreendida ao nos propor determinadas perspectivas, admitindo e recusando aspectos da história a partir dos interesses que fomentam sua criação. Essa demarcação nos implica, então, posicionarmos narrativa como uma categoria heurística que demanda esforços teórico-metodológicos que valorizem as associações entre temporalidades e textualidades, como antevira os pesquisadores brasileiros Leal, Manna e Jácome (2019).

A fim de instabilizar significações aos acontecimentos a partir dos processos textuais que os formulam, Leal, Manna e Jácome (2019) nos convidam a considerarmos que um percurso de investigação deve abrir-se às experiências com os textos, admitindo não a busca de um significado comum e preciso às obras, mas de uma proposição emergente e incompleta que nos permite uma feição deveras movediça ao que se narra – sendo essa mobilidade sua potência. É como uma experiência que, ao firmar essa demarcação, relacionamo-nos com os documentários de Alves, corroborando os apontamentos de Bruno Leal (2023) ao considerarmos as implicações epistêmicas em que as experiências desordenam os arranjos teóricos e suas pretensas estabilizações ao nos permitir vivacidades aos acontecimentos e as narrativas que o mobilizam.

Trata-se de valorizarmos o que há de ação significativa ao nos envolvermos com as proposições narrativas de Valdecy Alves sobre os campos de concentração e, com elas, empenharmos nossos próprios exercícios para recompor histórias a partir dos nossos interesses, como dinamiza Leal (2023) ao considerar as mobilidades e as agências textuais que já não se findam na produção da obra; mas que seguem vivas e possíveis com a circulação dos textos e das narrativas que com eles se elencam. Essa percepção também é partilhada por Didi-Huberman (2017) ao chamar atenção às “tomadas de posição” que se realizam com as montagens, seja por quem propõe dimensões narrativas ao compor uma obra, seja por quem com elas se envolve e as remodela a partir de suas experiências.

“Toda posição é, fatalmente, relativa”, como dissera Didi-Huberman (2017, p. 15) no esforço de reconhecer as agências praticadas por distintos sujeitos em interações com narrativas visuais. É preciso,

pois, ponderar os lugares e os percursos que trilhamos ao nos envolvermos com os documentários porque eles “condicionam” nossos movimentos e, logo, nossa posição ao ler e ao narrar, segundo Didi-Huberman (2017, p. 15) – ou ao investigá-los, na medida em que estamos a empenhar uma experiência de leitura como dinâmica de pesquisa e uma prática narrativa como processo de escrita acadêmica. Nesses marcos, ao praticar relações com os documentários, mobilizo experiências transitórias com os mundos e com os repertórios que embargam minha vista. Nisso, alio-me com Didi-Huberman (2017), abraçando insuficiências que me são possíveis no esforço para ler tempos e ler imagens a partir das entramações que as constituem. Essa articulação é possível na medida em que ambas as dimensões são separáveis apenas analiticamente e, afinal, coexistem em materialidades que posicionam narrativas visuais como uma montagem articulada por intencionalidades e temporalidades.

Afirmar alianças epistêmicas com Didi-Huberman (2017) nos estudos com imagens demanda o reconhecimento de implicações teóricometodológicas que reconheçam a incidência política das imagens em meio às montagens que as instituem. Essa premissa é profundamente discutida pelo autor na obra *Quando imagens tomam posição* que, desde sua primeira edição publicada em 2009, elenca uma noção de montagem firmada sob a desestabilização do pretenso caráter conclusivo ao que se designa sob a envergadura histórica. Essa demarcação epistêmica, desde 1990, fundamentam os escritos de Didi-Huberman (2013), especialmente ao pensar as relações com obras artísticas em *Dante da Imagem*; ou ao partir delas para considerar as indeterminações das agências atribuídas às visualidades, como discutido em *O que vemos, o que nos olha* (Didi-Huberman, 2010) que, lançado em 1992, nos chama atenção às relações movediças e sensíveis que exercemos com as obras. Reconhecendo o lugar seminal dessas obras para dimensionar o que há de relacional entre pessoas e imagens, Didi-Huberman (2020) discute o que há de contextual nesses enlaces a partir da obra *Imagens apesar de tudo* que, circulada desde 2004, destaca o caráter testemunhal e impreciso que enreda a produção e a significação de visualidades.

Frente a esses apontamentos, é justo reconhecer tanto a aproximação epistêmica de Didi-Huberman com os autores aqui acionados, no que diz respeito à instabilidade imanente dos textos visuais, quanto valorizarmos o que há de complexificação dessas ideias com os empenhos de DidiHuberman (2017) ao empenhar-se em discutir as tensões das composições visuais e as dinâmicas relacionais que as instituem, fundamentos de suas conceituações sobre montagem. Importa, ainda, elencarmos, que há uma recusa a rigidez de uma esquematização metodológica para lidar com as imagens e com o tempo nas reflexões de Didi-Huberman (2010, 2013, 2017, 2020). Temos, no entanto, um chamado a construir com os textos uma “arte de ler” (Didi-Huberman, 2017, p. 35) ao valorizar o que há de incontrolável nas emergências simbólicas e nos modos de agir que as instituem. Isto é, em vez de um significado antevisto aos textos, consideramos que há um trabalho por fazer ao “decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’” (Didi-Huberman, 2017, p. 37) para, então, mirar o que

há de emergência ao imaginar com os textos.

É nesse rumo, como uma experimentação teórico-metodológica a partir das pistas partilhadas por Didi-Huberman e das demarcações epistêmicas em torno dos estudos em textualidades e em visualidades, que, para nos envolvermos com as narrativas mobilizadas sobre os campos de concentração elencadas nos documentários de Valdecy Alves, interessa-nos praticar e experimentar dinâmicas ao *mirar montagens* e ao *montar miragens* como modos de saber. Enquanto *mirar montagens* diz dos processos experienciados com o documentário para conhecer as dinâmicas operatórias pelas quais as narrativas se mobilizam, propondo contornos aos acontecimentos, *montar miragens* revela nossas impurezas ao afirmar outras dimensões ao caso a partir das nossas tomadas de posição diante da obra e das histórias e que por/com ela dá-se a ver – como discutiremos a seguir.

MIRAR MONTAGENS

Todo texto viabiliza-se pelas textualidades que os fundamentam e pelas quais podemos posicioná-los como criações que se fundam em composições nem sempre convergentes, pacíficas ou coesas. Isto é, como antevira Didi-Huberman (2017), considerarmos que uma obra visual se fundamenta por uma “rede de relações” que permeia sua feitura, que dinamiza possibilidades de agir em meio aos exercícios de poderes distintos que se entram com a realização da obra. Se valorizarmos o que há de “deslocamentos e recomposições” possíveis a partir das agências dos sujeitos envolvidos nesses processos, como faz Didi-Huberman (2017, p. 80), é como montagem que o texto se destitui de um dado ‘pronto’ e sedimenta-se em meio às textualidades que o realizam.

