

“COMO SE PODE VER”: RITUAIS AUDIOVISUAIS NA CAMINHADA DA SECA

Daniel Macêdo¹

Resumo: Em 1932, o governo Vargas instituiu campos de concentração no Ceará para controlar o fluxo de migrações durante a seca que, por sua vez, marcaram-se pelas negações de direitos e pelo excesso de morte dos confinados. Entre as dinâmicas sociais que mobilizam memórias sobre essa experiência social, está a Caminhada da Seca que, criada em 1982, constitui-se como uma efeméride anual ocorrida em Senador Pompeu/CE em favor dos que padeceram no Campo de Concentração do Patu. Em meio à romaria, agentes diversos desenvolvem rituais peculiares e, entre eles, há um conjunto de perfis que, ao caminharem filmando, fazem da criação audiovisual um modo de engajamento recorrente a cada edição. Neste trabalho, nos interessam os esforços de Valdecy Alves que, entre 2009 e 2019, participa da peregrinação produzindo audiovisuais e publicando as criações em ambientes digitais. Considerando que as obras mapeadas se constituem pela centralidade da cinematografia, realizaram-se exercícios metodológicos para mirar montagens e montar miragens a fim de discutir tanto as qualidades de cada produção, quanto as adesões e recusas às performances e composições visuais em meio ao fluxo produtivo; para, então, discutirmos esse processo como um ritual audiovisual.

Palavras-chave: Caminhada da Seca; ritualidade; audiovisual; Senador Pompeu.

“AS YOU CAN SEE”: AUDIOVISUAL RITUALS ON THE CAMINHADA DA SECA

Abstract: In 1932, the Vargas government set up concentration camps in Ceará to control the flow of migrations during the drought, which in turn were marked by the denial of rights and the excessive death of those confined. Among the social dynamics that mobilise memories of this social experience is the Caminhada da Seca which, created in 1982, is an annual event held in Senador Pompeu, Ceará, in favour of those who suffered in the Patu Concentration Camp. In the midst of the pilgrimage, various agents develop peculiar rituals and, among them, there is a group of profiles who make audiovisual creation while walking around filming a recurring mode of engagement in each edition. In this work, we are interested in the efforts of Valdecy Alves who, between 2009 and 2019, took part in the pilgrimage by producing audiovisuals and publishing the creations in digital environments. Considering that the mapped works are constituted by the centrality of cinematography, methodological exercises were carried out to look at montages and assemble mirages in order to discuss both the qualities of each production, as well as the adherences and refusals to performances and visual compositions in the midst of the production flow; so that we can then discuss this process as an audiovisual ritual.

Keywords: Caminhada da Seca; rituality; audiovisual; Senador Pompeu.

¹- Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, docente vinculado ao Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto e integrante do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: narrativa e experiência. Email: daniel.3macedo@gmail.com

Introdução

A Caminhada da Seca é uma efeméride anual que acontece em Senador Pompeu, sertão-central do Ceará, mobilizando relações com os milhares de mortos do campo de concentração² criado em 1932 sob gerenciamento do Governo Vargas. A iniciativa romeira inicia em 1982 com o chamado da Paróquia de Nossa Senhora das Dores como uma tomada de posição diante das memórias sobre os que padeceram em confinamento, que, como discutimos em outro trabalho (MACÊDO, 2025B), conflagra uma dualidade conflitiva ao mobilizar afirmações públicas sobre o caso que se opunham ao esquecimento agendado pelo Estado; ao passo que tais afirmações produziam os próprios apagamentos ao se orientarem por dinâmicas de controle dos ritos de fé populares e, assim, destituírem os nomes, rostos e biografias dos confinados a quem se reivindicava santidade para fomentar a elaboração genérica em torno de “almas santas”.

Desde 1982, a Caminhada da Seca ocorre anualmente no segundo domingo de novembro e reúne romeiros, peregrinos e habitantes da região, que seguem o percurso que parte da Igreja de Nossa Senhora das Dores em direção ao cemitério do Campo de Concentração do Patu, localizado na zona rural da cidade. Há um conjunto de esforços para posicionar o acontecimento romeiro em afirmações homogeneizadoras que pretendem definir o todo, que se propõem a estabilizar a Caminhada pelo seu ditame aparentemente massivo e pelo seu apontamento institucional e católico. Por outro viés, nos interessa admiti-la como uma ritualidade que, em detrimento das pretensas dogmatizações associadas à efeméride romeira, assume contornos e significações variadas a depender das agências e das elaborações que a posicionam enquanto um processo experienciado no micro das relações.

Admitir a Caminhada da Seca como uma ritualidade marca, ao longo das formulações que permeiam um percurso doutoral (MACÊDO, 2025A), uma dimensão processual pela qual se admitem diferentes rituais exercitados a partir dos modos peculiares de se envolver com a romaria. Essas demarcações, em detrimento dos olhares ao macro que pretendem angular a Caminhada em explicações categóricas ou como um acontecimento homogêneo, nos

² Além de Senador Pompeu, o governo Vargas realizou outros seis campos de concentração no Ceará em meio à seca de 1932. A relação deste caso com a Caminhada da Seca é discutida com fôlego nos trabalhos de Aterlane Martins (2015) e de Karoline Santos (2017).

convocam a lançar miradas ao micro das experiências para discutirmos os engajamentos que ali se dão como modos performáticos de se relacionar com os mortos e com o acontecimento histórico.

Importa-nos lançar atenção aos diferentes rituais que se exercem em meio à Caminhada da Seca para, com eles, fissurarmos a ideia de um todo homogêneo na medida em que notamos a “multidimensionalidade do acontecimento” (LEAL, MACÊDO, 2024) que se mobiliza em conjunto com as diferentes elaborações e experiências dos agentes que se envolvem no percurso. Por isso, nos aproximamos das formulações de Victor Turner (1988) sobre ritual que, em detrimento das dogmatizações associadas ao termo, os reconhecem como processos que se valem de repertórios e que se reinventam a partir das dimensões contextuais em que os exercitamos enquanto dinâmicas performáticas.

Ainda que as pessoas sigam em direção a um lugar comum, as formas de caminhar e de elaborar “gestos de memória” (AMORMINO, 2024) sobre os campos de concentração ao se fazer parte da Caminhada da Seca são deveras particulares e se constituem como rituais peculiares não em razão do que há de recorrências em relação ao “todo” e sim por conta das repetições diante de um repertório de experiências que se retoma e se atualiza. Ao longo da pesquisa doutoral, tem me interessado os rituais audiovisuais que se desenvolvem por perfis que se envolvem com o percurso caminhando e filmando, como é o caso das produções de Leo Marotoh e de Suderly Andrade.

