



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
CAMPUS AVANÇADO DE CANUDOS**

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL

ANDERSON MASCARENHAS SANTOS

**“OS SERTÕES”, SIGNOS E LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ
CELSE: VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA E RESISTÊNCIA NA ARTE**

ANDERSON MASCARENHAS SANTOS

**“OS SERTÕES”, SIGNOS E LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ
CELSO: VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA E RESISTÊNCIA NA ARTE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Doutorado em Crítica Cultural, da Universidade do Estado da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Crítica Cultural, sob a orientação do Dr. Breno Luiz Thadeu da Silva.

Canudos, BA
2026

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – *Campus II*
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária - CRB 5/1768

S237s Santos, Anderson Mascarenhas
“Os Sertões”, signos e legados da dramaturgia de José Celso: violência institucionalizada e resistência na arte / Anderson Mascarenhas Santos. – Alagoinhas, BA, 2026.
168 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Breno Luiz Thadeu da Silva.

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural – Departamento de Linguística, Literatura e Artes. Alagoinhas, 2026.

1. Canudos (BA) – História 2. Direito. 3. Violência institucional. 4. Arte. I. Silva, Breno Luiz Thadeu da. II. Universidade do Estado da Bahia. III. TÍTULO

CDD – 981.42

TERMO DE APROVAÇÃO

ANDERSON MASCARENHAS SANTOS

**“OS SERTÕES”, SIGNOS E LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ
CELSO: VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA E RESISTÊNCIA NA ARTE**

Área de Concentração: Crítica Cultural

Linha de Pesquisa: Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida

Tese aprovada como requisito para a obtenção do título de Doutor em
Crítica Cultural, pela seguinte banca examinadora:

BANCA DE DEFESA DA TESE

Breno Luiz Thadeu da Silva – Orientador

Pós-doutor em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia e no Laboratoire d'Études Interdisciplinaires sur le Réel et les Imaginaires Sociaux da Université Paul Valéry - Montpellier III - França. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia

Instituto Federal de Minas Gerais / Universidade do Estado da Bahia

José Carlos Félix

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina

Universidade do Estado da Bahia

Joviniano Soares de Carvalho Neto

Doutor e Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Washington Luis Lima Drummond

Pós-doutor em Estudos Literários no Programa Pós-Lit da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia

Universidade do Estado da Bahia

Philippe Joron

Doutor em Sociologia pela Universidade René Descartes, Paris V – Sorbonne (França)

Université Paul Valéry - Montpellier III - França

Pela força depositada em mim e para quem nada é impossível, sempre dedico meus trabalhos a Deus.

Mais uma vez dedico à Eliete, minha aquilatada mãe, em razão do valioso exemplo de vida e por termos juntos vencido tantos obstáculos.

Dedico, ainda, pela irmandade, aos meus primos e primas.

AGRADECIMENTOS

Uma tese, independente do fato de sua autoria ser individual, é uma construção fruto do esforço de muitos que contribuem indiretamente ou, no caso desta investigação, diretamente com a sua construção.

Agradeço ao Professor Breno Luiz pela orientação desta tese, pela inspiração, pelo apoio, e pela sua disposição e capacidade de fomentar um diálogo de saberes marcado por um espírito libertário, nada fácil e ainda menos comum em meio a uma academia constituída, em termos formais, por relações hierárquicas. Aprendi muito nestes quatro anos e agradeço muito por esse aprendizado.

Agradeço aos membros da banca, especialmente aos Professores Joviniano Neto, que me acompanha desde o Mestrado nesta temática, José Félix e Washington Luis, que me acompanharam no desenvolvimento da tese durante as qualificações, pelas reflexões que têm sido fonte de inspiração para os meus estudos.

Agradeço à equipe do Pós-Crítica na pessoa do Professor Osmar Moreira pela oportunidade de participar de uma pesquisa no âmbito do programa, sem olvidar do Professor Luiz Paulo, do Campus Avançado de Canudos e de todos os colegas, pelas ideias, reflexões, sugestões, depoimentos, críticas, experiências de vida e luta que influenciaram o desenvolvimento das minhas ideias que deram corpo a esta tese.

Agradeço aos meus colaboradores e colegas de trabalho pela ajuda de sempre, pelo envidar de esforços que muito contribuiu na minha participação no programa.

Agradeço ao povo da região do Belo Monte, especialmente de Euclides da Cunha, Monte Santo e Canudos, que resistem vivendo e vivem resistindo, e compartilham suas experiências de tal forma que seus saberes resistentes circulam e, entre outros, sedimentam-se em trabalhos como este. Espero poder devolver pelo menos um pouco do que aprendo com vocês ao compartilhar as minhas reflexões nesta tese e para além dela.

Agradeço aos que me educaram desde cedo e se dispuseram a compartilhar o seu conhecimento. E, antes de qualquer outra ou outro, agradeço à minha família, notadamente minha mãe e meus tios que apoiaram meus estudos. Muito do que faço e sou, não seria ou faria, sem o apoio e carinho deles.

*“A mortandade era tanta
Naqueles campos nus
Ao ver aquela desgraça
Aos corações mais crus,
Carniça de todo vivente
Que nem era dissolvente
Nos bicos dos urubus.”
J. Sara (José Aras)*

SANTOS, Anderson Mascarenhas. **“OS SERTÕES”, SIGNOS E LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ CELSO: VIOLÊNCIA INSTITUCIONALIZADA E RESISTÊNCIA NA ARTE**. Tese (Doutorado em Crítica Cultural). Campus Avançado de Canudos. Universidade do Estado da Bahia. Canudos: 2026.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo principal retratar a violência institucionalizada e a resistência manifestadas em Canudos-BA, desde 1897, com o massacre, revelando como a conjuntura política da época implicou múltiplos apagamentos de memórias e sujeitos oprimidos. No âmbito da semiótica artística, discute-se a constituição da linguagem e seus produtos, explorando de forma inovadora a arte performativa como crítica social e vetor de ações biopolíticas. A pesquisa aborda ainda a estética política da arte de síntese, relacionando produção artística, resistência e construção de sentido nas expressões culturais referentes a Canudos. Aborda-se também a adaptação de "Os Sertões" no contexto do Teat(r)o Oficina, destacando o coletivo Uzina Uzona e as particularidades da encenação teatral. Cada parte da peça é analisada tanto individualmente quanto em sua totalidade, com foco na abordagem da violência institucional e na construção do teatro de resistência. O trabalho ressalta os legados deixados pela dramaturgia de José Celso, destacando a transformação da memória cultural e política a partir da arte engajada. Com o intuito de fundamentar o trabalho, recorreu-se a pesquisa bibliográfica, na qual foram analisadas não apenas obras exclusivamente jurídicas e de arte, mas também, conforme o problema, as principais referências em variadas áreas científicas, tais como antropologia, ciência política, sociologia e filosofia, mais a pesquisa documental, pela análise da legislação vigente, além dos produtos artísticos representativos da chamada "Guerra de Canudos", sobretudo a teatral. O trabalho revela a sua utilidade acadêmica ao propor um diálogo interdisciplinar entre direito e arte, mostrando que Canudos do extermínio permanece como paradigma de resistência contra múltiplos apagamentos e de reconstrução simbólica contra o discurso oficial legalista e pró-estatal de guerra, por meio de manifestações artísticas que reconstroem suas narrativas. A partir destes escritos, conclusões e recomendações foram formuladas.

Palavras-chave: direito; violência institucional; resistência; arte, teatro.

SANTOS, Anderson Mascarenhas. **“OS SERTÕES”, SIGNS AND LEGACIES OF JOSÉ CELSO’S DRAMATURGY: INSTITUTIONALIZED VIOLENCE AND RESISTANCE IN ART**. Thesis (Doctorate in Cultural Criticism). Canudos Advanced Campus. State University of Bahia. Canudos: 2026.

ABSTRACT

This thesis aims to portray the institutionalized violence and resistance manifested in Canudos-BA, since the 1897 massacre, revealing how the political context of the time implied multiple erasures of memories and oppressed subjects. Within the scope of artistic semiotics, the constitution of language and its products is discussed, innovatively exploring performative art as social critique and a vector of biopolitical actions. The research also addresses the political aesthetics of synthetic art, relating artistic production, resistance, and the construction of meaning in cultural expressions referring to Canudos. The adaptation of "Os Sertões" in the context of the Teat(r)o Oficina is also discussed, highlighting the Uzina Uzona collective and the particularities of theatrical staging. Each part of the play is analyzed both individually and in its totality, focusing on the approach to institutional violence and the construction of resistance theater. The work emphasizes the legacies left by José Celso's dramaturgy, highlighting the transformation of cultural and political memory through engaged art. In order to provide a foundation for this work, bibliographic research was conducted, analyzing not only exclusively legal and artistic works, but also, depending on the problem, the main references in various scientific areas, such as anthropology, political science, sociology, and philosophy, in addition to documentary research through the analysis of current legislation, as well as artistic products representative of the so-called "Canudos War", especially theatrical works. The work reveals its academic utility by proposing an interdisciplinary dialogue between law and art, showing that Canudos of extermination remains a paradigm of resistance against multiple erasures and of symbolic reconstruction against the official legalistic and pro-state discourse of war, through artistic manifestations that reconstruct its narratives. Based on these writings, conclusions and recommendations were formulated.

Keywords: law; institutional violence; resistance; art; theater.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** Mapa da região norte do Estado da Bahia / p. 17
- Figura 02** Mapa com a localização da Cidade Canudos e seu Distrito Bendegó / p. 18
- Figura 03** Cena “Sertão árido e vivaz” / p. 83
- Figura 04** Cena “Pré-homem a re-volta” / p. 84
- Figura 05** Cena da “Re-volta ao trans-homem” / p. 85
- Figura 06** Cena “A Luta I” / p. 85
- Figura 07** Cena “A Luta II” / p. 86
- Figura 08** Cena “MST” / p. 103
- Figura 09** Cena “O Homem I” / p. 105
- Figura 10** Cena “Solstício Sóis” / p. 106
- Figura 11** Cena “O Beija” / p. 127
- Figura 12** Cena “Samba de favela” / p. 132
- Figura 13** Cena “Meu cavalo tá pesado” / p. 132
- Figura 14** Cena “PolipÉros” / p. 133
- Figura 15** Cena “A Terra sendo violentada” / p. 136
- Figura 16** Cena “Espectador teatraliza” / p. 137
- Figura 17** Cena “Supremacia branca” / p. 138
- Figura 18** Cena “Resistência pela religião” / p. 138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM CANUDOS	17
1.1 A CONJUNTURA E OS MÚLTIPLOS APAGAMENTOS	18
1.2 O ESTADO DE DIREITO E VIOLÊNCIA	31
1.3 A LUTA CONTRA AS OPRESSÕES	47
2 SEMIÓTICA ARTÍSTICA	52
2.1 LINGUAGEM, ARTE E SEUS PRODUTOS	54
2.2 ARTE PERFORMATIVA, CRÍTICA E AÇÕES BIOPOLÍTICAS	65
2.3 A ESTÉTICA POLÍTICA DA ARTE DE SÍNTESE	69
3 “OS SERTÕES” NO TEAT(R)O OFICINA	81
3.1 O GRUPO TEATRAL OFICINA UZYNA UZONA	81
3.2 A PEÇA EM PARTES E COMO UM TODO	82
3.2.1 A Terra	87
3.2.2 O Homem I e II	90
3.2.3 A Luta I e II	93
3.3 IMPRESSÕES DAS CENAS	94
3.3.1 Entre a experiência fenomenológica e a crítica antropofágica	94
3.3.2 Signos em três cenas: o passado presente de Canudos	102
4 TE-AT(R)O DE RESISTÊNCIA E LEGADOS	112
4.1 A RESISTÊNCIA DO OFICINA CONTRA VIOLÊNCIAS	112
4.2 LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ CELSO	120
4.2.1 A “Tragicomediorgia”: entre a tragédia, a comédia e a orgia	125
4.2.2 O coro no Teatro Oficina: corpo, música e re-existência	128
4.2.3 Território e comunidade: o “Bixigão” e a Universidade Antropófaga	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS E PROPOSIÇÕES	140
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

A arte, em todas as suas formas, promove a ampliação do horizonte de compreensão sobre diversas situações, por meio da reflexão acerca dos fenômenos sociais e colaborando para um direcionamento mais crítico e humano. As representações artísticas, sejam narrativas literárias, canções, dramaturgia, sejam filmes, fotografia, pinturas, podem contribuir para a promoção da reflexão da sociedade contemporânea sobre as mais variadas questões jurídico-político-sociais de um país.