A montagem, quando pensada por Didi-Huberman (2017, p. 101) ao mirar tanto as elaborações dos jornais quanto as recomposições narrativas que executava com os textos em práticas de recortes e de colagens, é tomada como um processo de enredamento entre agentes que se envolvem em composições narrativas a partir de um movimento que “dis-põe e recompõe, interpretando fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade” e, nisso, “mostra as fendas profundas em vez das coerências da superfície”. Assim, nas relações políticas em que a montagem se exerce, há uma necessária instabilização metodológica que, em meio às tomadas de posição, demanda considerarmos o que há de mobilidade e de ação em cada texto, em cada processo.

Essa instabilização inerente às montagens é fundamental para Didi-Huberman (2017, p. 101) que, ao considerar as agências que lhes são possíveis ao se relacionar com narrativas jornalísticas sobre acontecimentos de guerra em meio a experiências de exílio, mira o “valor político” das montagens. A particularidade inerente a cada montagem permeia uma afirmativa ética das angulações e das imprecisões com que os elementos em cena são articulados e orientados aos outros e, nisso, constituem-se por tomadas de posição “quanto ao real, modificando, justamente, de maneira crítica, as respectivas posições das coisas” com as imagens decorrentes.

Há, pois, uma tomada de posição que faz da montagem um dado

sempre incompleto e deveras parcial frente à multidimensionalidade dos acontecimentos. Por isso, ao investigarmos documentários, importa-nos *mirar montagens* como um exercício para “perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente” (Didi-Huberman, 2010, p. 38) e, em meio às relações com os textos, considerar também o que me vê e o que é possível de vermos quando estamos juntos, quando nos enredamos.

Mirar montagens demanda, assim, considerarmos que relações com os textos se constituem em entramações dos olhares que mobilizam o que vemos ao lançar miradas às textualidades; e o que nos olha quando, com os textos, percebemo-nos frente a determinadas narrativas que nos são propostas a partir de um processo anterior que também nos imagina enquanto leitores. Apesar de aparentemente simples, esse movimento é deveras complexo ante às imprecisões dos contextos e das agências que textualizam as obras em estudos. Por isso, ao me envolver com esses documentários agindo em meio a relações dinâmicas, o exercício de *mirar montagens* também se dinamiza e, aqui, interessam-nos lançar miradas em três sentidos: no primeiro, *mirar o texto como uma montagem* para promover deslocamentos a pretensas completudes e me permitir com ele me enredar em dúvidas e em sensibilidades; no segundo, *mirar no texto os processos de montagem* que dão-se a ver nas adesões e nas recusas aos formatos audiovisuais e nas proposições de imagens aos campos de concentração; no terceiro, por fim, *mirar o que se monta* com os textos para além de suas aparentes materialidades.

Enquanto a primeira mirada empreende um gesto epistêmico de instabilização dos audiovisuais ao reconhecer as dinâmicas operativas e as parcialidades que fundamentam os documentários, a segunda mirada se orienta à identificação dos processos que se tornam visíveis e sensíveis a partir das relações com os textos. Considerando as gramáticas que mobilizam os gêneros audiovisuais, em suas adesões e em suas rupturas, podemos mirar que as processualidades técnicas de realização da obra legam rastros de demarcações epistêmicas, de esforços de legitimação, de incidência política e de lugares sociais praticados e reivindicados ao narrar e ao propor uma determinada composição aos campos de concentração. Assim, mais do que uma identificação das escolhas – e recusas – dos apontamentos técnicos, éticos e estéticos da montagem das obras, é justo mirar e discutir as bases que fundamentam tais decisões. A terceira mirada, por sua vez, parte dessas percepções dos elementos que se montam em conjunto com as obras para, neste estudo, notarmos as proposições de memórias e as relações com o tempo que se dão a ver nos documentários e que nos são ofertadas em experiências sensíveis.

Essas miradas confluem com as dinâmicas de desmontagem apontadas por Didi-Huberman (2017) que, em suas proposições, reconhecem os gestos de fragmentação realizados por leitores ao se envolverem com os textos e, nisso, realizarem percursos imprecisos de decomposição das visualidades. Para Didi-Huberman (2017), é preciso desarticular o que fora montado para observarmos as agências que as instituem e, a partir desses fragmentos, elaborarmos nossas próprias imagens ao remontar as histórias e os textos sem pactuações de precisão com as dimensões que nos foram propostas.

MONTAR MIRAGENS

Ao fragmentar os documentários mirando montagens nos três sentidos propostos, encontramos pistas importantes em torno das tomadas de posição exercidas para compor um produto audiovisual. Com tais pistas, podemos assumir nosso fazer como montadores ao rearticulá-las sob conexões imprecisas. Afinal, a montagem, para Didi-Huberman (2017, p. 63), é possível como um trabalho dialético “da desmontagem e da remontagem, da decomposição e da recomposição de toda coisa” que nos pede, em nossa experimentação com documentários, um segundo movimento para recompor o que desmontamos em nossas práticas ao mirar montagens.

A partir do que miramos enquanto estamos desmontando os documentários, somos mobilizados a (re)montar sem pactuações de precisão com as proposições anteriores. Interessa-nos, ao praticarmos nossas textualizações, admitir que estamos (re)montando e, em detrimento das lógicas de controle das epistemes modernas, agindo “criando vazios, suspenses, intervalos que funcionarão como outras tantas vias abertas, caminhos para uma nova maneira de pensar a história dos homens e a disposição das coisas” se, em acordo com Didi-Huberman (2017, p. 113), valorizarmos o que há de impreciso nas montagens como uma potência em que diferentes perspectivas podem ser exercitadas.

Ao remontar os fragmentos que encontramos ao mirar montagens, não há um esquema antevisto ou pactuado para recompor esses elementos em vias narrativas; ao passo em que, quando nos dispomos a narrar os acontecimentos a partir das proposições dos documentários que experienciamos, assumimos a montagem como uma condição em que as histórias se articulam a partir das contradições dos encontros que permeiam esta ação. Agir com os audiovisuais, tornando-nos montadores do que outrora fora desmontado com as experiências filmicas, demanda reconhecer a imprevisibilidade das imagens, das narrativas e das composições de sentidos que podemos compor.

