



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p229-240

O Oficina

# Plantas sociais e visões do Monte Santo

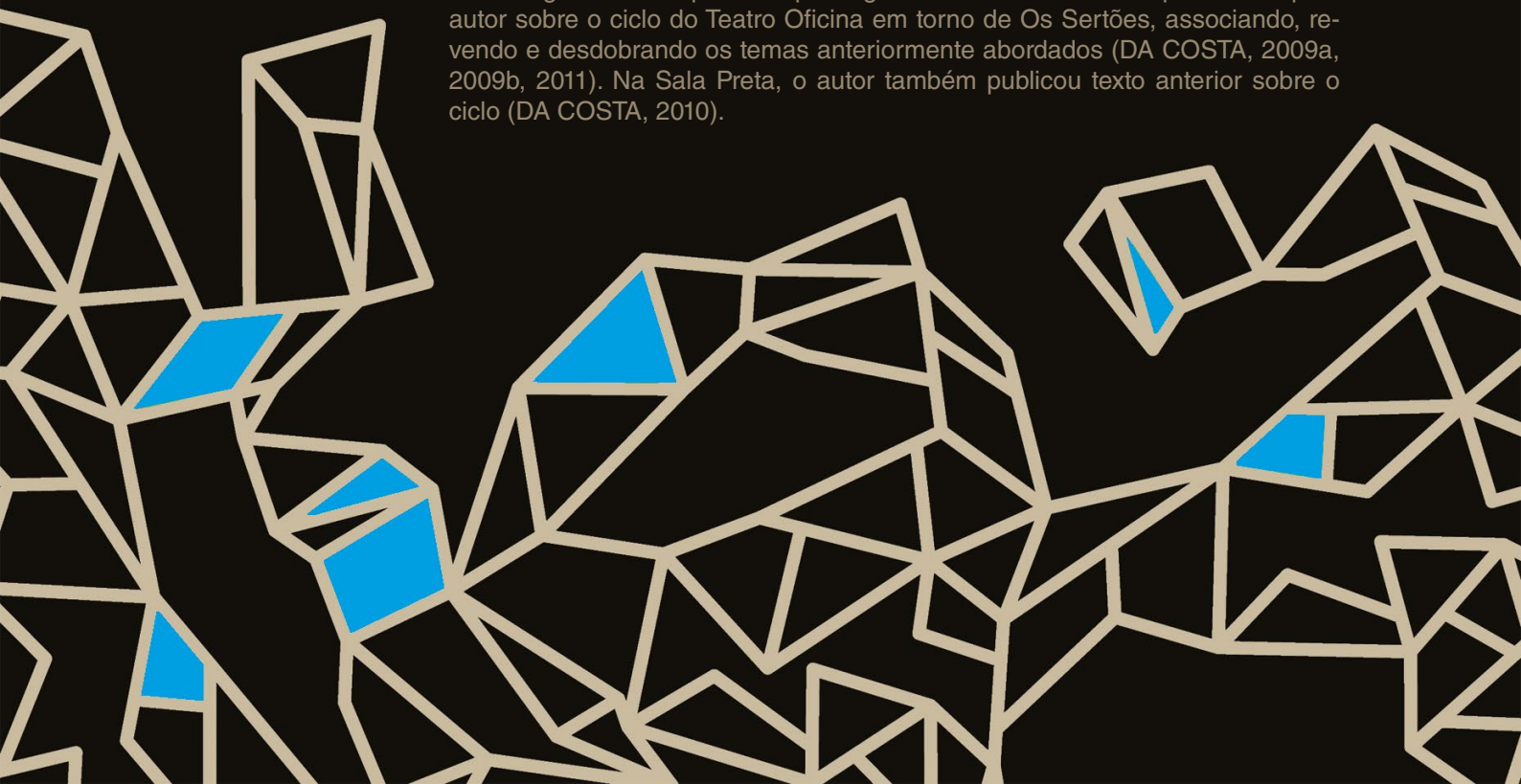
*Social plants and visions of Monte Santo*

**José da Costa<sup>1</sup>**

**José da Costa**

Professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)  
e bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de  
Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

<sup>1</sup> Este artigo retoma aspectos e passagens de três outros textos publicados pelo autor sobre o ciclo do Teatro Oficina em torno de Os Sertões, associando, re-  
vendo e desdobrando os temas anteriormente abordados (DA COSTA, 2009a,  
2009b, 2011). Na Sala Preta, o autor também publicou texto anterior sobre o  
ciclo (DA COSTA, 2010).