Retratar acontecimentos de determinada época por meio da arte é uma interessante ferramenta para buscar uma melhor compreensão da sociedade em causa. Ora, se valer de filmes, livros, pinturas e músicas de cada tempo permite a percepção das estruturas institucionais de antes, possibilitando análise do atual, o quanto evoluiu-se, ou até mesmo retrocedeu-se. Em meio aos fenômenos sociais, elege-se como objeto de estudo do presente trabalho a violência institucional, consistente na consolidação da República por meio do massacre de um povo mísero que vivia na seca e que buscou por terra para o seu sustento, lutando contra a nova forma de governo, contra a exploração dos latifundiários, contra a pobreza.

O ponto de partida para eleição dessa temática foi a literatura de Euclides da Cunha (2018), ao falar da “Campanha de Canudos” em “Os Sertões”. Uma arte escrita que fala da ruptura, da surpresa, da violência, da brutalidade e da refrega, por meio da narrativa. Dessa narrativa literária, parte-se para busca de narrativas dramatúrgicas, em conexão com a violência institucionalizada extraída de “Os Sertões”. Na pesquisa, foi encontrada uma adaptação teatral de José Celso Martinez Corrêa para o livro de Euclides de Cunha, iniciada no ano de 2002, pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, situado em São Paulo-SP, da qual se extrai também signos de resistência.

A montagem é um carnaval, uma poesia, uma percussão, uma orgia, na qual o público se envolve, vivenciando toda a complexidade de Canudos e do Oficina, sem maniqueísmo. A própria formação do teatro de José Celso é luta contra violência de todos os tipos. Assim como em Canudos, o mito da sociedade igualitária ocorre com o grupo do Oficina Uzyna Uzona, que refregou e resistiu contra a especulação

imobiliária, a apropriação econômica e política de poderosos. Logo, “Os Sertões” inspirou José Celso não apenas no espetáculo, mas também na construção de um espaço cultural forte, tanto esteticamente, quanto politicamente.

Esta tese servirá para debater os signos de resistência diante da violência institucionalizada, pela falta de políticas públicas para o povo sertanejo, pela opressão estatal nos sertões durante a revolta/campanha ocorrida em Belo Monte, a terra prometida em Canudos-BA, a partir de representações artísticas literárias e dramatúrgicas, sobretudo no movimento sócio-estético-cultural do teatro de José Celso, com aportes teóricos e críticos.

A área de concentração do trabalho é crítica cultural, sendo a pesquisa interdisciplinar, pois traz à baila o direito e as humanidades, abarcando artes como literatura e teatro, cujo âmago é fazer repensar o direito através de perspectivas críticas e inovadoras dos sentidos culturais. Ou melhor, os aspectos jurídicos relacionados com o contexto social da época e essenciais para a construção e consolidação da democracia, cidadania cultural e o combate das desigualdades econômicas e sociais.

Assevera-se que quando um novo campo de estudo aparece, muitas são as questões epistemológicas e teóricas a serem enfrentadas, questões que se potencializam quando se trata de campo interdisciplinar, para o qual concorrem aparatos conceituais, pressupostos, metodologias e instrumentos oriundos de áreas que são distintas.

A arte pode ser considerada como uma forma de educação pelos sentidos, pois estimula a provar várias percepções de mundo para compor a sua própria, uma vez que o conhecimento ideal pode ser contraposto com a realidade. Colocar-se no lugar do outro faculta a pessoa olhar o mundo a partir de outros horizontes e os produtos artísticos oferecem essa experiência, levando à reflexão de forma diferente do habitual. O ato teatral é um exercício performativo e comunicativo, envolto de percepções em uma rede de significados, imbuído do papel de refletor coletivo. Assim, age como potente ferramenta para o questionamento da condição humana. É arte enquanto movimento de inconformidade.

Perante os graves acontecimentos envolvendo violência institucional na Campanha de Canudos, a temática é relevante por abordar como as artes retratam

os abusos do Estado perante a população marginalizada e como o direito tratava essa conduta à época e como é tratada hoje, com as medidas ideais para a defesa dos direitos humanos, direitos culturais, de modo a promover a justiça e a cidadania, para o bem-estar da sociedade na aplicação da Lei e da Ordem, envolvendo ainda questões religiosas em um Estado Laico e a formulação de políticas públicas contra a desigualdade social e cultural.

Diante do objeto de análise tal como aqui delimitado, tem-se como questões de partida para a pesquisa as seguintes formulações: de que modo a simbiose entre as representações artísticas das minorias e o direito contribuem para o estudo da violência institucionalizada pós-monarquia? Como a arte e o direito contribuem para o debate político-científico sobre a atuação do Estado na aplicação da Lei e da Ordem em meio às mazelas sociais e progresso da nação? Quais signos e legados se extraem da arte envolvendo “Os Sertões” na dramaturgia de José Celso no tocante à violência institucionalizada e à resistência?

Tendo em vista que o trabalho aborda múltiplos aspectos de institutos sócio-jurídico-artísticos, elegeu-se, as pesquisas:

- a) bibliográfica, na qual são analisadas não apenas obras exclusivamente jurídicas e de arte, mas também outras áreas científicas, tais como antropologia, ciência política, psicologia, sociologia e filosofia, tanto brasileira quanto estrangeira;
- b) documental, o que inclui a análise da legislação vigente ou projetada, nacional e/ou comparada, além de textos híbridos e manifestos, produtos artísticos representativos da Guerra de Canudos, para delinear, cotejar, sopesar, entender e objurgar as relações fáticas sociais e jurídicas na época e atualmente.

Com grande impacto nos sentidos, a peça em estudo aborda temas como a violência, velada ou aberta, os jogos de poder e as diferentes formas de dominação e submissão. Além de discutir esses temas na performance, é subjacente que o direito permeia a obra do dramaturgo, considerando que não há sociedade sem ordenamento jurídico, o homem é responsável pelos seus atos e o poder deveria ser exercido legitimamente.

A presente tese se debruça sobre as dinâmicas complexas entre violência e resistência no contexto histórico e cultural de Canudos, situando-se na confluência entre direito e arte. Esta tese propõe, assim, um diálogo interdisciplinar e crítico, buscando compreender as resistências emergentes em múltiplos níveis (histórico, estético e performático) e suas contribuições para a compreensão das lutas sociopolíticas brasileiras. Visa preencher lacunas existentes no estudo das relações entre arte e direito oferecendo novas perspectivas para a interpretação de Canudos e sua relevância contemporânea.

O primeiro capítulo apresenta o Município de Canudos onde Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como “Antônio Conselheiro” implantou o “Arraial do Belo Monte” e ocorreu a dita “guerra” na qual as primeiras leituras foram feitas por Euclides da Cunha. Neste capítulo, o histórico trata dos variados apagamentos das narrativas subalternas no processo político e social que envolveu o extermínio canudense, analisando a violência institucionalizada e os modos pelos quais os grupos oprimidos resistiram a essas hegemonias, trazendo ainda exposição de teorias sobre violência, para depois tratar da luta contra as opressões.

No segundo capítulo são abordados aspectos do direito e da arte, de modo a apresentar o papel do teatro, sobretudo de José Celso como arte performática e contra-hegemônica que usa símbolos como instrumento. A pesquisa amplia seu escopo para a semiologia da arte, examinando as linguagens artísticas e seus produtos, com foco na arte performativa como veículo crítico e espaço de ações biopolíticas. A estética política da arte de síntese é tratada como estratégia simbólica para reconstituir e questionar as memórias e representações oficiais de Canudos.

Em seguida, o terceiro capítulo expõe o grupo teatral Oficina e “Os Sertões” por José Celso, a peça em partes e no todo, entre a experiência fenomenológica, a crítica antropofágica e os signos em cenas do passado presente de Canudos, com base no áudio e vídeo de todo o espetáculo disponibilizado em DVD`s para o público em geral, que imortalizou e democratizou o acesso a essa arte. A análise considera a dramaturgia de José Celso e a forma do teatro atuar como meio de resistência à violência, preservando e reinventando legados culturais e políticos, com destaque ao seu papel na dramatização e crítica das opressões históricas.

O quarto capítulo evidencia a dramaturgia de José Celso como uma ferramenta de resistência contra violências políticas, simbólicas e sociais, sendo destacado seus legados pelo conceito de “tragicomediorgia” e pelo uso do coro como medidas de re-existência coletiva, em que corpo, música e ritual tensionam convenções teatrais e convocam o público para dentro da cena. Por fim, fala-se do território do “Bixigão” e da ideia de Universidade Antropófaga, o que reforça o Oficina como um laboratório de comunidade, formação e resistência artístico-política.

Ao final da tese, anunciam-se os resultados da pesquisa e recomendam-se a criação de políticas públicas que fortaleçam a justiça social, a preservação histórica e o apoio à cultura, a integrar memória, cultura e direitos humanos, de modo a fortalecer as lutas históricas da região e ampliar os impactos sociais e culturais aqui discutidos, tendo em vista que Canudos transcende sua função de evento histórico, tornando-se um paradigma de resistência, apagamento e reconstrução simbólica, que conecta passado e presente em um diálogo entre direito e arte.

1 VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA EM CANUDOS

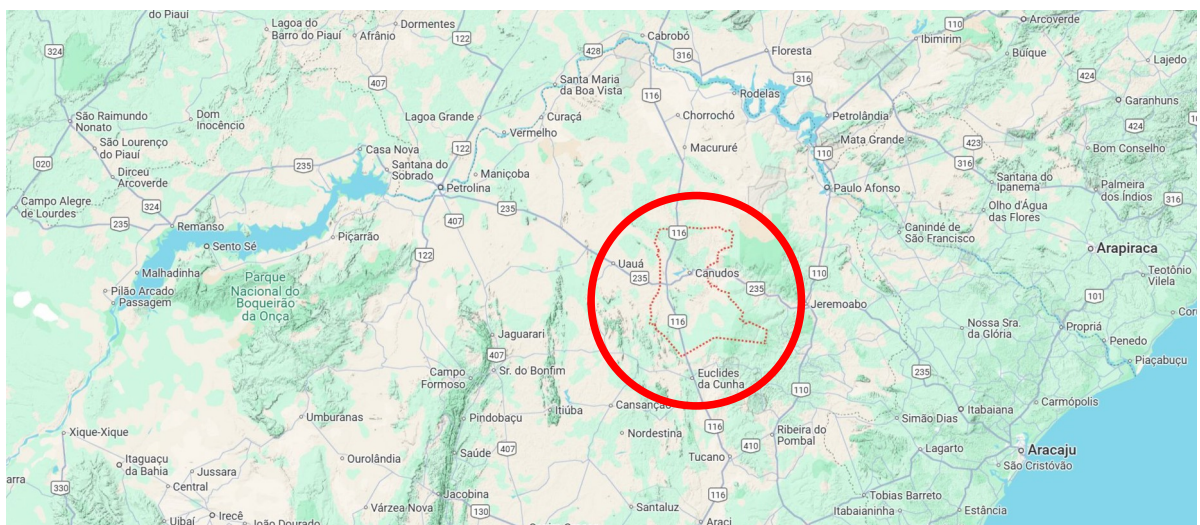
Quando as vísceras latejam, quando o espanto não se acanha, quando a amorosidade explode, quando os olhos sorriem de tanta emoção, quando a dor se torna carne viva, quando a rachadura da terra se torna cicatriz, quando a folia se transforma em coito, quando é possível ver sem olhar, quando se entra no perigoso oráculo dos homens desavergonhadamente e sem pedir licença, quando se reza diante de uma pedra, quando se compreende que rigor não é rigidez, quando as palavras criam o mundo e, quando o dizer se torna uma forma de viver, aí nasce o escritor mestiço, incorporado, de carne e osso, inteiro, complexo e transdisciplinar.

(Sertão à flor da pele, parte do prefácio por Maria da Conceição de Almeida, em Sertania, sabenças de uma saga agri doce, de Miguel Almir Lima de Araújo, 2013, p. 09)

Canudos é um Município localizado no Vale do Rio Vaza-barris, no polígono da seca do norte da Bahia, à margem da BR-235, uma das rodovias mais abandonadas e ignoradas do Brasil, que liga Aracaju-SE ao Campo de Provas Brigadeiro Velloso da Força Área Brasileira em Novo Progresso, no Pará.

Distante 406 km de Salvador (por via terrestre), a sede municipal fica à 20 km da BR-116, onde está localizado o seu único Distrito chamado Bendegó, conforme destaque nos mapas da região (figuras 1 e 2):

Figura 01: Mapa da região norte do Estado da Bahia.



Fonte: Google Maps.

Figura 02: Mapa com a localização da cidade Canudos e seu Distrito Bendegó.



Fonte: Google Maps.

A atual Canudos, a terceira em sua história, tem uma extensão territorial de 3.565,377 km², segundo dados do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), bem como uma população local estimada de 16.105 habitantes, para o ano de 2022, dos quais a maioria vive na zona urbana do Município. Deixou de ser sede de Comarca em 2011, com a desativação do Fórum e da Promotoria, passando a ser Distrito Judiciário da Comarca de Uauá-BA, e conta com uma Delegacia e um Destacamento de Polícia Militar.