Os movimentos dialéticos ao (des)montar documentários nos comprometem a conferir que estamos praticando deslocamentos interpretativos a partir do que nos é proposto, sem, no entanto, margear-se por uma pretensa completude dos significados. Assim, ao (re)montar acontecimentos mobilizando lembranças e esquecimentos, expectativas e experiências para além das inclinações propostas com o documentário, elaboramos miragens como figuras imprecisas que se articulam a partir das nossas ações ao acionarmos repertórios e ao nos relacionarmos com narrativas visuais. Miragem, nesse experimento, é uma metáfora para pensarmos a instabilidade das configurações narrativas e temporais nas práticas de (des)montagem. Admite, portanto, mobilidades em razão de uma tessitura permeada pelo contexto e pelas dinâmicas do presente que enredam o jogo de (des)montagem da obra para (re)compô-la em significados variantes sob os valores próprios de quem lê, como antevisto por Didi-Huberman (2017).

Montar miragens, aqui, diz respeito a um modo de agir; a uma prática para compor imagens valorizando as imprecisões que as

fundamentam. Montar-se, marcado por tomadas de posição em que somos instados a agir apesar de tudo, é possível em mobilidades que voltam-se contra a estabilização das agências e dos encontros; as imagens decorrentes desse processo, marcadas por relações imaginárias com os textos, são inexatas, imprecisas e muito nos dizem sobre as contradições envolvidas em suas elaborações. Com isso, ao nos relacionarmos com os audiovisuais, admitimos que as imagens e as proposições narrativas que se fazem neste trabalho são deveras parciais e já não se propõem como conclusões ou como considerações que finalizam algo, mas como notas que partilham e que revelam a imprecisão e a possibilidade de (re)tomada dessas imagens e das histórias que com elas se articulam.

Devir miragens enquanto as estamos montando é um gesto para valorizarmos as distintas experiências que atenuam nossas composições peculiares em razão do que estamos (vi)vendo e com as quais concebemos formatações aos acontecimentos e às histórias. Por essa razão, as miragens são modos de saber com as imagens que expressam a relação nutrida entre as agências que fundamentam as relações entre textos, contextos e quem com eles se envolve. Trata-se de ponderarmos as significações atribuídas às imagens como uma elaboração sob tensões particulares ao encontro e, por isso, composições deveras turvas, por vezes embaçadas e opacas.

A leitura instável das visualidades é um poder comum aos espectadores e não decorre de especializações, como nos lembra o francês Jacques Rancière (2012, p. 20) ao reconhecer que cada pessoa traduz as percepções sobre uma obra e se relaciona com o mundo em “aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra”. Em que pesem as particularidades das formulações de Rancière (2012) e de Didi-Huberman (2013), é justo notarmos as aproximações entre as proposições desses autores ao reivindicarem a autonomia de quem se relaciona com criações audiovisuais, valorizando o que há de agência e de tomada de posição a partir das relações com obras visuais.

Considerando esses marcos e partindo das experiências com os documentários, os percursos para *montar miragens* se realizaram a partir de combinações das pistas que encontramos ao *mirar montagens* nos três sentidos propostos. Assim, para compor imagens aos campos de concentração a partir das proposições que nos são feitas pelas obras, empenhamos um esforço para (re)compor documentários com as anotações que nos foram possíveis em relação às montagens e com as tensões que são sensíveis em meio a esses encontros; destacando, nas seções seguintes, as miragens às narrativas que se constroem nesse percurso e as percepções do que, para além delas, monta-se no processo.

NOTAS SOBRE INFERNOS EM CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO

Ao longo das obras, Valdecy Alves se apresenta ora como ‘ativista’, ora como ‘poeta e ativista’. Com essas demarcações, o realizador mobiliza o lugar social por onde ele se propõe a narrar os campos de

concentração. Há, com isso, uma reconhecida ação política pela qual Valdecy elenca as produções audiovisuais como suas tomadas de posições diante dos acontecimentos que narra. Tomando o termo ‘ativista’ como uma qualidade de sua ação e como uma afirmação de si, a atuação de Valdecy como diretor – orientando as perspectivas políticas e as tomadas de decisão que se dão a ver nas produções – e como narrador – assumindo o papel de conduzir as narrativas das obras – tensiona tanto os processos de montagem quanto os encontros com outros agentes que são chamados a partilhar perspectivas ao caso a partir da obra. Em tais exercícios, Valdecy assume lugar de mediação e de condução da história sob a alcunha de ‘ativista’.

Figura 1 – Demarcação do lugar social.



Fonte: Campos [...] (2018).

Com a afirmação de si como ‘ativista’, Valdecy posiciona as obras e o que com elas se monta enquanto formulações margeadas por seu fazer político e, com isso, chama-nos a montar miragens sobre o videoativismo por ele protagonizado – e reivindicado. Com essa miragem, seu fazer se distancia das premissas de isenção e de neutralidade, apontando suas montagens como parte de uma ação política que se orienta à disputa das narrativas sobre os campos de concentração do Ceará. Nesse rumo, podemos pensar essa miragem aliada às discussões do jornalista Thomas Harding (2001, p. 1) ao investigar a relação entre audiovisual e práticas de ativismo e considerar que os videoativistas utilizam linguagens e formas comunicacionais como “ferramentas táticas para lutar por justiça social, fazendo da câmera um poderoso instrumento político”.

Quando tomadas como miragens, essas percepções sobre a envergadura ‘ativista’ da obra e de seu realizador já não se tomam como um dado estabilizado pela categoria, mas como uma mobilização de sentidos possíveis a partir das proposições que nos são presenteadas em meio à experiência com os documentários. Por isso, ao longo dessas incursões, interessa-nos posicionar essa demarcação de lugar social como uma angulação em que intencionalidades se praticam em formas audiovisuais e dão-se a ver pelas composições narrativas que se exercem na montagem e que nos convocam ao acontecimento sob determinadas feituras.

Nesta direção, a partir dos apontamentos teórico-metodológicos detalhados, são como ‘infernos’ que os campos de concentração surgem nas miragens exercidas nesses encontros com os audiovisuais. Para

além das nomeações que se empenhem em torno desse termo ao longo das obras, há um esforço notório de mobilizar experiências de fome, de morte e de miséria como marcadores sociais que aproximariam as condições de (sobre)vivência dos confinados ao imaginário penitente das hordas infernais admitidas pelo catolicismo. Para pensarmos essa miragem a partir dos processos de montagem do audiovisual, interessa notarmos que, com uma câmera operada por Mara Paula, os documentários de Valdecy assumem uma forma similar em que o fluxo narrativo se marca por seus empenhos ao *percorrer caminhos* identificando espaços que um dia foram campos de concentração e ao *entrevistar* pessoas que nos são apresentadas como detentoras de histórias das zonas de confinamento.