## Resumo

O artigo aborda os espetáculos realizados pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, criados a partir do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O texto recorre à alusão que os espetáculos fazem às vegetações típicas das regiões secas do país e à montanha conhecida como Monte Santo para reunir, em torno dessas referências específicas, alguns dos temas tratados nas obras e alguns dos procedimentos criativos das peças.

**Palavras-Chave:** Os Sertões, Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa.

## Abstract

This article discusses the spectacles performed by Teatro Oficina, under the direction of José Celso Martinez Corrêa, based on the novel *Os sertões*, by Euclides da Cunha. This paper approaches the reference that the spectacles make to the typical vegetation of the dry regions of the country and to the mountain known as Monte Santo, to gather some of the themes addressed and some of the creative procedures of the plays around these specific references.

**Keywords:** Os Sertões, Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa.

O Teatro Oficina desenvolveu sua teatralização do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ao longo da primeira década do século atual em um ciclo de cinco espetáculos, em que cada encenação durava aproximadamente de cinco a seis horas de duração<sup>2</sup>. A realização do ciclo demandou grande número de artistas e técnicos. Além do elenco de atores e atrizes profissionais, havia um grupo de crianças que participava das peças, bem como músicos que tocavam ao vivo, alguns *cameramen* filmando os atores durante as

---

<sup>2</sup> Seguem os títulos dos cinco espetáculos com o mês e o ano de estreia de cada:

- *A Terra* (dezembro de 2002); *O Homem I: Do pré-homem à revolta* (agosto de 2003); *O Homem II: da revolta ao trans-homem* (outubro de 2003);
- *A Luta I: 1a, 2a. e 3a. expedições + Rua do Ouvidor* (abril de 2005);
- *A Luta II: 4ª expedição* (maio de 2006).

Todos os espetáculos tiveram encenação de José Celso Martinez Corrêa e foram criados pela equipe do Teatro Oficina e exibidos inicialmente na sede na companhia no bairro do Bixiga, em São Paulo. O ciclo foi também apresentado no exterior (Alemanha e França) e, no ano de 2007, os espetáculos foram mostrados em vários estados do país, finalizando a turnê com as encenações na atual cidade de Canudos.

apresentações e toda a equipe de operadores e editores de vídeo, de som e de luz com grande participação nos espetáculos, não só em suas funções específicas, mas muitas vezes entrando em cena e atuando como coro<sup>3</sup>.

É exemplar, a propósito dos procedimentos criativos mais gerais do empreendimento teatral realizado, a configuração cênica daquelas plantas que Euclides da Cunha chama de sociais, querendo dizer com isso que enfrentam coletivamente as adversidades climáticas das secas do interior do nordeste do país. O autor designa como “plantas sociais” aquelas que se “unem intimamente abraçadas” e que “disciplinam-se, congregam-se, arregimentam-se,” uma vez que não podem revidar isoladas as agruras impostas pelo clima seco (CUNHA, 2001, p. 121).

Euclides da Cunha atribui uma atividade deliberada a essa vegetação encontrada nas terras inóspitas e ressequidas dos sertões. A atividade ou a vida, entendida como distinta e superior em relação à mera “passividade da evolução vegetativa,” configura um tipo particular de subjetividade, suscetível de ser flagrada na ação praticada por aquela espécie de sujeito-vegetal. Essa dimensão subjetiva é produzida apenas na relação dos sujeitos com outros que sofrem igualmente a falta de umidade no ar e na terra. Em alguns casos, as plantas sociais, como as leguminosas, o cajueiro-anão, as bromélias e os cactos, têm uma reação um pouco mais individual no modo de resistir ao calor e ao clima árido, conforme as considerações reunidas por Euclides da Cunha em seu livro, publicado originalmente em 1902. Quanto às **leguminosas**, o autor afirma que elas “atrofiam as raízes mestras batendo contra o subsolo impenetrável e substituem-nas pela extensão irradiante das radículas secundárias” (CUNHA, 2001, p. 117-118). Sobre os chamados **cajueiros anões**, o escritor afirma que “mostram raízes que se entranham a surpreendente profundura” (Ibid., p. 119).