Sofreu com mais de dois incidentes de explosão de bancos, entre os anos de 2013 e 2015, fazendo com que os estabelecimentos suspendessem as atividades naquela *urbe* por um período. O Banco do Brasil reabriu uma agência, e o Bradesco montou um pequeno ponto de atendimento, mas se tem notícia que pretende fechar.

1.1 A CONJUNTURA E OS MÚLTIPLOS APAGAMENTOS

O antigo Arraial do Belo Monte, a primeira Canudos, pertencia ao Município de Monte Santo e foi extirpado por um conflito bélico em 1897, retratado mais a frente. Já a segunda Canudos, entre as décadas de 1950 e 1970, foi inundada pelas águas do rio Vaza-barris para a criação do Açude Cocorobó. Antes disso tudo, Fazenda Canudos era uma fazenda de criação de gado de propriedade dos familiares de um

dos maiores latifundiários de terras tupiniquins, o administrador colonial português Garcia d'Ávila (1528-1609).

Nos idos de 1890, Antônio Vicente Mendes Maciel, conhecido como Antônio Conselheiro, descobriu essa abandonada área em suas andanças e peregrinações pelos sertões brasileiros, e lá se instalou, fundando em 1893, o Arraial de Santo Antônio do Belo Monte, palco de um conflito sanguinolento que mistura ódio, religiosidade e misticismo, um genocídio que abalou o sertão baiano, com reflexos na República.

Na primeira Canudos, a sociedade diferenciava-se internamente em subgrupos, dispostos em camadas. Os subgrupos tinham como base de sua diferenciação a maior ou menor dedicação ao líder, o maior ou menor sentimento de religiosidade, que levava o indivíduo a ingressar, ou não, na Companhia do Bom Jesus. A estratificação, por sua vez, se apoiava na riqueza e no prestígio como critério, dividindo o povoado em duas partes. E todo o conjunto formava o Império de Belo Monte (QUEIROZ, 1965, p. 212).

O arraial atraiu sertanejos de todo o nordeste, além de mineiros e paulistas, crescendo de maneira rápida, cujo apogeu teve cerca de oito mil habitantes de composição heterogênea (QUEIROZ, 1965, p. 215): "fanáticos verdadeiros, que o consideravam enviado de Deus; fanáticos interesseiros, na esperança de que viesse a dividir depois as fazendas de gado e lavouras; desertores do exército e da polícia", havendo mais mulheres.

Essa migração incomodou o Barão de Geremoabo que lamentou o vazio que ficou a sua região com as pessoas indo para Canudos. Porém, a permanência em Canudos não era livre, havia controle por parte dos conselheiristas, sendo excluídos republicanos, ladrões, meretrizes e quem negasse a "divindade" do Conselheiro (QUEIROZ, 1965, p. 207-215).

Também, no arraial existia um conjunto de regras bem definidas, baseadas em crenças religiosas, para resolver questões práticas da vida diária, problemas socioeconômicos e políticos, necessariamente no desempenho do papel de Conselheiro como chefe religioso e de enviado divino, típico do messianismo, tudo para que Canudos se concretizasse como um paraíso na terra (QUEIROZ, 1965, p. 207-215).

Mesmo como comunidade isolada, distante de outros centros, impossível não manter relações com ela, ensejando os atritos entre o grupo de fiéis e a sociedade global. Como vaqueiros deixaram de trabalhar nos latifúndios para seguir o grupo conselheirista, furtando gado para alimentar o arraial, os fazendeiros passaram a ficar insatisfeitos.

Houve ainda atritos com o governo republicano, pois o Conselheiro, que era contrário a toda e qualquer novidade (novos impostos, recenseamento etc.), não podia admitir a coleção de modificações trazidas pelo novo regime “demoníaco”, “de anticristo”, “de controle,” pregando a expulsão do “velho Imperador”, a separação entre a Igreja e o Estado, dentre outros.

A respeito do recenseamento que Antônio Conselheiro era contra, em vista de estudos do direito, do poder e do sujeito na contemporaneidade, cabe associar esse fato ao conceito moderno de panoptismo, iniciado por Jeremy Bentham e amplamente analisado por Michel Foucault, consistente na lógica de vigilância total, em que a observação constante leva os indivíduos à internalização da disciplina e do controle social (ALVES, NOBRE, 2019, p. 47-98).

Foucault tratou o censo como um instrumento fundamental do biopoder, isto é, do poder exercido sobre a vida das populações. O censo permite ao Estado conhecer, classificar e administrar populações, tornando possível a aplicação de técnicas de controle como a demografia, a estatística e a vigilância sanitária, dentre outros. Por meio desses mecanismos, a sociedade passa a ser governada não mais apenas por leis, mas também por políticas públicas de controle. Mas o Belo Monte se recusou a integrar a malha de vigilância e o disciplinamento impostas pela então modernidade republicana.

Para Conselheiro, o único regime legítimo era a Monarquia, em que se mantinham unidos Igreja e Estado e em que o governo estava nas mãos do Rei, representante de Deus na terra. Com o novo regime, buscou afastar o arraial da tida sociedade global “pervertida”, assim, o dinheiro republicano, por exemplo, não circulava em Canudos, onde só circulava “dinheiro do rei”, isto é, da Monarquia. Dos republicanos só era permitido utilizar as armas capturadas. (Queiroz, 1965, p. 215/218).

O apagamento na primeira Canudos ocorreu no final do século XIX, nos anos 1896 e 1897, sendo um dos mais importantes conflitos sociais da história brasileira, quando a nação passava por profundas transformações políticas e sociais, diante das recentes abolição da escravatura, no ano de 1888, e proclamação da República, no ano seguinte (1889), sem olvidar da crise econômica e grande desigualdade social, com o abandono do sertão nordestino. O período pós-proclamação da República (1889) foi tormentoso, pois vários conflitos ocorreram em diversas partes do Brasil: revolta da armada, revolução federalista e guerra do Paraguai, por exemplo.

Como dito alhures, a primeira Canudos representou uma alternativa ao sistema político e econômico vigente, organizada de forma comunitária e cooperativa, comandada por um líder religioso de caráter messiânico, sendo refúgio para sertanejos, ex-escravos e marginalizados. Mas quais as motivações do conflito? Uma série de tensões político governamentais, econômicas e religiosas ensejaram o conhecido conflito, mas que na verdade foi um ato de apagamento. A República recém-instalada queria consolidar seu poder e via Canudos como uma ameaça separatista e monarquista, isto é, havia um temor de instabilidade política, diante das ameaças ao poder e do fanatismo religioso das pessoas que ali residiam.

Latifundiários e comerciantes restaram incomodados com a perda de mão de obra, além de Canudos representar um modelo econômico alternativo, ocasionando disputa por poder e influência na região. Além disso, nas questões religiosas, houve tensão entre a religiosidade popular de Canudos e a Igreja institucional, com críticas de Conselheiro à laicidade, separação da relação igreja e Estado promovida pela República.

No conflito houve o escalonamento progressivo de quatro expedições militares. A primeira expedição ocorreu em novembro de 1896 com pequena força policial derrotada. Em janeiro do ano de 1897, a força militar, maior, também foi derrotada na chamada segunda expedição. Liderada pelo Coronel Moreira César, a terceira expedição se deu em março do mesmo ano, sendo novamente derrotada. Por fim, a quarta expedição foi uma massiva campanha militar que destruiu completamente o arraial, entre junho e outubro de 1897.

Ao estudar sobre o messianismo no Brasil e no mundo, em meio aos movimentos rústicos, especialmente sobre o Império de Belo Monte, Maria Queiroz (1965) expõe que no arraial da primeira Canudos havia uma organização social complexa, contrariando a ideia de Euclides da Cunha de que se tratava de uma comunidade uniforme, homogênea, inconsciente e bruta.

Antônio Conselheiro é um dos símbolos que traduzem as imagens mitopoéticas do Sertão/Sertões, nos dizeres de Miguel de Araújo, em seu livro “Sertania: sabenças de uma saga agridoce” (2013, p. 139), ao lado de Patativa do Assaré, Luiz Gonzaga, Lampião, Mandacaru e Padre Cícero, dentre outros, representados em variadas formas de arte, como cordel, pinturas, artesanato, em meio a uma cultura de vivências e sabenças sertanejas, com linguagens artísticas marcadas pelo que há de mais intuitivo, imaginário e simbólico do existir humano.

Araújo (2013, p. 140-143) ilustrou essas sabenças de Antônio Conselheiro, enquanto religioso fervoroso, angariador de milhares de camponeses, com seu espírito de solidariedade e de compartilhamento, com dois cordéis. O primeiro escrito por João Firmino Cabral e Ronaldo Dória Dantas, em Fortaleza, no final do século XX, sob o título “Antônio Conselheiro: o revolucionário de Canudos”. Veja-se:

*Tendo o apoio geral
De toda a população
Ele convidou o povo
Para uma reunião
Pois ali era o começo
Da verdadeira união.*

*Lutar pela liberdade
Contra o latifundiário
Ali não devia haver
Patrão e nem operário
Lutar pela igualdade
Estava no seu diário.*

*Ainda dizia o povo;
-Vocês podem acreditar
Essa nossa região
A tendência é melhorar
O mar vai virar Sertão
E o Sertão vai virar mar.*

*Nosso Antônio Conselheiro
Indo em Canudos ficar
Contraria os fazendeiros
E ali começa a pregar
Mostrando grande futuro
Daquele mesmo lugar.*

*Lá ninguém pagava imposto
Nem trabalhava alugado
Cada um tinha seu rancho
E seu pequeno roçado
Donde tirava o sustento
Sem a ninguém ser pesado.*

O segundo cordel “A rebelião de Canudos”, escrito em 1987 pelo cumbense J. Caxias, evidencia a organização coletiva conselheirista, balizada pela liberdade, solidariedade, justiça e bem comum, mas que teve repulsa dos latifundiários e políticos ensejando a destruição de Canudos pelo sangrento ataque:

*Conselheiro organizava
Cada grupo sua função,
Uns cuidavam do gado
Dos porcos e criação,
As mulheres com galinhas*

E no plantio também tinha

Milho, batata e feijão.

Ao tratar da ética sertânica, consubstanciada nos valores mais importantes nas vidas dos sertanejos entrevistados por Araújo (2013, p. 163), foi abordada a resistência, trazendo à baila a fala de alguns desses sertanejos: "lutam sem se abater, cada dia ergue a cabeça", "enquanto tiver força o nordestino lutar", "espírito de luta e determinação", "lutar na esperança de que tudo vai mudar", "essa paixão pela vida, esses elementos assim da força interior anima bastante o sertanejo e a sertaneja", "a lição maior é a de confiar em nós mesmos e lutar para que nada possa ser destruído e sim exibido".

Dessa ética de resistência sertânica, o citado autor fala do hábito mais rígido do sertanejo em suas relações, por ações violentas com espírito de vingança. Depois, fala de uma estética sertânica, envolta de admiração e de boniteza, tendo em vista que o termo "estética" origina-se do grego *aisthesis*, o sensível, a fruição da sensibilidade, que, no bojo do presente trabalho, se relaciona com a percepção e a "fruição da plasticidade dos fenômenos, das coisas, tanto na ordem da natureza como na da cultura e em suas interligações estruturantes no seio da vida humana" (ARAÚJO, 2013, p. 173).

Usufruir do estético confere admiração, ante seu dinamismo e sua poeticidade. A intensidade de seus fluxos, movimentos, contornos, texturas, relevos e policromias como a vastidão das montanhas e serras, as curvas dos rios, as franjas do crepúsculo e da aurora, a variedade da vegetação com suas florações e frutações, a vivacidade de seus animais, a própria paisagem da seca, das chuvas, intensidade de seus fluxos, movimentos, contornos, texturas, relevos e policromias como a vastidão das montanhas e serras, as curvas dos rios, as franjas do crepúsculo e da aurora, a variedade da vegetação com suas florações e frutações, a vivacidade de seus animais, a própria paisagem da seca, das chuvas, formam o estético sertanejo (ARAÚJO, 2013, p. 174).

Em terras sertanejas as configurações estéticas são únicas, em razão das tradições culturais expressivas, graciosas e pela existência dos modos de ser/viver do povo, que são "solidários, todos, auxiliam-se incondicionalmente, em todas as

conjunturas" (CUNHA, 2018, p. 220), com uma carência de respeito e de reconhecimento aos seus direitos e sabenças primordiais por grande parte das instituições e dos poderes políticos estabelecidos. Nesse ponto que entra a estética política da arte, aqui, mais especificamente do teatro, que será abordada no próximo capítulo.