Nesse primeiro empenho, ao constatarmos que as obras se firmam com a premissa de presença do ativista nos lugares que, apresentados como locações do que um dia foi campo de concentração, simbolizam e presentificam a história; podemos tomar que o percurso narrativo se fundamenta pelo ateste de Valdecy sobre as espacialidades que reconhece como sítios históricos dos infernos. Esse processo, amparado pela caminhada, toma a reivindicação de experiência ocular e sensorial do percurso como via pela qual o ativista reivindica legitimidade e reconhecimento para seu fazer e para suas proposições.

Essa prática é comum em produções audiovisuais realizadas no campo do jornalismo, sobretudo em reportagens; nomeadas como “passagens”, tratam-se de composições em que a presença do narrador em meio a determinadas locações se orienta a mobilizar aspectos testemunhais da história que se narra. Esse recurso narrativo é parte fundamental da gramática audiovisual associada às produções reporteiras, como argumentam os trabalhos de Yvana Fechine e Luisa Lima (2021) e de Juliana Gutmann (2014). Há, nas produções de Valdecy, um constate uso deste recurso, especialmente se, em diálogo com essas pensadoras, admitirmos que esse recurso reivindica um lugar de ‘testemunha autorizada’ pelo qual busca legitimar as produções.

Figura 2 – Presença em locações atribuídas aos campos de concentração.



Fonte: Campos [...] (2018), Seca [...] (2018).

Cariús, Crato, Senador Pompeu, Quixeramobim e Ipu são, respectivamente na Figura 2, as cidades que têm, a partir dos percursos de Valdecy, locações dos campos de concentração admitidas. Muitas delas, ainda que sem uma comprovação histórica que fundamente a efetiva ocorrência dos campos nesses exatos pontos apresentados, são

afirmadas reivindicando precisão da informação. Assim, com a passagem por essas locações, Valdecy nos sugere uma miragem sobre paisagens dos campos de concentração a partir de uma imagem espacializada sobre os lugares de confinamento. Não por menos, ao fazer-se presente nesses lugares, Valdecy realiza chamados a imaginarmos como eram os campos ali vividos. Um bom exemplo é a passagem em Ipu, onde Valdecy diz: “neste lugar tão belo, fizeram um campo de concentração” (Seca [...], 2018).

Neste último exemplo, a miragem infernal dos campos de concentração contrasta com a calmaria de um espaço verde cuja ambiência sonora se marca pela presença de pássaros e de quedas d’água. Há, com a passagem nos lugares, um chamado a lembrar do que se apresenta como “horrores” (Seca [...], 2018; Campos [...], 2018) que ali ocorreram. Para enredar os infernos nesses lugares, Valdecy mobiliza testemunhos de pessoas que nos são apresentadas como sobreviventes das experiências de confinamento ou como moradores da cidade que foram contemporâneos desses acontecimentos – sendo este o segundo empenho de composição narrativa. Na maioria dos casos, Valdecy posta-se diante da câmera performando posição de entrevistador e lançando questões que orientam o fluxo da conversa – e que, por vezes, são retornadas a ele em afirmações monossilábicas.

A realização de entrevistas é outro elemento fundamental da gramática audiovisual das reportagens telejornalísticas para Fechine e Lima (2021) e para Gutmann (2014) que, nesse caso, adaptam-se ao lugar social de Valdecy. Não há, nesses trabalhos, perguntas concisas e orientadas por técnicas sistemáticas de entrevista, ao passo que há fortes depoentes das intenções políticas do ativista ao mobilizar determinados temas, ao angular determinadas perguntas sobre a experiência dos campos de concentração com adjetivações que reforçam a ideia de sofrimento e que fundamentam miragens infernais.

Figura 3 – Entrevistas com sobreviventes.



Fonte: Campos [...] (2018), Seca [...] (2018).

Na primeira imagem da Figura 3, temos Diva Targino. Ela nos é apresentada como uma mulher de 104 anos que atuou como professora e que reside em Cariús. Temos, na segunda imagem, Zeca de Gado que,

sem idade informada, é apresentado como agricultor que mora em Quixeramobim. Ambos surgem como moradores das imediações das espacialidades que um dia foram campos de concentração. Outras entrevistas também são realizadas e compõem a montagem; contudo, em que pesem a variedade de rostos e de lugares apresentados com as obras, a condução comum dos diálogos e os interesses do ativista por afirmações sobre as experiências de fome, morte e miséria tensionam a composição das histórias partilhadas e modula a montagem narrativa. Há, resultante dessa ação, uma certa homogeneização em torno dos campos de concentração que orientam as miragens das zonas de confinamento enquanto infernos.

Se, por um lado, há uma promessa de particularização das dinâmicas dos campos nas cidades do Crato, de Senador Pompeu, de Cariús, de Quixeramobim e de Ipu; por outro, o que encontramos é uma montagem com os testemunhos de sobreviventes que corrobora para uma compreensão comum e equivalente entre os ocorridos nesses lugares. Diferente de uma abordagem que valorize as singularidades desses campos de concentração em razão das dinâmicas territoriais que se diferem pelas regionalidades do Ceará ou das histórias particulares de cada pessoa com quem se conversa, o que se apresenta na montagem desses documentários são imagens e histórias que reforçam o imaginário de mortes incontáveis sob sepultamento em valas coletivas, de epidemias, do desvio de alimentos destinados aos campos e das escassas condições de (sobre)vivência.

Um bom exemplo dessa proposição está na afirmação de João Carneiro (Figura 1) que, apresentado como aposentado de 94 anos e como residente em Cariús, considera os campos como lugares “de sofrimento”, que ali “morria gente sem quantidade”, que “se enterrava 60 e já tinha uma turma cavando os valados no cemitério” (Campos [...], 2018) pela certeza de que outras mortes ainda se dariam ao longo do dia. Afirmações como essa são recorrentes ao longo das obras, sem, no entanto, particularizarem-se sob os aspectos vivenciais de quem as enuncia. Ao articular testemunhos em redomas genéricas, Valdecy nos propõe uma miragem sobre a experiência cotidiana da morte como um dado comum aos campos de concentração; sem, no entanto, considerar que tais dinâmicas eram diferentes em cada um dos campos de concentração.