Neste trabalho, nos interessam as produções de Valdecy Alves por realizar filmagens da Caminhada da Seca que, desde o minidocumentário *Caminhada da Seca – Fé* (1999) produzido com seu irmão, montam audiovisuais regularmente sobre a romaria. Ao mapearmos suas montagens em tais plataformas digitais, encontramos: *Caminhada da Seca - Em Memória das Vítimas do Campo de Concentração* (ALVES, 2009), *Caminhada da Seca - Memória - Emoção e Fé - Edição: 28ª* (ALVES, 2010), *29ª Caminhada da Seca - Fé - Memória - Pela Dignidade Humana* (ALVES, 2011), *Caminhada da seca 2013 - Campos de concentração nunca mais* (ALVES, 2013), *Nos trilhos da Caminhada da Seca* (ALVES, 2014), *Caminhada da Seca e os Campos de Concentração da Seca de 32* (ALVES, 2015), *35ª Caminhada da Seca em Memória das Vítimas do Campo de Concentração do Patu* (ALVES, 2017), *36ª Caminhada da Seca - Justiça Social Onde Você Está?* (ALVES, 2018) e *37 anos de Caminhada da Seca – Séculos sem justiça social!* (ALVES, 2019).

Valdecy Alves é advogado e um dos fundadores da Equipe Cultural 19-22, coletivo criado na década de 1990 que tinha a mobilização social em defesa da patrimonialização do Campo de Concentração do Patu como principal finalidade. A produção artística é parte das estratégias de sensibilização da Equipe Cultural e de seus adeptos, como destaca o historiador Aterlane Martins (2015). Entre as formas artísticas realizadas por Valdecy para tais intentos, o audiovisual ocupa posto de centralidade; especialmente a partir de seus documentários sobre o acontecimento histórico (MACÊDO, 2024). Diferentemente dos documentários, as produções mapeadas assumem especial interesse em razão do aspecto ritualístico que as posiciona como um dado recorrente em que a Caminhada de Valdecy mobiliza-se pela produção audiovisual. Esta, por sua vez, toma a direção fotográfica como elemento fundamental em meio aos percursos ao caminhar filmando e às tessituras com os fragmentos visuais pelas quais constrói narrativas e propõe dimensões ao acontecimento.

Com as obras audiovisuais mapeadas, exercitamos um percurso experimental para mirar montagens e montar miragens considerando as proposições teórico-metodológicas de Macêdo (2025A). Isto é, partindo das discussões sobre tomadas de posição e sobre montagens trabalhadas por Didi-Huberman (2017), empenhamos um exercício dual a partir das relações com as obras em que *mirar montagens* nos convoca a conhecer as dinâmicas criativas pelas quais as narrativas se elaboram em meio aos processos audiovisuais, propondo contornos aos acontecimentos; enquanto *montar miragens* revela nossas impurezas ao afirmar outras dimensões ao caso praticando tomadas de posição diante das obras e das histórias que por/com elas se tornam visíveis — como se detalha a seguir.

Mirando montagens em seus rituais

Com os audiovisuais mapeados, sobressalta-se a recorrência das montagens audiovisuais, entendidas como um ritual desempenhado por Valdecy Alves a partir de sua experiência caminhante. A admissão do ritual, como temos apontado, não se orienta à estabilização sobre um modo de produzir audiovisual, mas à valorização de um repertório que se retoma e que se atualiza a cada nova edição; por isso, demandam atenções para considerarmos suas singularidades e suas adaptações contextuais que fundamentam as criações.

Para notarmos a particularidade de cada obra e as articulações que configuram um ritual audiovisual, nos empenhamos a *mirar montagens* partindo das experiências com as obras e valorizando o que há de processualidades e de tomadas de posição que se tornam notórias com as elaborações audiovisuais. Como tenho exercitado ao longo do doutorado (2025A), interessa-nos lançar miradas em três sentidos: no primeiro, *mirar o audiovisual como montagem* para promover deslocamentos a pretensas completudes atribuídas aos audiovisuais; no segundo, *mirar os processos de montagem* que se dão a ver nas adesões e nas recusas aos formatos audiovisuais e nas proposições imaginárias sobre a Caminhada da Seca; 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 desempenhadas por Valdecy em seus audiovisuais, a segunda mirada se orienta à identificação dos processos que se tornam visíveis e sensíveis com as relações com os audiovisuais. Considerando as gramáticas que mobilizam os gêneros audiovisuais, em suas adesões e em suas rupturas, podemos mirar que as processualidades 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 compor uma determinada proposição sobre a Caminhada da Seca. Assim, mais do que uma identificação das escolhas — e das recusas — dos apontamentos técnicos, éticos e estéticos da realização das obras, importa mirar montagem a fim de discutir as bases que fundamentam tais decisões; admitindo que, com elas, monta-se não apenas um audiovisual, mas contornos ao acontecimento a partir dos engajamentos que perpassam a criação. A terceira mirada, por sua vez, valoriza os elementos que se montam em conjunto com as obras, tensionando memórias e ritualidades.

Essas miradas confluem com as dinâmicas de desmontagem apontadas por Didi-Huberman (2017) que, em suas proposições, reconhece os gestos de fragmentação realizados por leitores ao se envolverem com visualidades e, nisso, realizarem percursos imprecisos de decomposição das obras. Para Didi-Huberman (2017), é preciso desarticular o que fora montado para observarmos as agências que o instituem. Esse experimento em três miradas guia-se por esse ensinamento e, diante das obras audiovisuais, tomamos notas sobre montagens admitindo-as como fragmentos que nos ajudam a localizar as atuações possíveis

em um dado espaço-tempo; para, com isso, realizarmos um movimento de aproximações combinatórias entre esses fragmentos a fim de observar transitoriedades em torno da ritualidade audiovisual de Valdecy — que partilhamos a seguir.

Para além do processo de criação atrelado à experiência caminhante de Valdecy, é justo notarmos que os audiovisuais se aproximam ao se valerem da articulação de fragmentos visuais do percurso romeiro como elementos estruturantes da montagem da obra e do acontecimento que com ela se propõe. Assim, embora outros elementos e dinâmicas de composição ocupem espaços de importância, é com as imagens nos processos de direção fotográfica que os audiovisuais se elaboram com maior fôlego no caso em estudo.