As plantas da caatinga se tornam sujeitos precisamente na relação com o ambiente – o chão, a terra, o ar, a luz, o calor do sol, a friagem da noite,

---

3 Os programas da temporada de 2006 indicam um número de 70 a 80 pessoas envolvidas com a pura apresentação dos espetáculos. Os nomes aparecem distribuídos nas seguintes rubricas: elenco, participações especiais, elenco mirim, atores do Movimento Bixigão, músicos instrumentistas, operadores (de luz, de câmera e de som), palco (diretora de cena, contrarregas e camareiras). Se nesse número se acrescentam os nomes indicados nas atividades de criação (cenários, figurinos, composições musicais, trilha sonora etc.), o quantitativo de pessoas envolvidas com a realização de cada espetáculo fica em torno de 100.



entre outros. Mesmo quando o autor diz que elas procuram a profundidade do chão como um modo de se protegerem do sol, a imagem utilizada na escrita euclidiana não constitui uma metáfora da interioridade subjetiva do homem burguês, ou seja, da intencionalidade consciente e responsável do indivíduo ético. Sobressaem, antes, os jogos imediatos e horizontais de ação e de reação do vegetal com o fora, com o entorno e com as forças que se manifestam nesse entorno. É, sem dúvida, nessa chave de entendimento e de leitura que Zé Celso e o Teatro Oficina apreendem as estratégias coletivas e múltiplas das plantas descritas por Euclides da Cunha, as táticas improvisadas e não teleológicas desses espécimes vegetais da caatinga, seus modos de enfrentamento das condições desfavoráveis, de aproveitamento dos fatores amigáveis, de associação com os aspectos passíveis de aliança produtiva.

Para concretizar em cena a imagem do entrelaçamento de galhos e arbustos das caatingas, o elenco de *Os Sertões*, no primeiro espetáculo do ciclo, utiliza-se, em certo momento, de uma imensa fita de elástico que vai se entrançando pelo espaço da cena e das arquibancadas. Forma-se, aos poucos, uma extensa rede que envolve os atores e aqueles espectadores que, tendo deixado seus lugares nas arquibancadas, se permitiram, respondendo ao convite expresso nos gestos dançados do elenco, participar direta e corporalmente do imenso jogo reticular e coral no qual passam a se inserir. A grande fita de elástico já não parece, a partir de certo estágio de desenvolvimento do jogo, um puro objeto de manipulação por parte de sujeitos individuais determinados. A fita se redobra e se desdobra, puxada e repuxada em múltiplas direções pelos participantes do alegre jogo de cena, que, uma vez implantado, já não é conduzido por ninguém individualmente. Nele, os participantes se deixam levar pelos movimentos que só parcialmente ajudam a instaurar.

No trecho que recebe o título “A guerra das caatingas”, o autor afirma que as vegetações se aliam ao sertanejo na luta e que, armadas para o combate, “trançam-se, impenetráveis, ante o forasteiro”. Mas, por outro lado, assumindo um lado inequívoco na batalha, “abrem-se em trilhas multívias, para o matuto que ali nasceu e cresceu” (CUNHA, 2001, p. 357).

Os espectadores do espetáculo *A Luta I* veem, em certo momento, que os soldados iniciam um deslocamento. Por outro lado, surgem, no palco-pista, mulheres vestidas com uma roupa de malha aderente ao corpo e cuja cor

lembra areia ou terra pardacenta. É o mesmo figurino que predomina nos coros dos atores e atrizes durante o primeiro espetáculo do ciclo, *A Terra*, no qual se representa fundamentalmente as vegetações, os ambientes, os ventos, os rios e as condições topográficas das regiões áridas conhecidas como sertões. As mulheres são feitas terra árida e caatinga de galhos secos e tortuosos<sup>4</sup>.

Em sua marcha em meio à caatinga, os soldados são surpreendidos por tiros esparsos e regulares disparados pelos sertanejos. Respondem com uma descarga pesada, utilizando-se de suas armas individuais, espécies de metralhadoras, nas direções de que vêm os tiros persistentes dos revoltosos. A banda de músicos colabora decisivamente, por meio dos sons da percussão, com a materialização das rítmicas diferenciadas de tiros dos revoltosos e de disparos da tropa, como o faz, de resto, acompanhando e ajudando musicalmente a concretizar blocos de sensações consistentes nos diversos episódios ao longo do desdobramento narrativo do argumento<sup>5</sup>.