Outro bom exemplo de homogeneizações sobre as miragens de fome, morte e miséria é também percebido no diálogo com Maria Lira e com Cícera Lira, filha da sobrevivente. Nesse caso, justificado pela idade avançada de Maria, Cícera é a pessoa que partilha memórias sobre os campos de concentração, mobilizando, assim, os relatos feitos por sua mãe em outros momentos. Maria, nesse contexto, é uma figura silenciosa que reafirma as narrações de Cícera ao fazer-se presente e legitimar as memórias que sua filha lhe atribuí sobre o campo que ocorreu em Ipu. Essa entrevista é, nos esforços de Valdecy, um caso particular na medida em que é a única experiência em que há uma interlocutora a quem se admite mobilizar os relatos da sobrevivente.

Figura 4 – Entrevistas com sobreviventes.



Fonte: Seca [...] (2018).

Para montar narrativas sobre os infernos da fome, da morte e da miséria nos campos de concentração, Valdecy se vale também de materiais de arquivo. Muitas fotografias e ilustrações são utilizadas para materializar os testemunhos sobre a ausência de alimentos e sobre a excessiva mortandade, sem, no entanto, serem evidenciadas as procedências destas imagens e tampouco informado o contexto aos quais se remetem e de onde elas advêm. Essa ausência de identificação também ocorre com documentos e recortes de jornais que, apresentados nos documentários, não evidenciam a origem nem o contexto de formulação dessas produções. Dentre os materiais de arquivos, destaca-se o uso de entrevistas realizadas com sobreviventes em outros períodos históricos – sem, ainda, expor quem as realizou.

Figura 5 – Entrevista com Marco Antônio, de acervo não identificado.



Fonte: Campos [...] (2018).

Embora o uso de entrevistas em arquivos e de documentos históricos se constitua como parte da gramática dos documentários audiovisuais, é justo notar que os exercícios de montagem, ao mobilizar as gravações de testemunhos sem apontar os arquivos de origem e ao praticar usos fragmentários de documentos sem identificações das procedências, constituem-se como um duplo movimento: por um lado, esses documentos são apresentados como provas dos infernos dos campos de concentração e, nisso, orientam-se a legitimar as narrativas montadas por Valdecy; por outro lado, ao destituir esses documentos de suas fontes e de seus marcos temporais e contextuais, mais uma vez encontramos marcas de homogeneizações dos acontecimentos.

Se retomarmos os apontamentos da pesquisa de Rios (2014b), importa considerarmos que as narrativas dos jornais sobre os campos de concentração em 1932 não são as mesmas e mudam em meio aos

acontecimentos daquele ano. Por isso, ao apresentar um recorte de produção jornalística sem identificar o jornal que a produziu ou sem anunciar o momento em que teve a circulação iniciada, Valdecy incorre em homogeneizações ao sugerir que afirmações como as da manchete “escassez de ração, estado sanitário, outros informes” (Campos [...], 2018) são cotidianas, frequentes e se dão de modos equivalentes entre os sete campos de concentração.

Com esses artifícios, as miragens que nos são propostas por Valdecy se orientam ao fortalecimento das afirmativas sobre a prevalência da fome, da morte e da miséria nos campos de concentração – sendo esses os únicos aspectos de interesse das obras. Mobilizando esses três elementos, fortemente denunciados a partir de testemunhos de sobreviventes e de documentos históricos, Valdecy elabora uma montagem narrativa que associa os campos ao inferno, reforçando, assim, o imaginário de que a fome, a morte e a miséria, apontadas como aspectos da seca, corrompem a moralidade do sertanejo. Para reforçar essa ideia da seca como corrupção da moralidade sertaneja – aliando-se aos argumentos que, desde as migrações de 1877, apontam a experiência com a estiagem como um indutor à barbárie (Macêdo, 2024b) – as associações dos campos de concentração ao inferno permeiam o enredamento com obras sonoras não identificadas e com sonoridades que mobilizam miragens sobre o pesar atribuído à experiência com a seca, como a música *Vozes da Seca* (1981), na voz de Gonzaga e Gonzaguinha, e trechos das declamações de *Lamentos de um Nordestino* (1979) de Patativa do Assaré.

As miragens sobre penúria que mobilizam os infernos da seca propostos por Valdecy têm, ao final da primeira obra (Campos [...], 2018), um curto ponto de inflexão ao percurso narrativo ao elencar as reivindicações populares em torno da santificação dos retirantes que padeceram nos campos de concentração. Apresentadas como ‘almas santas’ reconhecidas pela Caminhada da Seca em Senador Pompeu, a sujeição de confinados à experiência infernal torna-se uma condição de santificação na medida em que os mortos podem, por meio das penitências em vida, alçar reivindicações ao divino. Ainda que exista um empenho curto em torno deste rito de memória, é justo destacar que Valdecy realiza obras audiovisuais sobre as edições anuais dessas peregrinações e, com elas, produz montagens políticas convergentes – e, por vezes, equivalentes – pela patrimonialização do sítio histórico.

MEMÓRIAS, TEMPOS E OUTRAS MONTAGENS

Reconhecer os documentários como montagens, como temos praticado ao *mirar montagem* a fim de deslocá-lo das convenções que defendem pretensas totalidades e neutralidades ao gênero audiovisual, nos implica, aqui, a considerarmos que, além dos audiovisuais que investigamos e das proposições narrativas que nos são partilhadas – com as quais empenhamos nossos exercícios de *montar miragens* – outras elaborações se montam em conjunto com a obra. Por isso, neste experimento teóricometodológico, tornou-se importante considerarmos o que se monta em conjunto com os textos.

Para isso, importa retomarmos o diálogo com Didi-Huberman

(2017) ao reconhecemos que as agências políticas que orientam ormatações aos acontecimentos também incitam proposições de relações singulares com o tempo e de projetos de memória. Afinal, as formulações de Didi-Huberman (2016, 2017, 2018) compreendem que a montagem de visualidades se articula fundamentalmente a (des)montagens do tempo. Isto é, na medida em que nos propomos a (re)compor histórias, estamos também a propor relações experienciais com o tempo que não estão previamente reguladas pela linearidade ou pelo fluxo moderno da historiografia. Não à toa, como já discutimos, o exercício de leitura das imagens é, para o pensador francês, um ato conjunto de leitura dos tempos.