O uso do termo direção fotográfica não deve ser restringido aos processos de produção das imagens nos rituais de Valdecy, mas deve ser considerado como um processo complexo de elaboração audiovisual que se caracteriza pela textualização com as visualidades, pelo labor em processos de (des)montagens que já não se limitam ao uso da câmera; mas que se ampliam com os diferentes engajamentos em torno do visual para compor uma das facetas das obras — e que, no caso em estudo, assumem a principal dimensão dos audiovisuais. Estamos, pois, a pensar a direção fotográfica em termos de uma “cinematografia” como proposta por Blain Brown (2012, p. 2) ao admiti-la nesta seara em que se dá “o processo de selecionar ideias, palavras, ações, subtexto emocional, tom e todas as outras formas de comunicação não verbal para transformá-las em expressões visuais”.

Nessas obras não há uma distinção entre direção e direção fotográfica, de modo que ambas se dão em conjunto e uma não está em função da outra; mas se dão de modos conjuntos em que a elaboração visual assume um norteador que tensiona — por vezes, delimita — a escolha sobre outros elementos, a exemplo do sonoro. Valdecy Alves assina a direção de todas as obras mapeadas, revelando seu posto decisivo nas montagens. Em geral, todas as imagens utilizadas são referentes à Caminhada experienciada naquele ano. Exceto em 2013 que, entre as imagens utilizadas, estão filmagens do espetáculo teatral “Campos de Concentração de 1932” — que, apesar de creditado no vídeo, não aponta mais informações sobre a criação cênica. As imagens montadas são recorrentemente orientadas por uma estética realista, exceto as breves

composições realizadas em 2013 e em 2014 que, em curtos espaços de tempo, realizam sobreposições entre imagens da Caminhada e de espaços relacionados ao Campo do Patu.

Figura 1 – Montagens com sobreposição de imagens



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2013; 2014)

Ao considerarmos as particularidades das cinematografias e das formas dos audiovisuais, podemos notar que há três construções narrativas que se evidenciam e que discutimos com maior fôlego em outro trabalho (MACÊDO, 2025C): uma primeira em que Valdecy dedica atenção a narrar o percurso da Caminhada em criações que assumem formatos aproximados a videoclipes entre 2009 e 2014, mas que se distanciam pela inserção de testemunhos curtos oriundos de entrevistas — como ocorrido entre 2009 e 2011 — ou de aparições rápidas de Valdecy assumindo papéis de mediação da romaria ao espectador — feito que ocorre em 2013 e em 2014; uma segunda em que as proposições sobre o trajeto se combinam com apontamentos históricos sobre os campos de concentração, como ocorrido entre 2015 e 2017, em que Valdecy se propõe a explicar o acontecimento histórico em meio ao percurso romeiro; uma terceira, constante nas obras de 2018 e 2019, que se basta na presença de Valdecy afirmando suas perspectivas políticas sobre os acontecimentos.

Enquanto a primeira produção, em 2009, marca-se pela presença abundante de fragmentos visuais que mobilizam imaginários sobre a Caminhada da Seca; na última produção, de 2019, tais fragmentos são pontuais e dão lugar a um vídeo-selfie em que Valdecy aparece postulando suas ideias por quase todo o vídeo. Este contraste entre essas duas obras, considerando o fluxo das produções mapeadas, é resultado de um movimento gradual em que as imagens sobre o percurso, a cada edição, vão cedendo espaço de tela para inserção de corpos que falam, especialmente o de Valdecy, posicionando suas afirmações como substitutivas aos elementos característicos da romaria.

Em meio a tais deslocamentos, cabe notarmos que ambos admitem as visualidades como marco das obras de Valdecy. São com imagens que, recorrentemente em suas produções, Valdecy conclama: "como se pode ver", seja ao montar audiovisuais com

fragmentos filmados da Caminhada da Seca, seja ao posicionar-se em determinadas locações para realizar suas afirmações políticas e, com elas, convocar-nos a notar algo, a observar a Caminhada que ocorre a partir daquele ponto em que ele entoa essa frase.

Montando miragens sobre a Caminhada

A partir das experiências com as obras, somos convocados a mirar a Caminhada da Seca nas montagens que nos são partilhadas. Dado o fluxo de substituição dos fragmentos visuais da romaria pela presença de corpos que falam e o papel fundamental da direção fotográfica no processo de composição dos audiovisuais em estudo, cabe valorizar que as imagens assumem um posto referencial para mobilizar imaginários sobre a Caminhada. Por isso, aqui, empenhamos atenção às composições visuais para montar miragens.

Montar miragens, como temos proposto (MACÊDO, 2025A), é parte da experiência com obras audiovisuais quando nos percebemos por elas afetados e tomado posições para (des)montar as narrativas a partir de nossos próprios interesses. Assim, as imagens que produzimos com as experiências com proposições narrativas são turvas, impuras e impregnadas pelo contexto em que se mobilizam. Reconhecer essa impureza das relações com audiovisuais, dialogando com Didi-Huberman (2017), é um chamado para notarmos as agências que desempenhamos ao compor imagens como miragens — como uma tomada de posição em que nos percebemos operando sentidos, configurando posições.

Neste caso em que a direção fotográfica assume lugar de centralidade, os percursos para montar miragens tomam as visualidades como principais apontamentos em que encontramos pistas não apenas dos encontros que permeiam a produção, mas das operações políticas que admitem e recusam perspectivas sobre a Caminhada que se materializam nas telas sob formas visuais. Assim, para compor miragens, retomamos os fragmentos visuais e os apontamentos sobre a romaria e os combinamos a partir de aproximações em torno da forma e da narrativa. Esse exercício de enredamento retoma as proposições de Gonzalo Abril (2007), que, ao propor marcos para exercícios em semiótica visual, admite as relações combinatórias entre diferentes produtos em face da referencialidade em que se enredam por seus criadores e por seus leitores. Deste modo, com as combinações apresentadas e discutidas a seguir,

operamos um exercício de textualização considerando as proposições que nos são apresentadas.

O ponto de concentração da Caminhada, a Igreja de Nossa Senhora das Dores, surge de modo recorrente nas primeiras produções de Valdecy Alves, especialmente no intervalo entre 2009 e 2014 — exceto em 2011, em que as primeiras imagens do trajeto são referentes ao percurso em andamento. Nessas imagens, antes de amanhecer, os entornos ainda escuros da praça que envolve a Igreja são ocupados por fiéis no aguardo do início da Romaria.