O grupo das mulheres – segurando os galhos retorcidos e de cor esbranquiçada, material com o qual as atrizes animam a representação das caatingas no interior do confronto – faz os soldados caírem, se machucarem, ao rasgar suas fardas, retirando-lhes suas armas e os deixando perdidos e desequilibrados. É assim que se configura em cena a situação coletiva dos combatentes do exército nacional, que começam enfrentando as caatingas como se se tratasse de matéria viva, mas passiva, surpreendendo-se, entretanto, com uma espécie estranha e diferenciada de alma bravia e de vontade própria assumidas, conforme a escrita euclidiana, por essa vegetação desprovida, a princípio, de quaisquer sinais de vitalidade ou de exuberância.

Em determinada cena de *O Homem II*, o oceano é um imenso plástico muito fino e transparente que se manipula do alto das galerias superiores e

---

4 Os programas dos espetáculos utilizados, em 2006, na temporada de exibição do ciclo completo no Teatro Oficina em São Paulo informam que a criação e coordenação dos figurinos ficaram sob a responsabilidade de Olintho Malaquias, nos espetáculos *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II* e *A Luta I*, enquanto em *A Luta II*, eles foram criados por Sonia Ushiyama Souto e Silvia Moraes.

5 Os programas das peças informam que a direção musical coube a Marcelo Pellegrini nos espetáculos *A Terra*, *O Homem I*, *O Homem II* e *A Luta II*. Quanto à peça *A Luta I*, há a informação de que a trilha sonora foi dirigida por Lira Paes (Lirinha). Indica-se um número grande de compositores e de instrumentistas que tocam ao vivo nos vários espetáculos. A atriz e cavaquinhista Letícia Coura é referida de diferentes formas quanto à sua participação, que inclui a preparação vocal e musical dos coros em todas as peças do ciclo.



chega até o chão do palco-pista, enquanto os telões projetam imagens de águas e ondas do mar. Mas o importante no plástico-mar não é a representação mimética estrita do mar, mas é a sensação que o material provoca ao ser movido, é o ar que ele desloca, é a imensidão oceânica que ele constitui des-cerrando, em sua transparência, a experiência do atravessamento do olhar, do ver para além do imediato, do local e do familiar.

Porém, as tramas internamente mescladas dos materiais manipulados pelos atores não são feitas apenas de fitas de elástico, tecido, plástico e borracha. Não são apenas materiais moles, maleáveis e leves. Os canhões dirigidos pelos soldados, construídos com ferro, dão a sensação do aço pesado e são compostos formalmente por duas grandes rodas laterais e um cano que representa o local de onde se expõem os disparos. As duas rodas são presas entre si por uma barra cilíndrica. O ator que manipula a estrutura pode estar preso a ela e suspenso atrás dela, empurrando esse objeto escultural móvel por meio dos impulsos que dá em seu próprio corpo, mas pode também, de pé, impulsionar a escultura-canhão apenas segurando-a com as mãos e caminhando sobre o chão enquanto a empurra à sua frente. Esteja colado ao canhão ou diante dele, é o intérprete-manipulador que dá o impulso para que a estrutura se locomova. Nos dois casos de manipulação do objeto, o ator se integra ao canhão para animá-lo. Cria-se uma trama. Nela, entrançado, o intérprete se torna dois: o soldado que dirige a máquina e a própria máquina que ele anima, vestindo-se com ela<sup>6</sup>.

No interior dos espetáculos do ciclo, Monte Santo – nome próprio, acidente geográfico, lugar estratégico para a circulação de pessoas, produtos, objetos e visões – pode ser percebido como um dos nomes do devir, da polifonia, da temporalidade complexa, formada de passado-presente e de presente-passado, e da identidade percebida como trama internamente

---

6 A partir de certo momento do histórico de surgimento paulatino dos espetáculos do ciclo, Oswald Gabrieli integra-se à equipe de criação como cenógrafo e diretor de arte. Intervém na visualidade do conjunto das peças e desempenha uma função importante na concepção de objetos cenográficos, como as esculturas móveis de *A luta I* e *A luta II*. Também adapta aspectos da arquitetura do Teatro Oficina, cujo projeto original é de Lina Bo Bardi e Edson Elito, para radicalizar ainda mais as possibilidades já presentes no projeto original no que diz respeito ao uso multiforme do espaço, incluindo o porão, ampliado por Gabrieli, e os janelões inseridos pelo cenógrafo na enorme parede de vidro que constitui uma das quatro faces do prédio em forma de cubo.