Diferente de um dado comum, há uma experiência temporal que se monta em conjunto com os documentários. Nesse caso em estudo, o que encontramos são esforços de reconhecimento das marcas de presença dos acontecimentos nos espaços indicados; contudo, angulados sob uma distância temporal que os confina a um passado que se toma como encerrado. Assim, as obras nos propõem uma experiência linear com o tempo em que os esforços do ativista se apresentam como insistência em fazer ver o que nos é proposto como “perdido no tempo” ou como “apagado pelo Estado”. Essa premissa não é comum aos outros envolvidos, sejam entrevistados, sejam espaços percorridos que, por sua vez, exercem outras relações com o tempo ao narrar o caso, ao passo em que, por sua vez, essa composição destaca o labor empreendido com a montagem que, em conjunto com a narrativa montada, opera também uma experiência temporal que é proposta a quem se envolve com os documentários.

Mais do que um documentário em suas dimensões filmicas, o que temos são montagens de relações com o tempo que fundamentam a percepção das histórias e pelas quais são exercitadas reivindicações em torno de composições ao que deve ser lembrado e esquecido dos campos de concentração. Essa relação entre experiências com o tempo e proposições de memória é discutida pela pesquisadora alemã Aleida Assmann (2020) ao mirar que a produção do passado marcado pela distância temporal é uma característica do regime moderno do tempo e que faz das determinações das memórias um modo de agir e de controlar as percepções dos acontecimentos. Desse modo, podemos considerar que os documentários nos incitam memórias sobre os infernos dos campos de concentração e que essas proposições também se orientam ao esquecimento de outras dimensões da vida – individual e coletiva – que foram experienciadas nessas locações.

Considerando o dever de memória ao qual essas obras se direcionam – e nos interpelam – a agência das montagens e a multidimensionalidade dos acontecimentos que com elas se mobiliza nos convocam a um deslocamento epistêmico em torno das práticas de memória que também reconheçam essa multiplicidade. Ainda que essa não seja uma intenção de Valdecy que, em suas homogeneizações narrativas, volta-se a propor uma imagem comum e uma memória pretensamente coletiva ao acontecimento, a coexistência de memórias e as disputas que as permeiam firmam-se como uma prerrogativa ao considerarmos o que há de movimento e de instabilidade das montagens.

As memórias, embaladas por modulações entre lembrar, para Paul Ricoeur (2007), caracterizam-se pelas disputas que as engendram para, assim, articularem-se em processos imprecisos que fazem emergir as tomadas de posições, em tensões pelas quais admitimos de vivacidades aos acontecimentos. Isto é, em diálogo com a pesquisadora brasileira Luciana Amormino (2024), valorizarmos o que há de agenciamentos em torno das memórias e, assim, mirá-las a partir da heterogeneidade que as fundamenta como um deslocamento aos ideias de uma memória pretensamente comum e pacificada.

Esse deslocamento epistêmico, proposto por Luciana Amormino (2024, p. 29), fundamenta-se 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 em que são elaboradas “por meio de disputas” em que distintos agenciamentos configuram a “a partilha do comum” em que atuamos e exercemos multiplicidades em meio a um dado espaço-tempo. Trata-se de reconhecer o caráter coletivo em que as relações com os outros nos permitem mobilizar memórias que, por sua vez, são distintivas e podem configurar-se de modos múltiplos. É nesse caráter coletivo que podemos pensar que memórias também se montam com os audiovisuais, sem, no entanto, a eles se fixarem por conta de nossas agências diante do que vemos e pelas quais podemos montar nossas próprias memórias.

Nesse rumo, as composições infernais dos campos de concentração montadas por Valdecy são, para além de narrativas, gestos de memórias que se montam em linguagem audiovisual. Por um lado, dizem dos exercícios políticos praticados pelo ativista para mobilizar as memórias sobre tais acontecimentos; por outro, não menos importante, dizem das operações de sentidos que posicionam os documentários como um instrumento não só de disputas de narrativas, mas também dos projetos de memória. Com essas produções, a ação política já não se encerra em torno das afirmações e das recusas narrativas, na medida em que a proposição de miragens dos infernos dos campos de concentração se dá como gesto de memória que, em dinâmicas conflitivas, permeiam-se tomadas de posições nos modos de lembrar e esquecer do acontecimento.

Essas dimensões infernais aos campos de concentração não são as únicas montagens de memórias ao caso e tampouco devem ser tomadas como completas ou conclusas, seja ao considerarmos que outras obras foram feitas depois por Valdecy, seja ao elencarmos que outros agentes também montam perspectivas ao acontecimento por outras direções, com outros interesses. Se há gestos de memórias que orientam as montagens audiovisuais de Valdecy, diferente de uma memória comum, somos chamados a reconhecer que outras memórias também se montam ao caso a partir de outros empenhados exercícios de composição narrativa.

Ainda que Valdecy advogue às suas proposições dos campos de concentração uma verdade indubitável que busca fixar-se sob deveres de memórias, o que nos importa, aqui, é lançar dúvidas a essas verdades, conferindo as parcialidades que a elas se articulam e os projetos de memória que com ela se materializam. Para isso, em diálogo com Didi-

Huberman (2017, p. 87), ao articular as relações entre memórias e imaginários a partir das montagens de obras visuais, somos convidados a considerarmos que toda montagem é um intento para tornar visível e, com isso, para promover deslocamentos e recomposições em nossos modos de lembrar e esquecer dos acontecimentos. Afinal, assim como as imagens, as memórias articulam-se como “fabricações” com “vistas a dispor a verdade numa ordem que não é precisamente a ordem das razões, mas das afinidades”.

É justo reconhecermos que as proposições de Valdecy orientam-se a um projeto de memória marcado por uma vocativa patrimonial, como aponta Aterlane Martins (2015). Logo, pela estabilização de uma perspectiva comum, homogênea e que se volta a explicações sobre o acontecimento em detrimento de outras elaborações – como temos discutido e analisado com profundidade até aqui. Essa homogeneidade se materializa nas obras em estudo, principalmente, a partir das realizações e das curadorias que envolvem as entrevistas com testemunhas a fim de reforçar as miragens de fome, morte e miséria sobre o caso. Sabemos, a partir das entrevistas realizadas por Kênia Rios (2014a) ao estudar narrativas orais destes campos de concentração em sua tese de doutorado, que considerar apenas esses elementos é um reducionismo diante da complexidade das experiências que ali ocorreram. Com os testemunhos registrados e visibilizados por Rios (2014a), o que temos é uma larga amplitude em que nos são propostas miragens de sofrimento, mas também de outros sentimentos movediços com a vida que ali se dava, de modo que encerrá-los em sinônimas ao inferno, como faz Valdecy, diz mais das operações políticas por ele exercidas do que, essencialmente, sobre a vida ali possível.