Figura 2 – Cenas de concentração na Igreja de Nossa Sra. das Dores



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2014; 2017)

Valdecy é um dos caminhantes que se concentram neste lugar, como evidenciam os registros. Em suas práticas de aparição diante da câmera, Alves (2013) toma essa ambição como o primeiro cenário em que realiza gravação para afirmar que “a caminhada começa sempre com bastante romeiro saindo daqui de frente da igreja”, reforçando a adesão de peregrinos ao longo do percurso. Seja com os fragmentos visuais, seja em sua aparição e verbalização, somos chamados, com essas montagens, a conhecer um ponto de partida e a admitir o papel da Igreja como aglutinadora para a Romaria. Após essa dimensão inicial da concentração, a Caminhada segue o percurso e as pessoas surgem performando benditos católicos. Poucos fragmentos abordam o momento inicial da Caminhada, destacando-se, pela singularidade e pela repetição, as imagens das produções de 2009 e de 2014, em que se partilham os registros da travessia da Caminhada sob os trilhos férreos.

Figura 3 – Cenas da partida da Caminhada

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2014)

Nos dois fragmentos da Figura 3, o corte evidencia a passagem de párocos conduzindo fiéis, que, pelo ângulo, parecem poucos. Essa imagem se diferencia da composição que a precede, na Figura 4, em que somos chamados a mirar a presença expressiva de fiéis nas gravações realizadas sob a perspectiva das calçadas da Av. Carlos Jereissati, que, mais altas que o fluxo da rua, permitem a operação de um *plongée* articulada à composição em plano geral. Essa elaboração é recorrente, exceto em 2017, quando o uso de drone permite um enquadramento em profundidade da Avenida repleta de fiéis e reposiciona os rituais para filmar esse momento da romaria.

Figura 4 – Cenas da Caminhada nos trechos da Av. Carlos Jereissati

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2013; 2014; 2015; 2017; 2019)

Essas composições visuais, para além de convocarem imaginários sobre a adesão popular e sobre a presença de fiéis que se envolvem com a ritualidade, tornam-se referenciais quando notamos que as montagens, em suas recorrências, já não se bastam em torno de uma elaboração visual aparentemente comum; mas se desdobram nas agências políticas em que Valdecy opta por fazer desta locação um referente visual em suas elaborações, diferentemente do ponto e da composição possível da Figura 3, que, com o tempo, perdeu espaço nas produções.

Um segundo ponto do trajeto urbano elaborado para reforçar essa proposição de ampla adesão popular se monta com as filmagens nas imediações da rotatória conhecida como "Balão". A opção em mostrar os caminhantes no entorno desse lugar se efetiva em momentos pontuais. Em 2009, a gravação angula a Caminhada a partir do Alto do Cruzeiro — região periférica de Senador Pompeu; enquanto em 2011 se vale de imagens em meio à multidão. O uso de imagens produzidas dessa locação não se dá de modo recorrente, ocupando posto pouco expressivo em meio às proposições imaginárias sobre a Caminhada na obra de Valdecy. Ressurge, no entanto, em 2017 em meio aos esforços para compor visualidades da Caminhada em perspectivas aéreas.

Figura 5 – Cenas da Caminhada no entorno do Balão



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2011; 2017)

Um terceiro ponto que também se orienta a tal proposição imaginária se monta com as imagens realizadas no mirante da Capela de Nossa Senhora Aparecida, visibilizando a ocupação da via de acesso à COHAB e ao Alto do Cruzeiro por peregrinos. Desse ponto, assim como nas Figuras 4 e 5, é possível mobilizar outra composição em *plongée* articulada a um plano geral que, ao longo da obra, parece constituir a opção prioritária de Valdecy para afirmar a presença de pessoas ao longo da Caminhada.

Figura 6 – Cenas da Caminhada na Capela de Nossa Senhora Aparecida

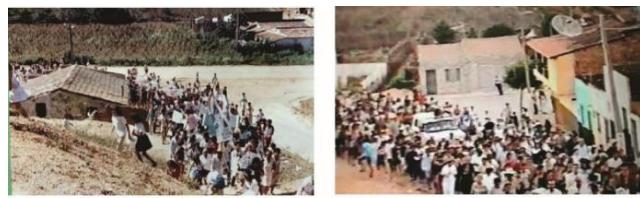


Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2017)

Ao posicionar-se no ponto mais alto do morro, onde está a Capela, Valdecy nos permite observar o volume de pessoas que segue em movimento; e, com elas, notar a presença expressiva de fiéis que se envolvem com a romaria. Ele também nos chama a notar a relevância dessa locação, que, apesar de restringir-se às primeiras produções e à retomada narrativa

sobre o percurso a partir dos registros aéreos de 2017, assume posto de destaque quando consideramos que esse é um ponto comum e recorrente que mobiliza o ritual audiovisual de outros envolvidos. Podemos destacar, por exemplo, os registros da Caminhada em meados de 1980 e em 1999, em que integrantes dos Acervos do Centro de Defesa dos Direitos Humanos Antônio Conselheiro - CDDH-AC e Valdecy Alves posicionam essa locação como um referencial na montagem de narrativas visuais sobre a romaria.

Figura 7 – Registros da Caminhada da Seca nos anos 1980 e nos anos 1990



Fonte: Acervo de pesquisa (2024)

Não à toa, movido por suas experiências e pelo repertório que posiciona essa locação como um ponto relevante, o ativista elege esse lugar como ambiente para realizar sua primeira aparição e constatar que “há milhares de pessoas, como vocês podem ver” e qualificar que são “pessoas trazidas pela cultura, pessoas trazidas pela pesquisa, pessoas que amam a história, pessoas que querem preservar a memória, pessoas movidas pela fé”.

Figura 8 – Aparição de Valdecy no ponto da Capela de Nossa Senhora Aparecida



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) /ALVES (2013)

Embora não exista precisão em torno do número de presentes, os fragmentos visuais pelos quais as obras se montam nos convocam a imaginar e a admitir que muitas pessoas participaram da Caminhada. A presença de muitas pessoas é, para Valdecy (2013), o que faz do ritual “um belo espetáculo” e um “testemunho de uma era em que pessoas foram tratadas como animais em campos de concentração — 13 anos antes dos campos de concentração nazista de Hitler na Alemanha”. Essa reivindicação de ineditismo dos campos de concentração do Ceará em relação aos nazistas não é uma afirmação exclusiva de Valdecy, se considerarmos

que se elaboram desde 1996 como uma estratégia para chamar visibilidade ao caso e que se reproduzem em narrativas jornalísticas de diferentes momentos históricos — como aponta temos observado (MACÊDO, 2025A).