diferenciada, ponto de passagem e de nomadismo. Monte Santo, como constituído pela equipe do Oficina, é de fato uma espécie de signo geral do projeto artístico do ciclo, um vetor multidirecionado que preside a configuração da imagem técnica e sua inserção nos espetáculos do ciclo, como preside, de resto, o trabalho dos atores e a criação dramaturgica e cênica de modo geral. É desse ponto de vista teatral singular que tomo a liberdade de chamar de “perspectiva Monte Santo” a partir da qual se olha e se registra, no ciclo do Oficina, as terras recônditas e ignotas dos sertões nordestinos do final do século XIX, terras simultaneamente ensolaradas e obscuras, abertas e reservadas, amplas e retidas nas tramas das caatingas.

Há, nos espetáculos do ciclo, numerosos episódios em que se encenam situações que dizem respeito à cidade de Monte Santo, a sua topologia, a sua localização, a sua singularidade no interior do sertão, a sua história e aos eventos associados à Guerra de Canudos que ali se prepararam. Do mesmo modo, no livro de Euclides da Cunha, a localidade de Monte Santo tem uma importância significativa, tanto nos trechos introdutórios (“A Terra” e “O Homem”), quanto no relato das ocorrências propriamente ligadas às várias expedições bélicas direcionadas contra canudos. Isto, pois a cidade de Monte Santo, na Bahia, serviu de base militar para várias das expedições destinadas a reprimir a comunidade rebelde e independente comandada pelo líder religioso popular Antônio Conselheiro e sediada no arraial de Canudos, um pouco mais ao norte de Monte Santo. Na cidade se reuniam as diversas unidades do exército; fora dali que partiram as colunas e dali que saíram os comboios destinados a fornecer guarnições aos soldados e projéteis para suas armas, de acordo com os planos estratégicos estabelecidos pelos comandantes das expedições sucessivas.

No espetáculo A Terra, há um momento no qual se mostram observadores do sertão nordestino e a visão que tiveram da perspectiva do Monte Santo. Esses observadores são pessoas que subiram o Monte e de lá deitaram um olhar solidário e abismado para as terras desoladas da região. Um desses observadores foi o Padre católico Apolônio de Todi, que, com espírito missionário e devoção sincera à gente humilde que ali encontrara, no século XVIII, em momento, portanto, anterior à Guerra de Canudos, realizou obras em mutirão, com a participação da comunidade local. Dentre outros feitos, Apolônio de Todi pavimentou um caminho de pedras para a subida ao Monte,



construiu muradas na extensão desse caminho e, na parte mais alta, elevou uma pequena capela. O caminho do Monte Santo se tornou conhecido em decorrência das muitas romarias de penitentes e devotos que para lá acorriam de várias localidades da região. Monte Santo tornou-se, não só no nome, mas, no espírito dos sertanejos, um lugar sagrado. (CUNHA, 2001, p. 195, *Ibid.*, p. 245; *Ibid.*, p. 371; GALVÃO, 2001, p. 37-39).

Na cena à qual me refiro neste momento, vemos, além de Apolônio de Todi, Antônio Conselheiro, sertanejos e catimbozeiros, que são praticantes de cultos religiosos anímicos baseados em transe e em rituais de origem indígena. Acrescenta-se à referência a esses personagens de períodos históricos muito distintos, dos séculos XVIII e XIX, a menção ao cineasta Glauber Rocha, introduzindo-se assim nova faixa temporal com a referência a um criador brasileiro do século XX. Nos telões, começamos a ver imagens do caminho de Monte Santo que serviu como locação para um longo trecho do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Nesta passagem do filme, vemos um séquito numeroso liderado pelo beato Sebastião penitenciando-se na subida do Monte enquanto ouve as prédicas e profecias do religioso, espécie de representação livre que o cineasta construiu a partir das descrições euclidianas de Antônio Conselheiro bem como de relatos sobre outros líderes religiosos populares do sertão. É impossível não ver, na imagem da subida do Monte Santo feita pelos videomakers do espetáculo, uma citação a *Deus e o diabo na terra do sol* e uma homenagem a Glauber Braga<sup>7</sup>.