Ao expor a condução da guerra em "Os Sertões", Freire (2017, p. 12-13) diz que a obra euclidiana imortalizou Canudos, mas é criticada por ter sido feita para as elites, pois suas reflexões são voltadas para os detentores do poder, para o Estado, sem falar do povo e para o povo. "Os Sertões" e outros escritos sobre a guerra repercutem fatos narrados em uma perspectiva legalista, pró-Estado, condenando os sertanejos.

Dentre os variados relatos de testemunhas da guerra, a exemplo do Capitão do Exército Manoel Benício, que enviava cartas ao Jornal do Comércio, os sertanejos são tratados pejorativamente como selvagens, bandidos, fanáticos ou canibais, e se eles tinham mais força que os militares, isso decorria das condições negativas do meio onde viviam, já que criados como "ferozes bárbaros", uns guerreiros primitivos (Freire, 2017, p. 17-19).

Os sertanejos tinham um modo anticonvencional de guerrear, modo este retratado por Euclides da Cunha em "Os Sertões", com o viés legalista de seus termos, mediante as seguintes expressões: agitação desordenada, coragem bárbara, fanáticos, heroísmo mórbido. A grande guerra civil que assolou o Belo Monte surgiu em uma disputa por carregamento de madeira para a construção de uma igreja da ignota terra, região de tensão caótica, de aspecto bizarro e selvagem, enfim, uma área que não se tinha civilização.

Sobre o modo de condução da guerra pelo jagunços, "aqueles que dormem na mira", nas palavras de Euclides da Cunha, Freire (2017, p. 104) indica que foi herança direta dos índios resistentes à invasão estrangeira na Baía de Todos os Santos, no Brasil colônia. O uso da guerra irregular, tida como fluida, dinâmica, mutante e sem regras, foi a adotada pelos sertanejos, como atos de insurgência, parecido com o que ocorre em forças do Talibã, Hamas, Hezbollah. Também se assemelha com a guerra ocorrida no Quilombo dos Palmares, pela resistência dos escravos e similaridades táticas e simbólicas. E Canudos resistiu até o fim.

O Senado Federal promoveu, aos 100 anos de publicação de “Os Sertões” de Euclides, homenagens editando algumas obras, dentre as quais “A Campanha de Canudos”, escrito por Aristides Milton (2023, p. 154), um relato direto dos acontecimentos ocorridos no Belo Monte – a capital da República, assim qualificada por Osmar Moreira (2022). Ao falar do desfecho final da guerra, o escrito de Aristides evidencia a tragédia ali ocorrida:

Esse montão de cadáveres carbonizados, essa quantidade de mulheres que morreram trucidadas, essa porção de crianças, que foram imoladas em ódio a seus pais; todo esse conjunto de crueldades, praticadas por brasileiros contra brasileiros, destoa dos sentimentos cristãos, que foram sempre o apanágio da nossa raça. conclusão dessa luta lamentável. A verdade é - que a vitória havia, afinal, coroado as armas da república; tocassem, portanto, as cornetas alvoradas, rompessem as bandas de música no hino nacional, erguessem oficiais e soldados os vivas mais estrepitosos; muito justo. Mas, na hora do triunfo, era um crime o excesso de zelo, que se manifestava em perseguir ou eliminar o compatriota vencido. E quanto campeão famoso e quanto herói aproveitável assim se inutilizou para sempre!

No citado livro foram expostas partes das comunicações entre o ministro da Guerra, M. Bitencourt, que estava em Monte Santo, para o então Presidente da República Prudente de Moraes, com a resposta deste, ambos comemorando o desfecho da guerra. Veja-se:

Monte Santo, 6 de outubro de 1897 - Tenho o prazer de comunicar a v. ex. que agora, 7 ½ horas da manhã, acabo de receber ofício do general Artur Oscar participando-me - que ontem às 4 horas da tarde, a cidadela de Canudos caiu definitivamente em nosso poder, e que os pormenores virão depois. Neste momento despacho um próprio, exigindo que o mesmo general me declare o que é feito de Antônio Conselheiro. Cordiais saudações - M. Bitencourt, ministro da Guerra.

Monte Santo, 7 de outubro de 1897 - Urgentíssimo - Sr. presidente da República - Parabéns a v. ex. e à república. Recebi agora ofício do general A. Oscar participando - que ontem foi reconhecida a identidade da pessoa de Antônio Conselheiro, no cadáver encontrado no santuário, o qual demonstra ter Conselheiro falecido há 15 dias. De tudo se lavrará um auto em Canudos, sendo o cadáver fotografado. Cordiais saudações. M. Bitencourt.

Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1897 - Ministro da Guerra - A notícia da tomada de Canudos e da confirmação da morte de Antônio Conselheiro foi recebida com gerais aplausos pelo Governo e população que, em suas manifestações de regozijo, aclama com expansiva alegria o exército nacional. Peço a v. ex. que transmita ao general Artur Oscar e às forças do seu comando minhas cordiais congratulações pela terminação dessa campanha excepcional, de modo tão honroso para a República quanto

glorioso para o exército nacional, que, através de tantos sacrifícios, acaba de escrever mais uma página brilhante para a nossa História. Parabéns a V. Ex. a quem saúdo cordialmente. - Prudente de Moraes.

Os festejos do Estado republicano pela vitória na caça aos inimigos sertanejos, ao devaneio conselheirista monarquista, na realidade, ao genocídio promovido pelo Estado de Direito de lema “Ordem e Progresso”, foram rechaçados por jovens estudantes de direito da capital baiana, da Faculdade Livre de Direito da Bahia, que fizeram o seguinte manifesto, também exposto do citado livro publicado pelo Senado:

À NAÇÃO - Os signatários da presente publicação, alunos da Faculdade de Direito da Bahia, tendo até agora esperado embalde que alguma voz se levantasse para vingar o direito, a lei e o futuro da república, conculcados e comprometidos no cruel massacre que, como toda a população desta capital já sabe, foi exercido sobre prisioneiros indefesos e manietados em Canudos, e até um Queimadas; e, julgando ao mesmo tempo que, nem por haver cumprido um dever rigoroso, é lícito ao soldado de uma nação livre e civilizada colocar-se acima da lei e da humanidade, postergando-as desassombradamente, vêm declarar perante os seus compatriotas - que consideram um crime a jugulação dos míseros 'conselheiristas', aprisionados, e francamente a reprovam e condenam, como uma aberração monstruosa que, se chegasse a passar sem protesto, lançaria sobre o nome da pátria o mesmo laivo de sanguinolenta atrocidade que, repellido pela brandura cristã de Menelick - o africano -, assenta hoje vergonhosamente sobre a emperrada barbaria do crescente otomano. Os alunos signatários sabem que seria impolítico e errado o proceder de uma república que, imitando a antiga Atenas, perseguisse Os seus guerreiros de volta das batalhas arriscadas; mas, compreendem também, por outro lado, a grave necessidade de que uma geral reprovação caia como um raio de justiça inflexível, sobre aquele morticínio praticado talvez na insciência das leis sagradas, que protegem na culta república brasileira a vida sempre respeitável de um preso manietado e sem defesa. O Brasil republicano só há de prosperar, quando estiverem consolidados certos hábitos, certas práticas indispensáveis ao seu desenvolvimento normal; a história da república atravessa o período da consolidação dos costumes. Urge que, em vez de deixá-las como um precedente funestíssimo, profliguemos todas as injustiças, todas as ilegalidades, com a serena sobrançeria de quem se sente apoiado pela razão e pelo direito. Urge que estigmatizemos as iníquas degolações de Canudos para que todos se convençam, para que fique indestrutivelmente assentado que a república, como qualquer governo civilizado do século XIX, repele com a mesma indignação e o mesmo horror a série inteira das oblações sanguinárias, desde o holocausto desnaturado de Bruto, até ao guilhotinamento em massa dos ferozes republicanos de 1789. Nos tempos de Caracala, a prioridade dessas reivindicações que o direito não desdenha, mesmo quando intentadas em prol da causa de miseráveis mortos, era reclamada como um honra pelos Papinianos incorruptíveis. Hoje, que os brasileiros se vangloriam de possuir cultura igual à dos mais adiantados povos progressistas, seria uma vergonha sintomática de maiores aviltamentos para o futuro, se a consciência nacional, acovardada, emudecesse diante dos responsáveis pelos trucidamentos de Canudos e Queimadas. Combatendo naquelas paragenas

pelo restabelecimento da soberana autoridade das leis, ninguém tinha lá o direito de desprezá-la, erigindo-se fora da luta em supremo árbitro da vida e da morte, quando a própria majestade da república não recusa ao mais miserável e torpe dos seus prisioneiros o sacratíssimo e iniludível direito de defesa. Aquelas mortes pela jugulação foram, pois, uma desumanidade sobreposta a flagrante violação da justiça. Já não há Caracalas e, se os houvera, os alunos signatários, quebrando embora a estrondosa harmonia dos hinos triunfais e o concerto atoador das deificações miraculosas, cumpririam, apesar deles, o seu dever, proclamando as palavras de justiça e de verdade que ali ficam e que, porventura, concorrerão para impedir no futuro a triste renovação de semelhantes atrocidades. Faculdade de Direito da Bahia, em 3 de novembro 1897. Metódio Coelho. - Abílio de Carvalho. - Vital Soares. - Pedro Licinho. - João Moreira de Castro. - Elpídio M. Canabrava. - Antônio Nogueira. - Joaquim Cândido da Silva Leão. - Políbio Mendes da Silva. - Artur Fernandes de Oliveira. - Ariston Martinele. - Mário Ribeiro da Silva. - Helvécio Ribeiro de Araujo. — Raul Alves de Sousa. - Ad. Santos Sousa. - José M. Leitão Filho. - Joaquim C. Coelho Brandão - Manuel Ferreira Costa. - Agenor Martinele. - Eduardo Teixeira. - Leôncio Cardoso de Sousa - Heráclito Carneiro Ribeiro. - Leocádio P. Alves de Seixas Filho. - Antônio Gomes Ramagem. - Lúcio Borges Vieira Falcão. - Luís Gomes de Oliveira. - Francisco Borges de Andrade. - Celso Spino la. - Bernardino Madureira de Pinho. - Pedro de Albuquerque Guabiraba. - Raul Passo. - Augusto Pedreira Maia. - Américo da Silveira Nunes. - Antônio Henriques de Casais. - Afonso G. C. Maciel Filho. - Quintino Fontes Ferreira. - João Martins da Silva Teles. - Antônio Gentil Tourinho. - João Maria L. Tavares Júnior. - Adriano Guimarães. - Artur Disnard Mariani Filho. - Pompílio Borges.

Arturo Araújo (2002, p. 25) trata a guerra em Canudos como o maior crime do país, que ressurge a todo momento com outros massacres como o de Vigário Geral, do Carandiru ou da Candelária, assim como a batidas policiais como as de Diadema e Cidade de Deus. Logo, Canudos, é o agora. Ele cita trechos do livro euclidiano que reforça essa ideia de crime, pois “toda aquela campanha seria um crime inútil e bárbaro”.

O autor retrata ainda que “a galeria dos vencedores da história do Brasil confunde-se com uma galeria de astros da degola”, em que o fenômeno da história brasileira, é a prática de cortar cabeças, tendo em vista que Zumbi dos Palmares teve a cabeça cortada depois de morto, assim como Tiradentes e o líder da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, Gumerindo Saraiva. Igual fato ocorreu com o cangaceiro Lampião, com os crentes da comunidade do Caldeirão ocorrido no Ceará nos anos 1930, fenômeno parecido com o de Canudos e de Antônio Conselheiro (TOLEDO, 2002, p. 120-121).

Como legado, a Guerra de Canudos foi imortalizada na literatura brasileira, especialmente pela obra "Os Sertões" de Euclides da Cunha, que testemunhou parte

do conflito enquanto jornalista. O conflito revelou as profundas contradições da sociedade brasileira, a marginalização do sertanejo e as tensões entre os projetos de modernização e as realidades sociais do país.

Por outro lado, Flávio Kothe (2002, p. 252) chama Euclides da Cunha de nazista brasileiro, pois é um *mix* de autoritarismo, racismo, belicismo, totalitarismo e apoio a genocídios, mentiras tais que não constituiriam literatura, pois o autor tinha vergonha de escrever ficção. Para ele, assim como a Carta de Caminha, os Sermões do Padre Vieira, "Os Sertões" não deveria sequer fazer parte da "literatura brasileira". E complementa que o livro:

não tem o valor de obra de arte, já que não é arte literária. Não consegue nem sequer assumir a forma de romance. Trata-se de uma reportagem extensa, calcada em pseudociência e pseudo-objetividade. Da ciência não tem a imparcialidade, e não é confiável como jornalismo.