A opção política de Valdecy ao propor miragens dos infernos ao montar seus audiovisuais é, pois, uma declaração das agências políticas por ele praticadas ao praticar seus gestos de memória. Por isso, ao considerarmos as tensões que se revelam com outros projetos de memória, a exemplo das proposições realizadas por Rios (2014a), importa-nos tomarmos que a montagem das memórias rompe pretensões de completude ou de esgotamento. Desse modo, já não interessa pensar aqui em memórias como “representações” dos campos de concentração; pois, assim como DidiHuberman (2013), interessa-nos quebrarmos a “caixa da representação” que busca estabilizar os acontecimentos e as imagens que mobilizam perspectivas aos casos. Nem a história está passível de ser objetivada, nem as imagens estão dispostas ao controle de quem as classifica para DidiHuberman (2013, p. 187) que, em meio às perenidades das relações com as obras, instigam a destituir as envergaduras conclusivas e mirar o que montamos como uma “simples imagem” que, em suas processualidades, pode “vir a ser visível”.

NOTAS AO (DES)MONTAR HISTÓRIAS COM AUDIOVISUAIS

Orientados por um projeto patrimonial de memória, podemos notar que os documentários de Valdecy orientam-se a uma cobrança pela responsabilização do Estado ao reconhecer que os campos de

concentração, geridos pelo Governo Vargas, foram por ele produzidos. As proposições dos infernos destas zonas de confinamento são recorrentemente afirmadas por entrevistados e pelo ativista como uma “vergonha” histórica, tanto por terem ocorrido, quanto pelos esforços de esquecimento e de silenciamento. Nesse rumo, o esquecimento dos campos de concentração é um problema apontado pelos participantes e reforçado na montagem que posiciona essas obras como reivindicações pelo dever de memória sobre os ocorridos nesses espaços.

Enquanto realizamos esta pesquisa, as redomas do Campo de Concentração do Patu, em Senador Pompeu, estão amparadas pela política de salvaguarda patrimonial empenhadas pelo Estado do Ceará e pelo Município. Esta última, reconhecida em 2019, ocorreu com menos de um ano após o lançamento do último audiovisual do duo de documentários aqui discutidos. À primeira vista, podemos considerar que as finalidades ativistas que orientaram a montagem dos documentários em estudo foram alcançadas com o marco patrimonial. Afinal, a atuação política de Valdecy, ao realizar audiovisuais em 2018, orienta-se a conformar pressões políticas pela patrimonialização dos campos de concentração ante à necessidade – afirmada nas obras – de não sucumbir ao esquecimento dos infernos de fome, morte e miséria que ali ocorreram.

Ao considerarmos que essas elaborações narrativas, bem como as relações com o tempo que as fundamentam e os projetos de memória aos quais se orientam, constituem-se como montagens, somos implicados ao abandono da dicotomia entre silenciamento e afirmação ou entre memória e esquecimento que recorrentemente se apresentam nos documentários de Valdecy. O que temos, em respeito às montagens que margeiam esse processo, são tomadas de posição em que dualidades modulam-se em conjunto a partir das agências e das relações que as permeiam. Assim, nem as obras, tampouco a patrimonialização, firmam-se como rupturas do silenciamento ao caso, ao passo que suas afirmações constituem seus próprios vazios. Em outras palavras, ao montar documentários e afirmar infernos, Valdecy rejeita outras perspectivas e, com isso, produz seus próprios silenciamentos, sendo essa uma condição imanente das montagens, na medida em que se fazem em marcos operatórios para composição das histórias.

Não há, neste estudo, intenções de apontar erros ou acertos em torno das feituras audiovisuais frente a determinados protocolos de enunciação da notícia ou de tratativas dos acontecimentos – como são comuns às prerrogativas modernas que orientam os estudos clássicos no Jornalismo ou na História. Em outro sentido, a partir das discussões em torno de montagens e de textualidades, importa-nos reconhecer que essas obras são criadas sob agências políticas com as quais Valdecy toma posição diante das histórias e, com isso, propõe-nos contornos deveras singulares aos campos de concentração a partir de seus interesses como ativista.

Não devemos tomar ao acaso os esforços de uma composição narrativa generalista e homogênea sobre os campos de concentração de cinco cidades, tampouco o uso de documentos de arquivo sem as especificações das referidas fontes. A escolha por montá-las a partir desses recursos narrativos, para além de um apontamento ético e

estético, fundamentam as dinâmicas de ativismo a partir do audiovisual realizado pela montagem de Valdecy, de modo que, assim, a composição das obras mobilizadas por tais performances constitui agência política não só pelo que se afirma, mas também pela maneira como se diz. Ao realizar essas práticas, Valdecy desempenha suas dinâmicas particulares para compor histórias e, com isso, vocalizar suas perspectivas aos acontecimentos. Isto é, com a montagem dos audiovisuais, a composição dá a ver menos sobre os campos de concentração e mais sobre as próprias contradições ao (re) montá-las a partir dos interesses que as mobilizam.

Frente ao que temos discutido por montagens, já não podemos tomar as proposições de Valdecy como uma perspectiva total e homogênea aos campos de concentração – ainda que ele reivindique esse lugar. O que encontramos, com essa reivindicação, são pistas da ação política por ele empreendida ao montar audiovisuais e, com isso, montar narrativas, relações com o tempo e proposições de memórias. É deslocando os documentários de uma produção íntegra a fim de ver as impurezas que constituem suas montagens e valorizá-las como elementos de saber que podemos, com essas obras, mirar as agências políticas que as criam. Assim, interessa-nos considerarmos que os textos audiovisuais são afirmações das circunstâncias, das intencionalidades e das relações que os tornam fazíveis. Essa demarcação epistêmica é, aqui, um gesto para considerarmos que as montagens afastam as produções audiovisuais das pretensas miradas que as tomam como retratos fieis e completos dos acontecimentos, ao passo em que produzem implicações teórico-metodológicas que nos demandam reconhecer e valorizar as perenidades que se entranham às obras em suas feituras.