As imagens projetadas durante os espetáculos podem ter como função apresentar registros referenciais e espaço-temporais das ocorrências enfocadas pelo relato de Euclides da Cunha, como na projeção de mapas que se encontram nas várias edições do livro, de datas e de boletins sobre as batalhas, com informações sobre o número de soldados e de sertanejos conselheiristas

---

7 O espetáculo *A terra* teve, em momentos diferentes, Tommy Pietra e Fernando Coimbra como diretores de vídeo, função que inclui a concepção sobre o modo de captação e projeção de imagens ao vivo. Coimbra e Charles Lima da Silva aparecem no programa de 2006 também como VJs, que supõe a concepção sobre as mesclas e manipulações de imagens. Esses nomes aparecem como vinculados ao uso das imagens de vídeo nos programas de todo o ciclo, ainda que, em *A luta I*, a direção original de vídeo tenha cabido a Elaine César. Considerando as várias peças e suas diferentes temporadas de exibição, a concepção e a direção de iluminação, que entra em vários níveis de interação com a projeção de imagens, mobilizou um grupo grande de iluminadores que inclui, dentre outros, Ricardo Morañez, Cibele Forjaz, Allan Milani, Marcelo Drummond, Irene Selka e Ivan Andrade.



envolvidos em cada uma delas e de perdas humanas dos dois lados em cada um dos enfrentamentos. Mas elas têm também a função ampliar e multiplicar o campo referencial, como é o caso de fotografias e vídeos que dizem respeito a aspectos da realidade política e social cobertos pela mídia e pelo jornalismo diário, como desmatamentos ilegais e escândalos políticos e econômicos..

Com efeito, as muitas imagens de guerra no espetáculo *A Luta I* são relativas a contextos variados e extraídas de fontes diversas. Algumas parecem referentes à Primeira e à Segunda Grandes Guerras, como a explosão de Hiroshima. Há sequências cinematográficas de guerras de filmes como *Glória feita de sangue* (1957), realizado por Stanley Kubrick, e que trata do contexto da Primeira Guerra Mundial e, em especial, das contradições internas às noções de república democrática e de exército nacional. Outras sequências parecem documentar conflitos agrários do momento, como os que envolvem o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e as milícias contratadas por grandes proprietários de terra.

Mas, além da dimensão referencial, a imagem pode ter também outros modos de funcionamento no interior do ciclo, como a pura produção de intensidades, resultando precisamente na atenuação ou na abstração da referência. Esses dois efeitos da imagem e de sua utilização no ciclo estão interligados e se fazem sentir, por exemplo, nos momentos em que as projeções parecem grafismos indeterminados ou texturas não ancoradas referencialmente. O ritmo das projeções, sem dúvida, contribui de modo decisivo, em vários momentos, para o nomadismo do sentido, isto é, para as linhas de fuga da estabilidade significacional.

Mas, é preciso reconhecer também que a intensificação rítmica das imagens nos espetáculos quase sempre tem algum apoio e justificativa referencial, ao menos no próprio relato de Euclides da Cunha. Esse é o caso, em *A Luta I*, dos ataques epiléticos de Moreira César, comandante da terceira expedição organizada contra Canudos. O caráter explosivo do militar, seu temperamento tenso e difícil, suas convulsões epiléticas são aspectos, de fato, mencionados e descritos por Euclides da Cunha. Porém, os momentos de surtos epiléticos de Moreira César ensejam, no trabalho do *Oficina*, experiências convulsivas que ultrapassam qualquer projeto de mera reprodução inteligível daquelas ocorrências patológicas na vida do comandante.



No ciclo, a dimensão convulsiva – em grande medida obtida por meio da conjugação entre projeção de imagens e iluminação cênica, em associação com a música e as sonoridades produzidas por atores e instrumentistas em cena – aparece fundamentalmente como experiência de desestabilização da referência unificada, de explosão da linearidade narrativa em prol de uma dimensão performática e corporal que envolve, muitas vezes, a participação de um número significativo de espectadores em momentos dançados e mais ou menos festivos.