Mas, para ele, "Os sertões" foi escrito para legitimar o genocídio de Canudos, com 25.000 pessoas massacradas pelo Estado, "a pedido da Igreja Católica e da oligarquia baiana, a mando do governo federal e com o apoio da imprensa e da população carioca." E finaliza que Canudos é "o Auschwitz brasileiro, mas no cânone alemão não se tem uma obra que defenda um genocídio." (KOETHE, 202, p. 253)

Entende Gilberto Freyre (2011, p. 68-69) que "Os sertões" de Euclides é um livro-protesto. Já Roberto Ventura (2002, p. 439) diz que a obra euclidiana acusou o exército, a Igreja e o governo pelo extermínio da comunidade liderada por Antônio Conselheiro, historiando uma tragédia, denunciando o crime cometido em Canudos, empregando imagens ligadas às artes plásticas e cênicas, para apresentar a história como se fosse uma peça de teatro ou os quadros de uma exposição.

Ele reforça o uso euclidiano da linguagem dramática pelos termos como "teatro de operações" e "teatro da luta", além de desenvolver uma idéia central de inversão de papéis, parafraseando Leopoldo Bernucci, quanto as principais figuras de linguagem e pensamento do livro, como a antítese, o oxímoro e a ironia, a demonstrar a ilusão e o avesso das coisas, as correspondências momentâneas entre os objetos, que logo se convertem em ilusões ou paradoxos, a exemplo da visão do céu transformada em inferno ou do deserto que cria a miragem do mar (VENTURA, 2002, p 451).

O drama, a inversão de papéis, a ironia, a semelhança entre os lados opostos, a civilização e a barbárie, tudo isso teatraliza o livro euclidiano, no qual matança dos prisioneiros é tomada como um "drama sanguinolento da Idade das cavernas" ou um "recoo prodigioso no tempo", em que os soldados e oficiais, supostos representantes do progresso, agiam de forma primitiva. A terra é um anfiteatro, um cenário trágico, antecipadora simbolicamente na tragédia da decapitação dos prisioneiros, com as cabeças-de-frade sobre pedras representando "a imagem singular de cabeças decepadas e sanguinolentas jogadas por ali, a esmo, numa desordem trágica", cujo governo, supostamente representante da legalidade, um belo eufemismo destes tempos sem leis, decretava o estado de sítio e esmagava os rebeldes pela suspensão das leis. (VENTURA, 2002, p 452-458).

A segunda Canudos ressurgida das cinzas, do rescaldo do Belo Monte erguido por Antônio Conselheiro e desaparecido diante do impiedoso fogo republicano, foi submergida pelo Governo pelas águas da ilusão, como um verdadeiro apagamento das chamas da re-(ex)sistência, cobrindo grande parte do seu sítio histórico.

Ao prefaciá-la obra "Canudos sob as águas da ilusão", Eldon Canário (2002, p.14), classificou a destruição da segunda Canudos pela inundação decorrente do fechamento da barragem de Cocorobó como um crime, pois foi medida de apagamento da memória, e a obra não alcançou os objetivos do projeto de tirar a região do atraso crônico, da seca.

Em meio ao lema ordem e progresso da República, a segunda Canudos havia se desenvolvido, notadamente após a chegada do Departamento Nacional de Obras contra as Secas – DNOCS, cuja missão inicial seria construir uma estrada transnordestina, da Bahia até Fortaleza, capital do Ceará, para levar desenvolvimento àquela região. Mas a seca assolava o nordeste e o citado Órgão federal passou a atuar mais diretamente no combate à seca.

Nesse sentido, o DNOCS passou a cuidar dos açudes. Não se sabe a autoria do projeto do açude de Cocorobó, mas houve discussão sobre onde inundar e optaram por inundar a segunda Canudos, palco da sangrenta guerra, memória da vermelha resistência dos sertanejos. Mesmo com o açude, a pobreza permaneceu, pois quem mais se beneficiou com a irrigação foram os grandes latifundiários e detentores do poder político local.

Observa-se o sucessivo apagamento das memórias envolvendo Canudos. O conflito na primeira Canudos não foi guerra, foi um massacre, e quando se fala como guerra fosse, é uma forma de apagamento, sendo que o arraial foi todo devastado, inclusive incendiado. Também teve apagamento na segunda Canudos, pela inundação do sítio arqueológico, sem esquecer de um terceiro apagamento, se construindo a terceira e atual Canudos, mais afastada de onde ocorreu parte do conflito, longe da velha Canudos, pequena comunidade existente na beira da BR-116, acima do distrito de Bendegó, área de caatinga forte, solo pedregoso.

Como evidenciado no livro “Leituras do Sertão: memórias, narrativas e outras textualidades”, formado por escritos exploratórios das diversas facetas da identidade e da memória no contexto do sertão nordestino brasileiro, as Canudos de antes não devem ser apagadas, pelo contrário, precisam ser rememoradas (SANTOS, SILVA, 2024, p. 113), sobretudo o massacre, o genocídio de mais de 25 mil nordestinos e nordestinas conselheiristas, que deve continuar sendo denunciado, além da necessidade de, por meio da arte, trazer à baila reflexões sobre a perpetuação dos abusos estatais contemporâneos.

1.2 O ESTADO DE DIREITO E VIOLÊNCIA

Tobias Barreto (2001, p. 34-36) leciona que o direito é, *prima facie*, uma disciplina social na qual a sociedade impõe a si mesma, em seus integrantes, como forma de alcançar um fim supremo, qual seja, o da convivência harmônica de todos os associados, sendo algo inventado, um artefato, “um produto do esforço do homem para dirigir o homem mesmo”, de epíteto não apenas existenciais, mas de um processo contínuo de evolução e desenvolvimento humano.

Essa concepção idealiza o Direito como baluarte contra o caos, um instrumento racional para domar as paixões e forças instintivas que ameaçam a ordem coletiva. Contudo, surge uma tensão inerente quando essa construção social confronta a violência, fenômeno primordial que subverte os limites impostos pelo Direito.

O Estado de Direito, nesse sentido, não é mero artefato estático, mas um esforço dinâmico e precário para conter a *vis* humana, evitando que o vigor vital se

converta em destruição. É nessa fricção que se revela a fragilidade da convivência harmônica, expondo as fissuras entre o ideal normativo e a realidade conflituosa.

Etimologicamente, violência advém do latim *violentia*, que nos remete a *vis* (força, vigor, emprego de força física ou os recursos do corpo em exercer a sua força vital). Quando a força extrapola o limite e faz o mal a outrem, ocorre a violência, sendo múltipla em suas manifestações: física, moral, patrimonial, sexual, institucional etc.

Para o sociólogo Max Weber, com base em seu texto “A Política como Vocaçã”, é o Estado quem possui a violência. O fato de o Estado possuí-la justifica-se não pelos seus objetivos, mas pelos meios que emprega para ser reconhecido como autoridade (1982, p. 98 e 99), sendo o Estado a única fonte do direito de usar a violência, em uma relação de homens dominando homens, por meio de uma violência legítima.

Assim, conforme os escritos de Weber, o Estado é detentor de violência aparelhada e considerada legítima (autorizada pela sociedade, que aceita na relação de dominado perante o agente estatal dominante), empregada para reprimir os interesses privados, com o intuito de preservar um interesse geral.

A violência é um fenômeno complexo e constitutivo do Estado, como diz Weber, porém o objeto deste estudo é delimitado pela dita violência não legitimada que ultrapassa os fins de direito, qual seja, o de garantir a incolumidade pública, ferindo os direitos caros e inerentes ao ser humano, tais como a vida e a incolumidade física e psíquica.

O que vem a ser guerra? Para Ian Morris (2025, p.11), guerra é assassinato em massa. Parafraseando Carl Von Clausewitz, Freire (2017, p.108) a concebe como “uma manifestação racional de uma política nacional”, mas que é uma política extrema e irracional de ceifar as vidas de outros homens, para tentar impor, com força física, sua vontade sobre o inimigo. Guerra então é usar imoderadamente a violência.

Um dos paradoxos centrais da organização política moderna é o uso da violência como meio de preservação da ordem, o que demonstra as tensões essenciais entre as diversas noções de paz, justiça e legitimidade. O primeiro nível dessa questão é estabelecido pela violência que funda o Estado. Como dito acima,

Weber caracterizou o Estado moderno pelo monopólio legítimo da violência física, no entanto, essa legitimidade se baseia em uma violência originária não legitimada (a conquista, a guerra civil e a revolução). O Estado é formado por meio da violência, para posteriormente regulamentá-la, estabelecendo um ciclo paradoxal em que a paz depende da habilidade de fazer guerra.

A diferenciação entre violência legítima e ilegítima se torna central, porém continua instável. O mesmo ato de matar, prender ou coagir pode ser considerado crime ou obrigação, dependendo de quem o realiza e em que condições. Essa distinção não é inerente, mas é criada por meio de processos históricos de legitimação que incluem rituais, símbolos e narrativas que convertem força bruta em autoridade reconhecida.

A violência ordenadora e progressista perpetua formas estruturais de violência, como desigualdade, opressão e exclusão. A ordem e o progresso, quando preservados dessa forma, podem ser extremamente injustos, perpetuando violências sistêmicas por meio da supressão de oposições.

A violência preventiva exemplifica as contradições desse modelo. Ações violentas justificadas pela prevenção de violências futuras geram uma lógica temporal problemática, na qual o presente é sacrificado em prol de um futuro incerto. Isso pode resultar em escaladas autoritárias, nas quais cada ato de violência exige uma maior intensidade para ser mantido. É o “mal ser cortado pela raiz”.

A violência não deixa de ser violenta apenas porque é domesticada por meio de instituições legais e burocráticas, ela apenas se torna mais racionalizada e regularizada. Tribunais, prisões e forças policiais atuam por meio de coerção sistemática, a qual é vista como não-violenta devido à sua institucionalização. Essa visão pode esconder a violência diária do aparato estatal.

Christa Freitas (2002, p. 07) faz uma reflexão sobre o fenômeno da violência, para quem sua expressão assume diversas formas, podendo ser identificada tanto em atitudes sutis, por gestos, palavras ou negligências, quanto em atos brutais e devastadores, muitas vezes difíceis de conceber como provenientes de seres dotados de razão e liberdade de escolha.

Para ela a violência pode voltar-se contra o próprio sujeito, atingindo o agressor de modo consciente ou inconsciente, ou dirigir-se para o outro, assumindo

caráter interpessoal, desde a violência doméstica até aquela praticada entre desconhecidos. Também pode ser estruturada coletivamente, com fins políticos, econômicos ou sociais, afetando grupos, comunidades e nações inteiras, chegando, por fim, a ameaçar a própria sobrevivência da humanidade.

Em uma visão mais matizada, cabe relativizar a frase de Marx de que "a violência é a parteira da história", pois há distinção crucial entre violência legítima, um monopólio estatal para preservar a ordem, e ilegítima, exercida por indivíduos ou pelo próprio Estado de forma abusiva, sendo violência uma "ação imposta por uma pessoa ou grupo a outra contra sua vontade, natureza e direito". Ora, prender um ladrão contraria a vontade dele, mas é legítimo, pois ele não tem direito a roubar livremente. Nesse sentido, violência equivale, na prática, a violações de direitos humanos, pelo uso desnecessário ou desproporcional de força do Estado, com torturas, chacinas ou massacres – o caso paradigmático de Canudos.

A violência simbólica atua de maneira mais discreta, porém não menos impactante. Pierre Bourdieu demonstrou como estruturas de dominação se perpetuam por meio de violências sutis, como linguagem, educação e cultura, que tornam as relações de poder naturais. A preservação da ordem depende não apenas da coerção física, mas também da violência simbólica.

A tensão persiste sem solução. As sociedades complexas aparentam necessitar de algum nível de coerção institucionalizada para operar, porém toda coerção possui o potencial para abuso e injustiça. O desafio político é reduzir ao máximo a violência necessária, ao mesmo tempo em que se amplia a participação democrática na determinação de seus limites e formas. Isso requer monitoramento contínuo sobre os agentes da ordem e a implementação de mecanismos de responsabilidade que evitem que a violência institucionalizada se torne um objetivo em si.

Da leitura de "Figuras da Violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular", de Idelber Avelar (2011, p. 86-102), extrai-se a visão de violência por Walter Benjamin e Jacques Derrida, a revelar aspectos diversos, porém interligados, com ambas as abordagens proporcionando análises significativas das maneiras convencionais de compreender a violência e o sistema jurídico.