Os envolvimentos com documentários entre *montagens* e *miragens* é, aqui, um aceno para complexificarmos saberes em torno de composições narrativas, livrando-as das pretensas envergaduras conclusivas atribuídas aos gêneros audiovisuais. Nesse rumo, pensar o documentário como *montagem* é um deslocamento epistêmico importante frente à pretensa proposição de verdade indubitável que a ele se atribui em prerrogativas epistêmicas modernas, como as reivindicadas pelas instituições jornalísticas e por seus realizadores. Esses documentários, tomados como montagens, já não dizem de uma verdade única e indubitável, mas de uma proposição agenciada por seu criador e com a qual podemos aderir e recusar ao montarmos miragens. Mobilizar *montagens* e *miragens* com documentários como operadores de narrativas visuais constitui, frente a essas demarcações epistêmicas, uma experimentação dos modos com os quais nos relacionamos com audiovisuais ao situá-los como processos, como construções em fluxo que dinamizam os percursos ao investigá-los. É valorizando as parcialidades dos processos criativos de uma obra audiovisual e ao com ela nos envolvermos em experiências entramadas que, aqui, podemos conferir que a instabilização das histórias demanda considerarmos que a montagem se realiza como um modo de “remontar a história”, como antevira DidiHuberman (2017) ao valorizar os jogos dialéticos que permeiam produções e que as posicionam como expressão de uma dinâmica parcial a partir de quem narra e das relações

que experiencia. Se, por um lado, há intenções de Valdecy ao montar seus infernos; por outro, ao nos envolvermos com esses documentários, também empenhamos nossos próprios percursos que podem adentrar ou desviar desses infernos, que podem conferir ou questionar tais proposições. Ao reconhecermos que tais audiovisuais são montagens, também implicamos nossas miradas na medida em que, com as obras, estamos a produzir outras montagens ao acontecimento a partir das relações com os documentários. Trata-se de reivindicar nosso lugar como montadores e, diferente do lugar isento postulado ao pesquisador, admitirmos que a pesquisa com audiovisuais impregna-se com os atravessamentos sensíveis no percurso.

Ao fazer deste artigo uma experimentação ao *montar miragens*, o que temos é uma (re)montagem a partir dos elementos que se tornaram perceptíveis e sensíveis quando outrora experienciava essas obras. Assim, em coerência aos marcos teóricos sobre montagem, importa assumir que este texto é também uma construção montada – portanto, parcial. Importa também considerarmos que outros pesquisadores podem mobilizar outras compreensões ao caso com esse documentário, sendo essa a grande valia e potência de valorizarmos o que há de mobilidades ao praticarmos *montagens* e *miragens* como gestos epistêmicos de pesquisa em visualidades.

REFERÊNCIAS

- AMORMINO, Luciana. **A memória como gesto:** um ato ético, estético e político. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2024.
- ASSMANN, Aleida. **Is time out of joint?** On the rise and fall of the modern time regime. Ithaca: Cornell University, 2020.
- CAMPOS de Concentração: Patu, Cariús e Buriti. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (24:52 min). Publicado pelo canal Valdecy Alves Alves. Disponível em: [youtube.com/watch?v=z2FX8aTakjQ](https://www.youtube.com/watch?v=z2FX8aTakjQ). Acesso em: 3. dez. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: 34, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando imagens tomam posição:** o olho da história I. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido:** o olho da história II. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, [s. l.], n. 47, p. 01-07, 2016. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-47-remontarremontagem-do-tempo/>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FECHINE, Yvana; LIMA, Luísa. **A linguagem da reportagem**. Recife: EdUFPE, 2021.

GUTMANN, Juliana. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: EdUFBA, 2014.

HARDING, Thomas. **The video activist handbook**. London: PlutoPress, 2001.

LAMENTO de um nordestino. Intérprete: Patativa do Assaré. Compositor: Patativa do Assaré. In: **POEMAS e canções**. Intérprete: Patativa do Assaré. São Paulo: CBS, 1979. faixa 6 (3min17s).

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane (org). **Textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom UFMG, 2018. p. 17-34

LEAL, Bruno. Notas sobre comunicação e experiência e suas implicações metodológicas. In: LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. **Teorias da comunicação e experiência**: aproximações. Cachoeirinha: Fi, 2023. p. 15-38

LEAL, Bruno; MANNA, Nuno; JÁCOME, Phellipy. Movimentos metodológicos em pesquisas do jornalismo: questões temporais e textuais. In: MARTINS, Bruno et al. **Experiências metodológicas em textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 67-87

MACÊDO, Daniel. Entre currais e campos de concentração: heterotopias das zonas de confinamento em textualidades da seca de 1932 no Ceará. **Novos Olhares**, São Paulo, v. 13, n. 2, 2024a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MACÊDO, Daniel. Entre retirantes e flagelados: palavras e significações dos sertanejos migrantes em testemunhos da seca de 1877 no Ceará. **Dispositiva**, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, 2024b. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/P.2237-9967.2024v13n24p101-120>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MACÊDO, Daniel. Mirando montagens e montando miragens em fotorreportagem: campos de concentração na Folha de S.Paulo. **Significação – Revista de Cultura Audiovisual**, São Paulo, v. 50, p. 1-20, 2023a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/203145>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MACÊDO, Daniel. Sociologias das imagens em perspectivas: miradas epistêmicas em experiências sul-americanas. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 17, n. 3, p. 38-54, 2023b. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/39138>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MALINOWSKI, Bronislaw. The Natives of Mailu: Preliminary Results of the Robert Mond Research Work in British New Guinea. **Transactions and proceedings of the Royal Society of South Australia**, [s. l.], v. 29, p. 494-706, 1915.

MARTINS, Aterlane. **Das santas almas da barragem à Caminhada da Seca**: projetos de patrimonialização da memória no Sertão Central Cearense (1982-2008). 2015. 139 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em:
<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/14518>. Acesso em: 12 fev. 2025.

MARTINS, José. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2016.

NEVES, Frederico. **A multidão e a história**: saques e outras ações de massas no Ceará. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: EdUnicamp, 2007.

RIOS, Kênia. Engenhos da memória: narrativas da seca no Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014a.

RIOS, Kênia. **Isolamento e poder**: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014b.

RIVERA-CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la imagen**: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SECA de 32: do inferno de Quixeramobim ao Campo de Concentração de Ipu. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo. (28:09 min). Publicado pelo canal Valdecy Alves Alves. Disponível em: [youtube.com/watch?v=IDsnSXgORIA](https://www.youtube.com/watch?v=IDsnSXgORIA). Acesso em: 3. dez. 2024.

SILVA, Karoline. **Viva as almas da barragem!**: a construção da Caminhada da Seca em Senador Pompeu-CE (1982-1998). 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017. Disponível em:
<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/30957>. Acesso em: 12 fev. 2025.

VOZES da Seca. Intérprete: Gonzagão e Gonzaguinha. Compositor: Luiz Gonzaga e Zé Dantas. In: **A VIDA do Viajante**. Intérprete: Gonzagão e Gonzaguinha. São Paulo: RCA Victor, 1981. faixa 12 (1min 25).

Daniel Macêdo

daniel.3macedo@gmail.com

Doutor em Comunicação e Sociabilidades Contemporâneas na Universidade Federal de Minas Gerais e integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1415-7792>