A mobilidade entre pontos urbanos identificada nessas produções nos convoca a dialogarmos com os apontamentos de Karoline Silva (2017, p. 23), que, ao notar a presença de fotógrafos e cinegrafistas, observa que “correm para cobrir todo o percurso, sobem em muros, calçadas, morros de areia, tudo para ter o melhor ângulo da procissão”. Contudo, no caso de Valdecy e de seus rituais, já não se trata de percursos por descobrir; na medida em que o repertório construído com o tempo e com as experiências lhe permite complexificar a relação com o acontecimento, exercitando adesões e recusas a determinadas composições.

Ao sair da cidade para alcançar o Cemitério do Campo do Patu, destino final da Caminhada da Seca, a ritualidade se redimensiona a partir dos signos associados ao rural; e, com isso, outras proposições de sentidos são possíveis. Na obra de Valdecy, diante das possibilidades do encontro com os elementos visuais que embalam o percurso, destaco a notória presença de quatro pontos em que se realizam composições em plano geral.

O primeiro ponto diz respeito a um espaço habitado que, delimitado por cercas, permite a angulação da Caminhada sob uma composição visual em que romeiros têm seu trajeto delimitado pelo trajeto pré-definido da estrada. Essa composição visual, realizada em 2009 e em 2010, mobiliza uma poética com símbolos associados às cercas e à herança histórica que a procissão mobiliza ao se fazer não apenas com devotos, mas também com filhos e netos das pessoas que padeceram nos campos de concentração.

Figura 9 – Primeiro ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) /ALVES (2009; 2010)

Apesar da potência dessa elaboração, a montagem visual não se repete em outras produções; que, por sua vez, contam com tais proposições nas afirmações de Valdecy. O segundo ponto se faz com o deslocamento da perspectiva distanciada e atrás das cercas, como observamos na Figura 9, para se posicionar em meio ao trajeto. Nele, valorizando a visualidade de uma das curvas da estrada e a presença de uma árvore sem folhas, a estrada sem cercas se preenche de caminhantes que são visíveis em conjunto com o volume de pessoas a partir da profundidade do trajeto — evidenciada com a composição realizada.

Figura 10 – Segundo ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2013; 2014; 2015)

Essa composição fotográfica que valoriza a profundidade e o volume da imagem que, por sua vez, admite tais qualidades à Caminhada, ao que miramos, também é o aspecto que delimita a escolha do terceiro ponto. Aqui, temos um ponto alto que se vede em ladeira; produzindo, com o declive, uma possibilidade de composição visual em que estas intencionalidades podem se materializar. Diferentemente da pontualidade da composição da Figura 10, esse ponto aparece de modo recorrente nas produções de Valdecy, constituindo-se como parte fundamental de seu ritual audiovisual.

Figura 11 – Terceiro ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2013; 2014; 2017; 2019)

Em que pese a variedade de angulações e de composições visuais realizadas no terceiro ponto, valorizando um aspecto experimental na relação visual com a espacialidade, há um notório esforço para singularizar as proposições visuais com este ponto comum. Assim, ainda que estejamos falando do mesmo espaço em meio a uma efeméride anual, é justo notarmos que a escolha por filmar desta locação alia-se a diferentes exercícios visuais que se adaptam ao caminhar e ao percurso de Valdecy em meio aos outros; revelando o caráter movediço e adaptativo do ritual.

O quarto ponto diz respeito ao encontro com a Serra do Patu e, com isso, afirma-se a proximidade da chegada ao Cemitério. Entre as produções que evidenciam esse momento da Caminhada, apenas em 2010 as pessoas são vistas de frente, contrapostas pela câmera. Nas demais, caminhantes são vistos de costas, seguindo rumo ao destino romeiro; estabelecendo uma composição que se diferencia das elaborações das Figuras 9, 10 e 11, em que a disposição da Câmera se regula pela contraposição aos rostos.

Figura 12 – Quarto ponto de filmagem em espaço rural



Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2019)

Nas produções de Valdecy, diante da variedade dos elementos que poderiam mobilizar composições visuais sobre as ritualidades de romeiros, as obras se nutrem por duas elaborações recorrentes. A primeira, em plano detalhe dos pés de caminhantes, evidencia a presença de pessoas que caminham descalças e prioriza tais cortes na montagem.

Figura 13 – Plano detalhe dos pés de caminhantes

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2015)

No documentário *Caminhada da Seca - Fé* (1999), Valdecy e seu irmão já empenhavam esforços para compor uma poética em torno do caminhar descalço que, com o tempo, atualiza-se nestas produções. Há uma recorrência de fiéis que seguem descalços nas produções iniciais de Valdecy e, embora não seja mencionado, imaginamos que são casos de pagamentos de promessas por graças alcançadas e atribuídas à intercessão das almas santas da barragem. Essa percepção se amplia quando notamos que esses fragmentos, recorrentes nas produções iniciais de Valdecy, são substituídos nas produções seguintes por afirmações que reconhecem a santificação popular e que destacam esse e outros ritos de fé.

A segunda elaboração é sobre o Abre-Alas da Caminhada da Seca, em que as produções evidenciam a presença dos párocos, da faixa do CDDH-AC e de um sertanejo que porta uma cruz a abrir caminhos. Exceto nas produções de 2017, as demais se realizam fora de ambientes urbanos — sendo a de 2013 realizada no terceiro ponto de filmagem em espaço rural. Com esses elementos, somos chamados a notar o lugar de centralidade da Igreja Católica na condução não apenas da romaria, mas também das almas santas.

Figura 14 – Cenas do Abre-Alas da Caminhada

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2014; 2015; 2017)

As produções de 2018 e de 2019 também realizam composições visuais sobre o Abre-Alas; contudo, diferentemente das elaborações constantes na Figura 14, estas proposições se dão em meio à presença de Valdecy narrando o acontecimento histórico e qualificando a iniciativa. Considerando estas agências, identificamos duas performances que se diferenciam em razão da composição visual e dos modos de agir e de se relacionar com a câmera, como discutimos em outro trabalho (MACÊDO, 2025C): na primeira, diante de uma câmera fixa e, na segunda, em vídeo-selfie; de modo que, em ambos os casos, ele se posiciona como o Abre-Alas da Caminhada que se mobiliza ao fundo e sob seus dizeres.