Em "Para uma Crítica da Violência" (1921), Benjamin argumenta que a violência está intimamente relacionada ao direito e ao poder do Estado. Ele diferencia dois tipos de violência:

- a) mítica, que é aquela que estabelece e sustenta o direito, sendo uma violência estatal, cíclica, perpetuada por meio das instituições e legitimada pela criação e manutenção da ordem jurídica;
- b) divina, que é a revolucionária que aniquila o direito vigente sem instaurar um novo, por uma força messiânica que rompe com o ciclo da violência mítica, permitindo a possibilidade de uma nova ordem. Benjamin critica a falsa dicotomia entre violência legítima e ilegítima, argumentando que todo direito se baseia em uma violência primária que, posteriormente, é esquecida em suas origens violentas.

Em "Força de Lei" (1989), Derrida elabora uma análise desconstrutivista da violência que estabelece um diálogo crítico com Benjamin. Seus pontos principais envolvem a violência arqui-originária, que não é um acidente ou desvio, mas faz parte da própria estrutura da linguagem, da significação e da lei. A própria atribuição de nomes às coisas já representa uma forma de violência. Ele questiona a possibilidade de uma violência considerada pura ou totalmente alheia ao direito, criticando a violência divina benjaminiana, ao afirmar que toda violência já está contaminada pela estrutura que busca destruir. Ademais, toda decisão jurídica ou ética implica uma violência irreduzível, uma vez que precisa lidar com o que é indecidível, ao aplicar normas gerais a situações específicas.

Tanto Benjamin quanto Derrida concordam que a violência não se limita apenas ao aspecto físico, mas também ao estrutural e ao simbólico. Porém, enquanto Benjamin nutre a esperança em uma violência revolucionária capaz de romper de vez com o ciclo direito-violência, Derrida adota uma postura mais cética, considerando a violência uma condição inevitável da existência social e linguística. Derrida aprecia a radicalidade do pensamento de Benjamin, porém vê como arriscada a noção de uma violência pura ou divina, que poderia legitimar formas extremas de destruição em nome de uma pureza messiânica.

Insta registrar as ideias de Kafka (2005) sobre a ação arbitrária estatal, com destaque à contradição entre o que Estado deveria ser, direcionador da democracia

ao editar, executar e fazer cumprir as leis, e o que faticamente tem sido, por agir por conta própria, inclusive desrespeitando as leis. Nietzsche (2011) perfilha do mesmo entendimento, informando o Estado como instituição que visa manter o poder a todo custo, mesmo sacrificando os direitos dos cidadãos. O Estado de Direito e a violência, como eles existem ou coexistem?

Em meio aos escritos sobre mito e linguagem, Walter Benjamin (2011, p. 121-156) trata de crítica à violência, uma tarefa no dizer dele, relacionando-a com o direito e a justiça. Com duplicidade de papéis, a violência instaura o direito, mediante estabelecimento do poder, e o mantém. A manutenção do poder a todo custo gera violência, *de per si*, o que enseja a institucionalização da mesma.

Benjamin cita a obrigatoriedade do alistamento militar e a própria existência da polícia, como exemplos dessa violência institucional, instauradora e mantenedora do poder, sendo este o cerne de sua crítica, mas vai além, passa pelo círculo vicioso de luta por poder (violência mítica) e chega na violência pura, divina, regente que cessaria a violência do direito, regida. Veja-se.

Se a violência mítica cria o que se considera como justiça, a violência divina destrói essa justiça; enquanto a primeira delinea limites, a segunda rompe-os sem restrições; a violência mítica impõe tanto a culpa quanto a purificação, ao passo que a violência divina purifica a culpa; se a primeira é intimidadora, a segunda ataca; a primeira se apresenta de forma violenta, enquanto a divina causa morte de maneira não sanguinolenta.

Sob o manto da violência posta, a necessária estatal, Benjamin diz que ela favorece poucos, os poderosos, em detrimento de muitos, os oprimidos, porém, isso gera ruína, ocorrendo o ciclo sangrento. Dessa teoria crítica, há de se extrair a revisão do conceito de violência, em vista dos meios e dos fins. Como instrumento do Estado de Direito, a mítica (institucionalizada) justifica os meios e os fins, e a divina manifesta-se puramente, sem objetivos finalísticos ou de justificação dos meios. Então seria a violência fundante do Direito e a forma como ele é exercido?

Ao estudar a topologia e os deslocamentos da violência, desde a mitologia grega (uso da força bruta) até a pós-modernidade (psíquica, moral, dentre outras), Byung-Chul Han (2017) traz críticas à teoria da política da violência e o direito, mediante ideias de Hegel, Carl Schmitt, Walter Benjamin e Giorgio Agamben

asseverando que há possibilidade de o direito se valer de violência, mas necessariamente ele não precisa se basear nela, pois o agir violento desestabiliza o sistema.

O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2014) traz reflexões sobre violência. Para ele, por trás da violência conhecida, vista por todos, há a oculta, baseada na estrutura do sistema político, social e econômico vigente. Esse tipo de violência chamou-se de sistêmica e advém da injustiça e da desigualdade. Apresenta a política do “fazer nada”, sendo violência não apenas ação, mas também omissão, aqui se fazendo um paralelo com a violência em Canudos-BA, que ultrapassou os excessos da Guerra, pela omissão para com a realidade social e econômica vivida pela população daquela época.

Assim, no entendimento de Žižek, a violência não se restringe apenas a certos atos, ela permeia tanto os atos quanto seus contextos, abrangendo a atividade e a inatividade. Dependendo do contexto, o mesmo ato pode ser considerado violento ou não. Em algumas situações, um sorriso educado pode ser mais violento do que uma explosão agressiva.

A violência foi também objeto de estudo de Hannah Arendt (1994, p. 42 e 43), filósofa alemã que relaciona a temática com o poder. Em seus escritos, a autora faz uma crítica à apologia da violência por parte dos detentores do poder, diante dos conflitos bélicos, do genocídio e da prática de torturas, atividades estas caracterizadoras das atividades militares da modernidade.

Diante da maciça intromissão da violência criminosa, em larga escala, na política, vislumbra-se que relação entre o poder e a violência é algo perigoso, haja vista que o domínio por meio da violência pura surge de onde o poder está sendo perdido. Ora, substituir o poder pela violência pode resultar em vitória, mas o custo é elevado, pois não apenas o vencido paga, mas também o vencedor, em relação ao seu próprio poder.

E onde a violência não é mais sustentada e limitada pelo poder, ocorre a famosa inversão na relação entre meios e fins: os meios da destruição passam a estabelecer o fim, resultando no fato de que o fim será a aniquilação de todo o poder. Pela doutrina dela verifica-se a instigação de atos não violentos de resistência à opressão, tal como a desobediência civil, como será vista abaixo no

teatro grego; a posição favorável à violência e à aceitação, das quais o homem se recria; a violência destrói o poder, não o cria, pois aquela é instrumental, isto é, não reconstrói dialeticamente o poder, o paralisa e o aniquila. Logo, a violência perde a sua razão de ser quando se transforma em uma estratégia *erga omnes*.

Atualmente, o ordenamento jurídico brasileiro criminaliza a conduta de impor à vítima de crime ou à testemunha de delitos, violentos procedimentos desnecessários, repetitivos ou invasivos que a façam reviver a experiência, sem necessidade estrita, violência ou outras situações potencialmente geradoras de sofrimento ou estigmatização. Essa conduta recebeu o *nome iuris* de violência institucional.

Estabelecida por meio da Lei n. 14.321/2022, essa nova infração penal foi incluída na Lei de Abuso de Autoridade (Lei n. 13.869/2019 – art. 15-A), cuja pena prevista é detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Caso um agente público permita que alguém intimide a vítima de crimes violentos, causando revitimização indevida, a pena é aumentada em dois terços. Se o próprio agente público intimidar a vítima, a pena é dobrada.

Trata-se de uma infração penal de menor potencial ofensivo, mesmo em suas formas majoradas. A primeira causa de aumento de pena se dirige ao agente com poder de polícia para prevenir a violência institucional, como, por exemplo, a autoridade encarregada da investigação ou do processo. Por outro lado, a segunda impõe punições mais severas quando o agente público não apenas se afasta de seu dever de cuidado, mas também intimida (amedronta) a vítima de crimes violentos.

Esse crime é considerado uma forma específica de violência perpetrada por instituições públicas e seus agentes, aqueles que têm a obrigação legal de promover a dignidade e os direitos humanos em várias situações da vida em sociedade. Porém, a legislação brasileira estabelece diretrizes conceituais sobre a violência institucional. No contexto da proteção de crianças e adolescentes que são vítimas ou testemunhas de violência, existe a Lei n. 13.431/2017 que, em seu artigo 4º, inciso IV, caracteriza violência institucional como aquela perpetrada por uma instituição pública ou conveniada, inclusive se resultar revitimização.

O Decreto n. 9.603/2018 estabelece diretrizes para a Lei n. 13.431/2017 e define violência institucional como a violência perpetrada por agente público no

exercício de suas funções em qualquer instituição, por meio de ações ou omissões que comprometam o atendimento de crianças ou adolescentes que sejam vítimas ou testemunhas de violência (art. 5º, inciso I). Esse Decreto define revitimização como discurso ou prática institucional que submeta crianças e adolescentes a procedimentos desnecessários, repetitivos e invasivos, fazendo com que as vítimas ou testemunhas revivam a violência ou outras situações que causem sofrimento, estigmatização ou exposição de sua imagem (art. 5º, inciso II).

A Resolução n. 254/2018 do Conselho Nacional de Justiça (CNJ) trata da violência institucional contra as mulheres, definindo-a como qualquer ação ou omissão de um órgão ou agente público que comprometa a proteção e a preservação dos direitos das mulheres. Ainda no contexto de proteção contra a violência de gênero, a Lei Maria da Penha sofreu alterações pela Lei n. 13.505/17 para estabelecer, dentre as diretrizes para a inquirição da mulher, a proteção da depoente contra revitimização, evitando que ela seja questionada repetidamente sobre o mesmo fato nos âmbitos criminal, cível e administrativo, além de impedir perguntas sobre sua vida privada.

Posteriormente, a Lei n. 14.245/2021, denominada Lei Mariana Ferrer, modifica os Código Penal,/Processo Penal e a Lei dos Juizados Especiais Cíveis e Criminais, com o objetivo de prevenir atos que desrespeitem a dignidade da vítima e das testemunhas. Assim, a violência institucional é criminalizada em diversos “corredores” do sistema de justiça, seja ele penal ou extrapenal, judicial ou extrajudicial, afetando até mesmo setores que atendem vítimas, como serviços sociais e periciais. Jussara Martins Cerveira de Oliveira (2003, p. 43) afirma que, na violência processual, uma forma de violência institucional, a integridade da vítima e a incerteza sobre a veracidade de seu depoimento são mais relevantes do que a violência cometida.

Ao analisar o tipo penal mencionado, protege-se a integridade psíquica, a privacidade e a intimidade da vítima e da testemunha. O agente público, servidor ou não, é considerado sujeito ativo do crime quando abusa do poder que lhe foi concedido no exercício de suas funções ou a pretexto de exercê-las. No que diz respeito ao sujeito passivo, o texto legal inclui a vítima de infração penal e a testemunha de crimes violentos.

Em relação à conduta, o crime é de ação livre e envolve a execução de procedimentos desnecessários, repetitivos ou invasivos. A Lei tem como principal finalidade prevenir a revitimização dolosa, caracterizada pela realização de atos desnecessários, repetitivos ou invasivos, e não criminalizar a falta de cumprimento dos protocolos de inquirição. A lei busca punir não a revitimização pura e simples, que é um fenômeno indesejado, mas que surge de forma natural ao recordar o crime. O objetivo é punir o “reavivar doloso” por meio de ações realizadas sem necessidade estrita, como quando certos procedimentos tentam descreditar a vítima ou testemunha com base em seu modo de vida, desviando-se da investigação técnica do objeto da prova.

Luís Carlos Mendes Santiago (2013), em sua dissertação de mestrado, aborda questões envolvendo racionalismo, mandonismo, corpo fechado e violência política nos sertões baiano/mineiro, evidenciando que a Guerra de Canudos, diz ele, contra Canudos, foi indiscutivelmente uma “guerra civil”, uma das mais violentas, mesmo com a “valente resistência dos jagunços do Conselheiro”.

Ele evidencia a contribuição de Euclides da Cunha para o desfecho da Guerra, o morticínio, pois embora tenha condenado veementemente a campanha, teve parcela de culpa no massacre, pois os artigos que escreveu nos idos de 1897 “certamente ajudaram a intensificar os ânimos e a tornar o conflito ainda mais violento”.

Ao analisar o morticínio belo-montense, Santiago expõe que a sociedade brasileira não é racional, pois milhares de sertanejos foram sumariamente degolados, sendo necessário revisar os conceitos de racionalismo para que a citada tragédia não ocorra novamente, mas, se vive uma “ditadura da razão”, que se fundamenta no lucro, na preservação de uma hegemonia e em dicotomias como certo/errado, lucro/prejuízo, progresso/retrocesso, capitalismo/socialismo, civilização/barbárie, direita/esquerda.