No último espetáculo, projetam-se fotografias de Flávio de Barros feitas na ocasião da Guerra de Canudos com finalidade documental e de registro histórico. Essas fotografias costumam aparecer nas várias edições do livro de Euclides da Cunha. Uma delas mostra uma população miserável e esfarrapada, formada basicamente de mulheres e crianças, um grupo humano assustado e indefeso. Trata-se do grupo que se rendeu ao exército depois de exterminados os guerreiros conselheiristas e de morto o próprio Antônio Maciel. É desoladora a imagem, da mesma maneira que é aterrorizante, a fotografia do cadáver do Conselheiro, em estado de decomposição. Essas projeções de fotografias ocorrem simultaneamente com a encenação no palco-pista das situações retratadas na imagem do passado. A representação fotográfica da história, no caso do registro da população rendida, é duplicada na cena, com a participação dos atores que vestem andrajos semelhantes aos que cobrem os integrantes do grupo fotografado. Aos atores se reúnem também, como em muitas outras cenas dos vários espetáculos do ciclo, muitos espectadores, ajudando a repetir em diferença o quadro fixado por Flávio de Barros. As câmeras de vídeo captam como fotografia do agora poético-teatral a cena configurada. Nos telões, vemos ora separadamente, ora fundidas, as imagens do passado e do presente. Assim também ocorre com a fotografia de Conselheiro; no entanto, o agora fundido ao registro do passado diz respeito não mais ao quadro coletivo, mas à imagem de José Celso representando o Conselheiro morto. Novamente indeterminação de passado e presente, novamente fusões complexificadoras, novamente repetição em diferença, novamente transfigurações de um tempo em outro, de um espaço em outro.

Há uma cena, em *A Luta II*, na qual vemos um projetor de cinema ser levado ao palco-pista para ser ali instalado. Ouvimos primeiro o ruído

do projetor quando este é acionado. Projetam-se imagens filmadas em 16 mm<sup>8</sup>, que se fundem com imagens de vídeo captadas ao vivo e se mesclam, nas telas, a informações relativas à biografia de Euclides da Cunha, à relação de sua mulher com o amante, aos conflitos urbanos do presente e às situações que lembram a Guerra de Canudos. Associam-se diferentes tecnologias da imagem: o filme e o vídeo; uma tecnologia que viabiliza a disponibilização do registro imagético no momento mesmo em que é constituído (vídeo) e outra tecnologia que dissocia o instante de captação e o de exibição como momentos distintos no tempo (filme). A transfiguração, além de trânsito entre espaços e tempos, é também circulação entre meios e modos de visualização. Como no caso do vaqueiro do sertão na descrição de Euclides, apresentada na sessão III de “O Homem” e iniciada pela frase famosa “o sertanejo é antes de tudo um forte” (Cunha, 2001, p. 207), a transfiguração é abertura para o inesperado, irrupção de forças renovadoras e surpreendentes. É, enfim, transbordamento dos limites. Assim é que o complexo criativo cênico, literário, autoral, plástico-instalativo e sonoro-musical, no conjunto e em cada um dos espetáculos do ciclo euclidiano do Teatro Oficina, constitui, como imagem cênica, a experiência que apresenta, definida pela trama, pelo trânsito e pela transfiguração. Esses termos dizem respeito a uma concepção política determinada da arte, dada pela clara vontade dos artistas de se inserirem no tempo presente, compreendido, por sua vez, como cruzamento temporal e como ponto do qual se explicita, a todo instante, a perspectiva da qual os artistas se pronunciam.

## Referências bibliográficas

- CUNHA, E. *Os sertões*. Edição de Leopoldo Bernucci. São Paulo: Ateliê, 2001.
- DA COSTA, J. *Os sertões urbanos do Teatro Oficina: imagem e registro*. In: COSTA, L. C. (org). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: FAPERJ, 2009a. p. 217-232.
- DA COSTA, J. *Os sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens*. In: WERNECK, M. H.; BRILHANTE, M. J. *Texto e imagem: estudos de teatro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009b. p. 49-65.

8 O programa da peça da montagem de 2006 destaca os créditos do filme em 16 mm, apresentando Fernando Coimbra como o responsável pela direção e montagem, bem como Lula Carvalho como o diretor de fotografia e câmara, dentre os demais nomes dos participantes da realização do filme projetado em cena.



DA COSTA, J. *Os sertões em cena: crítica, vocalização e cruzamento de sentidos*. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, p. 77-92, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p77-92>.

DA COSTA, J. *Os sertões como máquina de guerra: dramaturgia e animação do espaço e dos materiais*. *Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 118-137, 2011. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701082011118>.

GALVÃO, W. N. *O império do belo monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

Autor convidado