As afirmações de Valdecy ao postar-se diante da tela, para além de substitutivas às imagens que nos apresentam fragmentos da Caminhada da Seca, posicionam a Romaria como uma ambiência que sustenta suas afirmações políticas sobre os ocorridos históricos. Embora suas aparições iniciem em 2013, é a partir de 2015 que suas afirmações pouco dizem sobre a Caminhada e se orientam por esforços difusos para explicar o acontecimento histórico ou para criticar as ações do Estado sobre o caso e, em ambos os sentidos, apontando direcionamentos sobre a romaria que não são necessariamente partilhados por caminhantes.

O que se partilha, unicamente, é o caminho. As formas de caminhar e de se envolver com o caso, embora as afirmações orientem a um viés genérico, fissuram a dimensão homogênea quando notamos os ritmos, as formas, os diferentes engajamentos que se dão em meio à multidão; quando admitimos que são pessoas distintas que dão-se a ver nos audiovisuais e, contrapostas pelas câmeras, como nas Figuras 9, 10, 11 e 14, empenham seus modos distintos de seguir caminhando.

A caminhada alcança o Cemitério do Patu e, nas produções que enfatizam o percurso, há composições visuais em plano geral que evidenciam a presença de um volume relevante de pessoas que chegam ao local. Com os audiovisuais, somos chamados a imaginar que ali foram sepultados os que morreram no campo de concentração de Senador Pompeu; contudo, sabemos que a locação só fora construída na década de 1980 como um monumento simbólico diante da imprecisão dos corpos que foram sepultados em valas coletivas.

Figura 15 – Cenas da chegada de fiéis ao Cemitério

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2014; 2017)

Nas obras de 2013 e de 2015 também há esforços de localizar o ambiente e evidenciar a presença de fiéis; contudo, essa composição se dá com uma câmera em meio ao cemitério ocupado. Enquanto a composição da Figura 15 valoriza o volume de pessoas em meio ao espaço com a opção pelo plano geral combinado a uma perspectiva marcada pela distância, esta última se orienta pela proximidade e, embora mantenha um plano geral, os elementos espaciais se evidenciam e ganham maior possibilidade de percepção.

Figura 16 – Entrada dos fiéis no Cemitério

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2014; 2017)

A composição das Figuras 15 e 16 mobilizam uma ambientação sobre o espaço que nos é apresentado como um santuário, como um lugar sagrado em razão da presença dos mortos que ali se confinam. Contudo, embora as produções seguintes tomem a dimensão da morte e da injustiça social que a perpassa como elementos fundamentais das afirmações de Valdecy, a redução do uso de fragmentos visuais alia-se ao abandono dos empenhos de ambientação do Cemitério; de modo que as produções de 2018 e de 2019 já não se propõem a tal feito.

Essa relação equivale a outros elementos que caracterizam a locação, como a disposição, nas primeiras produções, do cruzeiro presente no Cemitério do Campo do Patu que se dá como um gesto tanto para ambientar o espaço, quanto para reforçar a atuação católica no local e as relações de santidade admitidas às almas que ali se encontram. Nas produções seguintes, em que o corpo falante de Valdecy passa a integrar as obras, o cruzeiro perde espaço e torna-se um elemento que já não mais integra o ritual audiovisual de Valdecy.

Figura 17 – Cruzeiro do Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2009; 2010; 2011; 2014)

Entre os elementos que se mantêm após a inserção das aparições de Valdecy, estão os fragmentos visuais da celebração da missa campal em meio ao cemitério, destacando, por um lado, a condução do rito de fé pela Igreja católica; por outro, a presença de fiéis com mãos erguidas em meio ao ritual católico.

Figura 18 – Missa Campal no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2013; 2014; 2017; 2018)

Os rituais individuais e os pagamentos de promessas são experiências da Caminhada que pouco se evidenciam nas obras de Valdecy. O rito de banhar a terra com água, os pagamentos de promessa e ex-votos aparecem apenas nas obras de 2010 e de 2018 de modos pontuais. A atenção de Valdecy, em suas recorrências, revela-se no amontoado de velas e no fogaréu que produzem; e, para mostrá-las, é costumeiro um primeiro enquadramento em que se evidencia a presença de pessoas depositando velas em meio à ambência do cemitério.

Figura 19 – Ritos com velas no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2017; 2019)

Essa elaboração nos convoca a imaginarmos relações entre caminhantes e as almas santas a partir dos desígnios de fé que se materializam com o depósito de velas. Nas imagens, cada pessoa posiciona uma única vela que, por sua vez, torna-se uma abertura para a composição seguinte, em que outras duas montagens se tornam recorrentes: a primeira, em plano geral, em que se localiza o rito sob um dos cruzeiros dispostos no lugar; a segunda, em plano detalhe, ao focar o fogo que arde com as velas.

Figura 20 – Composições com velas no Cemitério do Campo do Patu

Fonte: Acervo de pesquisa (2024) / ALVES (2010; 2011; 2013; 2014; 2017; 2018; 2019)

Em ambos os casos, o volume do fogo decorrente do encontro das velas constitui-se como uma poética que mobiliza afirmações sobre a presença expressiva de fiéis que, por sua vez, simbolizam-se por cada vela. Assim, apesar do movimento de supressão de outros rituais, a presença das velas em montantes configura-se como parte do ritual audiovisual de Valdecy em que, sem palavras, testemunha-se a adesão popular à romaria e a fé popular nos que ali padeceram — aspectos que se reforçam com seus dizeres.

Considerações finais

Ao lançarmos olhares à Caminhada a partir dos audiovisuais de Valdecy, podemos tomar que sua dinâmica de caminhar filmando e seus processos de montagem se constituem como um ritual que qualifica seus engajamentos com a romaria. Como apresentamos ao longo do artigo, há qualidades nos modos de agir com a câmera em meio ao percurso que acionam repertórios e que os atualizam à medida que imagens se produzem; mas também nos modos de compor uma narrativa, de elaborar uma construção de sentidos sobre a romaria se valendo dos elementos visuais como aportes fundamentais. Um ritual que se dá durante e após o percurso se considerarmos que, ao fim da romaria, há um intervalo curto de tempo para edição dos audiovisuais antes de serem postados; afinal, neste caso, Valdecy costuma publicar os audiovisuais no Youtube e no Facebook ainda no dia da peregrinação ou no dia seguinte — exceto em 2015, ano em que a publicação aconteceu três dias após a romaria.