É fundamental dialogar com a posição de Santiago sobre guerra civil, e ressaltar que, em vista do grau de violência empregada, Canudos foi muito mais um massacre e extermínio do que uma “guerra civil” propriamente dita. Diferentemente das guerras civis clássicas, que geralmente envolvem dois lados minimamente equiparados em aparato militar e político, Canudos enfrentou sucessivas expedições

do Exército brasileiro, apoiado por elites locais, contra uma população pobre, desarmada e estigmatizada tanto pela mídia quanto pelas autoridades republicanas.

Os conselheiristas resistiram bravamente, mas sofreram ações militares desproporcionais: o arraial foi destruído, seus habitantes assassinados, mulheres e crianças degoladas, e prisioneiros civis foram alvo de abuso e repressão. Ao final, o Estado declarou que "não ficará pedra sobre pedra". Essa retórica e prática revelam o caráter de extermínio e não de enfrentamento entre partes equivalentes.

A brutalidade da repressão, a destruição completa do arraial e o número de mortos, estimados em mais de vinte mil, incluindo civis inocentes, apontam para um massacre sistemático, legitimado pelo Estado sob a lógica de progresso e homogeneização nacional. A guerra teve como propósito final a inviabilização de modelos alternativos de organização social, como o de Canudos, e sua erradicação física e simbólica, eliminando qualquer possibilidade de pluralidade no sertão brasileiro.

Embora a resistência dos habitantes de Canudos seja digna de reconhecimento, trata-se, acima de tudo, de um caso emblemático de extermínio e violência de Estado, cujo aparato militar agiu de forma absolutamente desproporcional contra uma comunidade vulnerável. Classificar o episódio apenas como "guerra civil" subestima a gravidade do massacre e obscurece a dimensão de exclusão e necropolítica promovida pelo Estado brasileiro naquele contexto.

Também, os escritos de Santiago mostram a violência dos meios de comunicação na legitimação do massacre, ao construir um imaginário de perigo e traição contra a República e contribuir para a desumanização dos sertanejos liderados por Antônio Conselheiro. Nesse sentido, Walnice Galvão (1977) observou como a imprensa carioca, paulista e também baiana, aderiu às versões oficiais dos militares e do governo republicano, apresentando Canudos como "inimigos da pátria", "fanáticos" e "conspiradores monarquistas".

As publicações traziam reportagens, editoriais e até poesias que reforçavam a tese de ameaça à República logo após sua fundação, distorcendo fatos e recorrendo a notícias falsas para estimular o medo e justificar o ataque ao arraial. Um verdadeiro *fake news* promovido pelos meios de comunicação da época, que acabaram legitimando a violência institucional, ao transformar o povo canudense em

inimigos absolutos e ao criar uma justificativa para métodos extremamente cruéis adotados pelo Estado, com tortura e execuções sumárias.

A cobertura midiática não só ocultava as motivações sociais e ideológicas do movimento liderado pelo Conselheiro, mas também ridicularizava os sertanejos, reforçando preconceitos e veiculando boatos, afastando o leitor dos grandes centros, “os patrícios do litoral”, da compreensão do drama vivido pelos habitantes locais.

Assim, a imprensa funcionou como aliada do governo republicano e das elites nacionais, antecipando as ações militares e insuflando os ânimos da opinião pública. Essa “violência midiática” não se limitou ao sensacionalismo ou à manipulação, foi parte integrante da construção discursiva que legitimou o extermínio, auxiliando no processo de silenciamento das vozes dos vencidos e na criação de um consenso nacional em torno da destruição de Canudos.

A análise de Canudos evoluiu ao longo do século XX, passando de visões negativas iniciais, como a de Euclides da Cunha em “Os Sertões” (1902), para releituras mais positivas baseadas em depoimentos de sobreviventes e contextos sociais. José Calasans destaca que, desde a publicação de “Os Sertões”, a história da Guerra de Canudos foi “permanentemente revirada e revisionada”, confrontando a versão oficial com relatos dos descendentes do povo de Antônio Conselheiro, revelando uma comunidade viva e resistente.

Interpretações como a de Euclides retratavam Canudos como um foco de degeneração racial e atraso, ignorando aspectos como a presença de ex-escravos e a liderança carismática de Conselheiro. Calasans, em seu escrito intitulado “Belo Monte Resiste”, corrige isso ao enfatizar que Canudos era um entreposto geográfico ativo antes de 1893, com estradas como a de Uauá e de Jeremoabo, hoje a rodovia federal BR-235, acima citada, e não uma “fazenda abandonada”, refutando mitos euclidianos com evidências de povoados prévios e capelas como a de Santo Antônio.

Em “Coronelismo e Messianismo no Brasil”, Calasans ressignifica Antônio Conselheiro como um “conselheiro” formado por leituras como “A Missão Abreviada” do Padre Manoel José Gonçalves Couto (1868), e a Bíblia, um peregrino que construiu igrejas, cemitérios e tanques d’água por 25 anos, atuando como “SUDENE do século passado”, atraindo negros, índios e pobres contra o coronelismo. Já em

"Canudos: Origem e Desenvolvimento de um Arraial Messiânico", ele descreve o arraial como um centro de 26 mil habitantes em 5.200 casas, com economia de comércio, roças e respeito à propriedade privada, povoado por migrantes voluntários (incluindo remediados) atraídos por conselhos e milagres, sob liderança de figuras como João Abade e Guarda Católica.

Calasans conecta a destruição física de Canudos pela guerra de 1897 e posterior alagamento, a tentativas estatais de apagar a memória, mantendo visões míticas negativas enquanto o esquecimento local preserva releituras positivas via tradição oral e sobreviventes. Essa perspectiva resgata Canudos como resistência social e religiosa, oposta a enquadramentos elitistas, alinhando-se a cordéis e autores recentes que veem Conselheiro como protetor do sertão.

Merquior (1977, p. 196) apresenta "Os Sertões" como uma dupla retratação de Euclides da Cunha, primeiramente, ao rever sua condenação inicial aos jagunços de Canudos, abandonando a visão simplista de "obscurantismo reacionário" e reconhecendo o heroísmo e a dignidade das populações sertanejas, aproximando-se da ideia de um "Brasil oculto e verdadeiro", depois, ao se retratar de seu antigo cientificismo determinista e racista, pois embora parta de teorias de inferioridade das "raças fracas", acaba afirmando que "o sertanejo é, antes de tudo, um forte", o que revela honestidade intelectual e enriquece o valor sociológico e estético da obra.

O reconhecimento do heroísmo sertanejo em detrimento da narrativa oficial da violência estatal em Canudos antecipa um debate que, na atualidade, ganha contornos institucionais mais amplos na busca por reparação histórica. Com base na doutrina da justiça transicional, consubstanciada em um conjunto de medidas de manifestação da verdade, recobrimento e exposição da memória, agenciamento da justiça, reparação das vítimas e proposição de reformas institucionais, referentes aos crimes contra a humanidade perpetrados durante o período da ditadura militar, o relatório final da Comissão Nacional da Verdade revela que graves violações aos direitos humanos ainda permanecem em tempos atuais.

Para Marlon Alberto Weichert (2006, p. 43), tal Comissão concluiu que o Estado continua a cometer transgressões aos direitos dos cidadãos, de maneira grave, seguindo padrões desenvolvidos durante a ditadura, mesmo sem motivações políticas, considerando que mesmo sem perseguição política, as forças de

segurança continuam utilizando a tortura, execuções sumárias e desaparecimento forçado de pessoas como métodos de investigação e repressão ao crime comum. E, pior, a impunidade e a ausência de verdade reforçam a continuidade de práticas autoritárias e violadoras dos direitos humanos.

Tendo em vista os ideais constantes no texto “Estado de Exceção”, escrito por Giorgio Agamben (2004), filósofo italiano, a respeito da zona de indistinção e da garantia da lei e da ordem, infere-se que a realidade brasileira, na área de segurança pública, justiça e cidadania, consiste no uso de práticas relacionadas ao estado de exceção, que se caracteriza pela anulação de direitos essenciais, garantidos pelas Constituições, como as liberdades individuais.

Da leitura dos escritos de Agamben, é patente que muitas nações apelam ao estado de exceção, geralmente com base na alegação de um perigo externo de caráter extraordinário, que coloque em risco a integridade e a segurança da nação, como o terrorismo. Assim, o Estado sente-se no direito, para a proteção de seus domínios, de suspender as garantias legais atinentes aos indivíduos.

As ideias de Agamben nos faz refletir que atualmente não há tempo de normalidade, e sim de reforço do estado de exceção como arquétipo de governo, cujo ordenamento jurídico faz o contrário daquilo que deveria resguardar, mediante suspensão de direitos, com violência não regulada pela lei. Em suma, o estado de exceção se torna uma estrutura jurídico-política estabelecida.

O que ocorreu no arraial de Belo Monte representa um dos episódios mais emblemáticos do confronto entre o poder estatal e comunidades marginalizadas na história brasileira. A resposta do Estado contra aquela comunidade de religiosos, sertanejos pobres, ex-escravos e pessoas que buscavam refúgio das duras condições socioeconômicas da época, foi extremamente violenta, considerando que o movimento religioso messiânico de Conselheiro foi interpretado pelo novel governo republicano como uma ameaça separatista e monarquista.

Foram necessárias quatro expedições militares para derrotar Canudos, sendo que as três primeiras resultaram em derrotas humilhantes para o exército republicano. A última expedição, liderada pelo general Artur Oscar, contou com cerca de 10.000 soldados equipados com artilharia moderna. O discurso oficial

justificava a violência como necessária para restaurar a ordem e o Estado de Direito, sendo que o lema da República foi e é: ordem e progresso.

No entanto, o que se viu foi um massacre desproporcional. Os sertanejos resistiram bravamente com recursos limitados, mas o desfecho foi trágico: Canudos foi completamente destruída e, praticamente, todos os seus habitantes foram mortos por uma violência desproporcional do Estado. Na verdade, o que antes era visto como uma simples repressão a fanáticos religiosos, se revela um conflito complexo, ou melhor, as profundas contradições da formação da República brasileira.

O apagamento da primeira Canudos ilustra a tensão entre o Estado de Direito formal e sua aplicação seletiva, onde a violência estatal foi utilizada não para garantir direitos, mas para eliminar uma forma de organização social alternativa que desafiava, mesmo que indiretamente, o poder estabelecido.

Como dito alhures, a inundação da área original de Canudos para a construção do Açude de Cocorobó na década de 1960 é outra forma de violência, então simbólica e estrutural do Estado, um segundo apagamento, pois foram submergidos os restos materiais e arqueológicos do local onde ocorreu um dos mais importantes episódios de resistência popular da história brasileira.

Além de apagar a memória física do conflito, se perpetua a exclusão daquela região, uma vez que a decisão de construir o açude priorizou interesses desenvolvimentistas sem considerar adequadamente a importância histórica e simbólica do local para as comunidades locais e para a memória coletiva nacional. Outrossim, as comunidades descendentes dos sobreviventes e habitantes da região tiveram pouca ou nenhuma voz nas decisões sobre o destino físico do território, reproduzindo padrões de exclusão semelhantes aos que motivaram o conflito original.

Repisa-se a violência simbólica. Alagar o campo de batalha foi uma segunda morte de Canudos, agora não mais através das armas, mas pela água, reiterando o poder do Estado sobre aquele espaço contestado. É importante notar que o açude também tinha o objetivo de desenvolvimento regional e combate à seca, problema real que afetava (e ainda afeta) o sertão. Contudo, a forma como foi implementado, sem preservar adequadamente a memória do local, reflete a continuidade de uma

relação problemática entre o Estado brasileiro e a memória das resistências populares.

Mas Canudos resiste! Quando o nível da água baixa, atualmente, é possível ver ruínas da segunda Canudos, o que se tornou um importante local de peregrinação e memória, com um museu próximo que busca preservar a história do conflito. Enfim, o esquecimento e a marginalização histórica do sertão brasileiro podem ser considerados formas de violência estrutural e simbólica por diversas razões.

Ricardo Oliveira (2002, p. 525) diz que o sertão é o lugar do esquecimento e as utopias de progresso e civilização, que deveriam ocorrer junto à democracia e à cidadania, formando a nação, não se realizaram, pois as grandes questões sociais continuaram esquecidas, sobretudo na educação e saúde, que eram e ainda são, setores abandonados pelo poder público. A verdade da República é a estruturação de um espaço de poder das oligarquias rurais, um regime ideológico escancarado por um dos Presidentes que dizia "sem peso algum na consciência que 'a questão operária era um caso de polícia', desnudando a forma aristocrática com que o governo olhava a questão social".