Isto é, dialogando com Victor Turner (1988), admitimos que há tanto uma inclinação a uma determinada performance em meio à dada situação social, quanto há adaptações em razão das transitoriedades contextuais que permeiam tais situações. É nessa recorrência e nas adaptações que com ela se admitem que, ao filmar e montar audiovisuais nos modos de Valdecy se envolver com a Caminhada, podemos tomar essa performance como um ritual e que podemos mirar seus empenhos com as adesões e recusas ao repertório mobilizado e reencenado a cada ano.

Para pensarmos estas qualidades das ritualidade de Valdecy ao caminhar filmando, diante da centralidade que as imagens ocupam nessas obras, a direção fotográfica assume um papel decisivo ao revelar os processos de adesão e de recusa ao repertório que se tornam visíveis quando enredamos os fragmentos visuais das publicações. Por isso, nesta incursão com as obras, nossos esforços para *mirar montagens* e *montar miragens* legaram atenção às composições visuais e, ao enredá-las, às recorrências e aos abandonos de pontos de filmagens, de angulações e de elementos que dinamizam não apenas a narrativa que se monta, mas também o ritual ao caminhar filmando e os imaginários que se propõe com as obras.

O ritual de caminhar filmando não deve ser confundido com um movimento ininterrupto; pois, ainda que por vezes Valdecy apareça parado, há uma mobilidade constituinte que se revela por sua atuação com a câmera ao transitar entre os pontos de

filmagem, ao operar fluxos de imagens com os quais se monta uma narrativa e se elabora uma Caminhada que nos é apresentada em linguagem audiovisual. Ao posicionarmos os processos de montagem como um ritual, o que se evidencia, em detrimento da superfície em que os manejos técnicos são aparentes e notórios, são os engajamentos com o repertório em torno do ritual audiovisual a partir das experiências com o lugar e com o acontecimento romeiro. Não há, pois, como pensar o ritual audiovisual de Valdecy descolado da Caminhada da Seca dado que a agência do caminhante permeia o acontecimento e, portanto, os percursos em que rituais e espacialidades se combinam admitindo determinados modos de agir.

A identificação de pontos e locações recorrentes não deve ser confundida com um modo reproduzível de composição, como bem nos mostra a Figura 11, em que os repertórios da experiência caminhante permitem a imaginação anterior de lugares que podem mobilizar fragmentos visuais que, por sua vez, cambiam em razão das instabilidades do presente. Há, como temos observado, relações com as espacialidades que tensionam e que estruturam determinadas ritualidades e que se remodelam com os artifícios disponíveis para criação audiovisual. Podemos, neste sentido, nos aproximar dos apontamentos de Irene Chauvin (2019) ao discutir elaborações documentárias sobre sertões e identificar que há dimensões de experiências afetivas com o espaço que permeiam os modos de compor audiovisuais e de propor imaginários sobre as ambiências que se tornam visíveis sob as agências de quem narra.

Há, como temos discutido, uma direção fotográfica intimamente vinculada ao ritual audiovisual. Neste enlace, a escolha do plano geral em locações que dimensionam o volume do espaço e de romeiros em meio ao percurso, a exemplo das Figuras 4, 5, 6, 10, 11 e 12, revela um olhar treinado pela experiência para reconhecer determinados ângulos que podem ser previamente imaginados, antevistos em razão da experiência recorrente em um trajeto reconhecível. Essa dinâmica, embora potente, é limitadora na medida em que engessa os modos de ver e de viver a Caminhada, viciando o olhar pelas composições, por vezes, pré-definidas que inviabilizam outros ângulos, outros modos de ver e de compor visualmente com o espaço.

Neste rumo, considerando as miragens que mobilizamos ao longo deste trabalho sobre os rituais de Valdecy em meio aos percursos da Caminhada da Seca, a direção fotográfica assume um posto em que, para além do manejo narrativo e estético das visualidades, dimensiona-se pela agência política sobre o que se admite integrante e se rejeita. Cabe, então,

atendermos ao chamado de Rivera-Cusicanqui (2015) para desnaturalizarmos as composições visuais e admitirmos que as recorrências e os abandonos de determinadas criações nos convocam a notar as agências políticas que se desempenham com as visualidades e as performances que as permeiam.

Partindo desse diálogo, é justo considerarmos que as elaborações de Valdecy já não cabem como afirmações da Caminhada em sua completude — ainda que, por vezes, o criador advogue para si esse feito. Ao posicionar-se diante das câmeras e em face do movimento da Caminhada nos convocando a notar a presença da multidão sob os dizeres “como se pode ver”, frase enunciada recorrentemente por Valdecy Alves (2013, 2014, 2015, 2017), o que se torna visível é a procissão montada com as dinâmicas audiovisuais exercitadas por esse agente que se entrama a tantos outros enquanto filma e produz suas obras — e não a pretensão de essencialidade da Caminhada figurada nas multidões que se tomam de modo genérico.

De acordo com as proposições teórico-metodológicas de Silvia Rivera-Cusicanqui (2018), as multidões se desnivelam em razão das particularidades dos sujeitos que a elas se integram e com elas estabelecem vinculações que revelam as tensões, os conflitos, as relações que fazem do todo uma composição movediça. É admitindo essa dimensão relacional entre pessoas em meio às dinâmicas sociais que Rivera-Cusicanqui (2015), ao propor marcos para uma sociologia das imagens, fundamenta que as composições visuais se complexificam quando as admitimos como criações, como dados perenes e que se voltam contra a pretensão de estabilização e completude reivindicada aos acontecimentos.

Se há uma dimensão parcial e incompleta da Caminhada da Seca conflagrada pelos audiovisuais de Valdecy, há também uma agência permeada de intenções políticas que tensionam seus modos de vivenciar o ritual audiovisual. A transição nos processos de montagem que estabelece um fluxo gradual marcado pelo abandono do uso de imagens fragmentárias em favor de verbalizações diante da câmera, mais do que uma operação visual, revela empenhos para legitimar um corpo que fala e suas perspectivas sobre o acontecimento histórico dos campos de concentração. Com isso, o que se dizia por linguagem visual passa a ser enunciado com o corpo; e, embora os apontamentos narrativos se aproximem, destitui-se a centralidade da Caminhada da Seca e dos diferentes rituais que a envolvem em valorização de um agente e de sua perspectiva que se apresenta e se reivindica como um dado regulador aos demais caminhantes — o que é deveras violento e redutor.

Por outro viés, é justo notarmos que, embora reduzidos em favor das verbalizações, ainda restam fragmentos visuais que enredam os audiovisuais de Valdecy e, com eles, revelam-se as prioridades por ele admitidas em torno de um dado visível que se reconhece como valoroso para compor imaginários sobre a romaria. Se, por um lado, as perspectivas recorrentes demonstram as locações e os rituais outros que se legitimam como valiosos para compor imaginários sobre a Caminhada da Seca; por outro, os que se abandonam evidenciam o engajamento de Valdecy que opta por desfazer-se de determinadas elaborações em favor de outras.

Ao escolher determinadas composições e de outras desfazer-se ao longo das reiterações de um ritual audiovisual, são como gestos de memória que o processo de criação se dimensiona como um labor movediço em meio às dimensões para lembrar e esquecer, como nos ensina Luciana Amormino (2024) ao considerar que criações narrativas admitem presenças e instituem ausências e, como um gesto marcado por sua parcialidade e perenidade, faz da memória um campo de disputas e de agenciamentos políticos. Assim, o ritual audiovisual de Valdecy monta, além de filmes, uma proposição de memória sobre a Caminhada da Seca a partir de seus engajamentos em que reitera determinados elementos, enquanto de outros se desfaz.

Quando notamos a recorrência de determinadas composições visuais, a transitoriedade e o abandono de outras, são as dimensões do ritual audiovisual desempenhado por Valdecy que se complexificam quando admitimos que tais elaborações modulam não apenas uma proposição ao acontecimento, na medida em que se direcionam a disputar as memórias sobre a romaria e sobre os campos de concentração. Deste modo, quando combinamos as imagens, são pelas marcas do tempo mobilizadas com as adesões e recusas aos repertórios sobre a Caminhada que podemos pensar o que há de tomadas de posição em meio ao ritual de caminhar filmando desempenhado por Valdecy. Estas dinâmicas, diferentemente de um dogma, evidenciam o que há de transição dos repertórios em razão das experiências. A cada edição, Valdecy mobiliza seus repertórios e, em meio ao seu ritual audiovisual, admite que seu ritual audiovisual se complexifica com o tempo.

Referências

Textos acadêmicos

- ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales**. Madrid: Editorial Sintesis, 2007.
- AMORMINO, Luciana. **A memória como gesto**: um ato ético, estético e político. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2024.
- BROWN, Blain. **Cinematografia — teoria e prática**: produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- CHAUVIN, Irene. **Geografías afectivas**: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando imagens tomam posição**: o olho da história I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- LEAL, Bruno; MACÊDO, Daniel. "Dar fé" à catástrofe cotidiana: a multidimensionalidade dos acontecimentos. **E-Compós**, [S. l.], 2024.
- MACÊDO, Daniel. Mirar montagens e montar miragens com audiovisuais: tempos e memórias em documentários sobre Campos de Concentração no Ceará. **Vivência - Revista de Antropologia**, v. 1, n. 63, 2024.
- MACÊDO, Daniel. **Entre ruínas e fantasmas**: percursos no espaço-tempo com audiovisuais sobre os confinamentos na seca de 1932. Tese (doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2025A.
- MACÊDO, Daniel. Entre mortos (des)identificados: santos, devoções e disputas de memórias em meio à Caminhada da Seca. In: Anais do 34º Encontro Anual da Compós, 2025, Curitiba. **Anais eletrônicos...**, Galoá, 2025B.
- MACÊDO, Daniel. Do ritual à montagem: ativismos e formas audiovisuais na Caminhada da Seca. In: Anais do 21º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, 2025, Boa Vista. **Anais eletrônicos...**, Intercom, 2025C.
- MARTINS, Aterlane. **Das santas almas da barragem à Caminhada da Seca**: projetos de patrimonialização da memória no Sertão Central Cearense (1982 – 2008). Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2015.
- PASTOR, Leonardo. **Seguindo a experiência da prática de "selfie"**: uma etnografia inspirada no empirismo radical. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2023.

RIVERA-CUSICANQUI, Sílvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

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

SILVA, Karoline. **Viva as almas da barragem!**: a construção da Caminhada da Seca em Senador Pompeu-CE (1982-1998). Dissertação (mestrado em História) — Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Fortaleza, 2017.

TURNER, Victor. **Anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications, 1988.

Materiais audiovisuais

CAMINHADA da Seca-Fé. Direção de Valdecy e Flávio Alves. Senador Pompeu: Alvisirmão, 1999. 1 VHS.

VALDECY ALVES. Caminhada da Seca - Em Memória das Vítimas do Campo de Concentração. **Youtube**, 9 nov. 2009. 6min7s. Disponível em: <abrir.link/ZxChr>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. Caminhada da Seca - Memória - Emoção e Fé - Edição: 28ª. **Youtube**, 15 nov. 2010. 6min47s. Disponível em: <abrir.link/hICht>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 29ª Caminhada da Seca - Fé - Memória -- Pela Dignidade Humana. **Youtube**, 14 nov. 2011. 8min1s. Disponível em: <abrir.link/sDjGd>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. CAMINHADA DA SECA 2013 - CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO NUNCA MAIS. **Youtube**, 11 nov. 2013. 7min40s. Disponível em: <abrir.link/PsajZ>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. NOS TRILHOS DA CAMINHADA DA SECA. **Youtube**, 10 nov. 2014. 4min19s. Disponível em: <youtube.com/watch?v=VhWRbvijZvY&t=2s>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 33ª CAMINHADA DA SECA E OS CAMPOS DE CONCENTRAÇÃO DA SECA. **Youtube**, 11 nov. 2015. 12min34s. Disponível: <abrir.link/SStbu>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 35ª Caminhada da Seca em Memória das Vítimas do Campo do Patu. **Facebook**, 12 nov. 2017. 8min52s. Disponível: <abrir.link/gSuEg>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 36ª Caminhada da Seca - Justiça Social Onde Você Está?. **Youtube**, 11 nov. 2018. 6min44s. Disponível em: <abrir.link/UWOoC>. Acesso em: 20 dez. 2024.

VALDECY ALVES. 37 ANOS DE CAMINHADA DA SECA - SÉCULOS SEM JUSTIÇA!. **Facebook**, 10 nov 2019. 7min13s. Disponível em: <abrir.link/AfxmN> Acesso em: 20 dez. 2024.

Recebido em 13/01/2025

Aceito em 23/04/2025