A falta de políticas públicas adequadas ou de infraestrutura básica/serviços essenciais constitui uma forma de violência por omissão, uma violência da ausência. Quando o Estado se faz presente principalmente através de ações repressivas, como ocorreu em Canudos, mas é ausente em seu papel social, perpetua um ciclo de abandono, acarretando uma violência epistêmica, com desvalorização dos saberes, das culturas e modos de vida sertanejos em favor de perspectivas urbanas e litorâneas, isso representa uma violência contra as formas de conhecimento locais. Os sertanejos são frequentemente retratados como "atrasados" ou "ignorantes" no discurso hegemônico.

Como ressaltou Araújo (2013, p. 37), ao expor o sertão na visão dos próprios sertanejos, resta acentuada:

a falta de políticas sociais que representa as práticas viciadas e excludentes tão presentes nestas regiões. Muitos/as anunciam e denunciam os tantos abusos que predominam nas administrações políticas dos municípios, das regiões do Sertão desde o clientelismo, as atitudes de corrupção, o nepotismo etc. Velhos e novos coronelismos desfiguram, em grande medida, a coisa pública nesses rincões.

Há violência também pela invisibilidade histórica, pois a narrativa oficial da história brasileira tende a privilegiar eventos ocorridos no litoral e nos centros de poder, tratando movimentos como Canudos como episódios isolados ou anomalias, e não como expressões legítimas de resistência e organização social alternativa, sem olvidar da falta de políticas sustentáveis para lidar com as condições ecológicas específicas do sertão, como as secas periódicas, o que perpetua ciclos de vulnerabilidade, e mais, estereotipamento cultural ocasionado pela redução da riqueza cultural sertaneja a estereótipos folclóricos ou exóticos, o que reforça a violência simbólica negacionista da complexidade dessas comunidades.

Euclides da Cunha, em "Os Sertões", já denunciava essa violência do esquecimento quando escreveu que "o sertanejo é, antes de tudo, um forte", uma tentativa de humanizar e dar visibilidade a uma população sistematicamente ignorada pelo projeto de nação brasileira. O próprio silenciamento de Canudos na história oficial por muito tempo, até ser resgatado por estudos históricos mais recentes, exemplifica como o esquecimento opera como mecanismo de controle e dominação.

1.3 A LUTA CONTRA AS OPRESSÕES

O que ocorreu no sertão da Bahia na virada de século representa uma importante luta contra diversos tipos de subjugação. O movimento conselheirista em Canudos se opunha a várias formas de opressão. Os sertanejos enfrentavam extrema pobreza, secas devastadoras e um sistema latifundiário que os mantinha em condições precárias. A prometida Canudos de Conselheiro, o Belo Monte, representava uma alternativa econômica comunitária, com distribuição mais igualitária de recursos. O movimento ocorreu pouco após a Proclamação da República, que não trouxe melhorias para a população pobre do sertão. Pelo contrário, novos impostos foram instituídos, aumentando o fardo sobre os mais pobres. Houve ainda a opressão religiosa, já que comunidade belo-montense praticava um catolicismo popular que desafiava a ortodoxia da Igreja Católica oficial, aliada com as elites políticas.

O arraial de Canudos tornou-se populosa e detinha elementos de autogestão e cooperação. Essa experiência alternativa de organização social foi vista como ameaça pelos republicanos, que enviou quatro expedições militares para destruí-la. A violência da repressão foi brutal, terminando com o massacre da população de Canudos na quarta expedição. Diante dessa violência da repressão e negligência do Estado em relação aos problemas socioeconômicos do sertão, o conflito em Canudos deve ser visto como uma manifestação de resistência contra múltiplas formas de opressão estrutural na sociedade brasileira da época.

Derivada do latim *resistentia*, de *resistire*, resistência significa manter a posição ou ficar firme, ou melhor, pôr a própria força contra uma investida alheia. Ora, os sertanejos em Canudos desenvolveram diversas formas de resistência contra as opressões que enfrentavam, com organização comunitária alternativa, técnicas militares adaptadas, autossuficiência econômica e religiosidade, para tanto criaram uma comunidade baseada em princípios coletivistas, onde a terra e muitos recursos eram compartilhados. Esta estrutura social desafiava diretamente o modelo latifundiário e as hierarquias sociais e religiosas dominantes.

Maria da Conceição de Almeida, ao prefaciар o livro “Sertania, sabenças de uma saga agridoce”, de Miguel Almir Lima de Araújo (2013, p. 10), cujos trechos epigrafam este capítulo e os segundo e terceiro capítulos, diz que se celebra a vida sertaneja, “uma ode à vida feita de coisas simples, mas suficientes”, um apelo à resistência:

As feiras, "balaies vivos de estórias e proezas", o cangaço, as festas religiosas, as cantigas de roda, Padre Cícero, São João Batista, Luiz Gonzaga, os aboios e a fala de orgulho dos homens e mulheres do sertão é parte do cardápio da resistência. (...) Resistência a que? À monocultura da mente, à globalização que tudo nivela, padroniza, passa a régua. Resistência às lógicas unitárias, à mercadorização da cultura, à europeização do mundo, à domesticação cultural. Longe, entretanto, do reacionarismo intelectual que aprisiona o local nele mesmo e reduz a singularidade ao excentricamente particular, a diversidade é aqui compreendida em sua universalidade.

A questão da resistência surge de forma inevitável. Se a ordem é preservada por meio da violência, a resistência a essa ordem pode reivindicar uma legitimidade equivalente. Isso gera questões sobre quem tem o direito de determinar quando a violência é aceitável e quando representa uma ameaça à ordem legítima.

Apesar de inferiores em armamento e treinamento formal, os sertanejos demonstraram notável capacidade de defesa militar. Utilizaram conhecimento do terreno local, técnicas de guerrilha e trincheiras estrategicamente posicionadas. Conseguiram derrotar as três primeiras expedições militares enviadas pelo governo. E desenvolveram um sistema de produção agrícola diversificado e comércio interno, reduzindo a dependência do sistema econômico que os marginalizava. Canudos tinha sua própria produção de alimentos, criação de animais e artesanato.

Somado a isso, sob a liderança espiritual de Antônio Conselheiro, criaram uma interpretação religiosa que contestava tanto o poder da Igreja oficial quanto do Estado. Esta espiritualidade dava sentido à luta e fortalecia a coesão comunitária. Também, utilizaram os conhecimentos da geografia local, das fontes de água, da vegetação da caatinga e das técnicas de sobrevivência em condições adversas para resistir aos cercos militares.

Essa resistência impressionou inclusive os militares que os combatiam. Os sertanejos lutaram até o último momento, preferindo morrer a se render, o que demonstra a força de sua convicção na legitimidade de sua causa e forma de vida. A última fase do conflito transformou-se em uma guerra de resistência desesperada que terminou não apenas com a destruição total do arraial, mas com o massacre de praticamente toda sua população.

Poucas pessoas sobreviveram ao massacre final, entre cem e duzentos. Após a destruição de Canudos, muitas crianças perderam seus pais, famílias e referências comunitárias, sendo capturadas pelas tropas do Exército e distribuídas entre coronéis locais, oficiais, prostíbulos e outras famílias desconhecidas. Essa dimensão da violência praticada contra crianças e adolescentes evidencia não apenas a destruição física do arraial, mas a ruptura radical de redes familiares e comunitárias, perpetuando ainda por gerações o trauma do desastre.

A resistência pode ser compreendida como a aferição da vida para além das estruturas de governo, um ato de preservação da originalidade de existência em um mundo múltiplo, multicultural, multifacetado e complexo. Nesse sentido, resistir não é apenas um confronto ou oposição direta ao poder, mas uma prática contínua de manter vivas as identidades, culturas e modos de vida que se manifestam em suas diferenças singulares.

A resistência cultural, em particular, envolve a defesa e a manutenção dos traços distintivos que marcam grupos e comunidades, especialmente aqueles que são marginalizados ou discriminados, fazendo de sua cultura uma estratégia de sobrevivência e afirmação contra processos de homogeneização e dominação. Essa resistência é uma forma de existir, ou re-existir, que valoriza e preserva a diversidade dentro do tempo histórico, permitindo que culturas e identidades se expressem em suas múltiplas facetas, mantendo seu próprio ritmo e originalidade. Ela se manifesta através de práticas culturais, linguísticas, artísticas e sociais que se articulam com o entorno para sustentar uma "história interna" específica, desafiando simplificações e tentando evitar o apagamento diante de sistemas políticos, econômicos e culturais que tentam impor hegemonias.

No contexto mais amplo de um mundo "multi", a resistência é uma rede de ações e expressões que resguarda a pluralidade da vida contra a uniformização, celebrando o multiculturalismo como elemento essencial da existência humana. Trata-se de um movimento que reafirma a autonomia cultural e política, reconhecendo a legitimidade da diferença e a importância da preservação das origens culturais, ainda que estas estejam sujeitas a pressões constantes de forças externas. Assim, resistir é um ato vital de preservação da originalidade e da singularidade da vida em sua multiplicidade.

Rui Facó (1980, p.82-83) interpreta a resistência de Canudos como uma reação política e social das camadas pobres do sertão, mais do que mero fanatismo religioso. A partir do conflito em torno dos impostos, o Estado passa a classificar Antônio Conselheiro como “antinacional” e “antirrepublicano”, desencadeando a primeira repressão armada em 1893, em Maceté (atual Quijingue, entre Tucano e Euclides da Cunha). Na percepção sertaneja, a República intensifica a opressão fiscal e a perseguição armada, o que faz a “lei da República” ser identificada à “lei do cão” ou “lei do Diabo”. Uma violência institucionalizada.

Canudos é apresentada como palco da luta de libertação dos pobres do campo, expressão de um potencial revolucionário sertanejo e marco histórico do movimento camponês no Brasil (FACÓ, 1980, p.117):

Sua resistência indomável mostra o formidável potencial revolucionário existente no âmago das populações sertanejas e a enorme importância do movimento camponês no Brasil, cuja população rural constitui, ainda hoje, a

principal parcela das massas laboriosas do País. A epopéia de Canudos ficará em nossa história como um patrimônio das massas do campo e uma glória do movimento revolucionário pela sua libertação.

Atualmente, Canudos é um município que preserva muitas manifestações culturais que simbolizam sua história de resistência e luta, refletindo os signos dessa memória viva. Entre essas manifestações destaca-se a romaria, uma celebração religiosa e comunitária que reúne moradores e visitantes para homenagear a história dos conselheiristas e o legado de Antônio Conselheiro. Outro evento importante é o "Dia do Ultimato da Guerra", comemorado em 5 de outubro, data que marca o fim da Guerra de Canudos, quando a população local realiza desfiles e mobilizações que envolvem toda a cidade, expressando orgulho e resistência frente à memória do massacre sofrido.

Há ainda o "Festival de Cultura, Artes e História", que reúne desfiles temáticos, apresentações musicais, teatro, artesanato e outras formas artísticas que resgatam a luta e a identidade do povo sertanejo. O festival aborda temas como "A luta, o homem e a terra", reverberando a epopeia dos conselheiristas e a resistência da comunidade local, com participação ativa das escolas e das secretarias municipais, sem olvidar da "Travessia pelas Veredas da Resistência", evento anual de caminhada de 65 km pela Caatinga no sertão da Bahia, de Canudos Velho a Uauá. Este revisita os caminhos conselheiristas, com o objetivo de resgatar a memória da resistência popular contra a opressão, promover imersão histórica, cultural e ecológica, com interação em comunidades tradicionais e reflexão sobre preservação ambiental, e transformar a jornada em experiência existencial de pertencimento, resistência e celebração da identidade sertaneja.

Manifestações culturais são essencialmente coletivas e engajam toda a comunidade, fortalecendo o sentimento de pertencimento e a valorização da história regional, enquanto reforçam o caráter de resistência diante das injustiças sofridas no passado e reafirmam que Canudos não é apenas um marco histórico de conflito, mas um espaço vivo de luta social e cultural, onde a memória é continuamente ressignificada e celebrada pela comunidade. Logo, esses eventos de cultura em Canudos são uma potente forma de registrar e resistir, mantendo acesa a memória histórica e fortalecendo a identidade do povo sertanejo que, apesar das adversidades, segue ativo na reconstrução e valorização de sua cultura.

2 SEMIÓTICA ARTÍSTICA

*Sertão paradoxo. Sertão estado de espírito, espaço geográfico, cosmovisão, topoi que transcende fronteiras, raiz da alma do sapiens-demens. É uma simbólica grávida de desdobramento. Um cenário plural, polifônico, policromático, lúdico e dolorido ao mesmo tempo. Intemperividade e calma. Dor e gozo. Desafio e estado de graça. Místico e materialista. Prosa e poesia. Morte e vida. Mistério. Silêncio. Alvorço. Estética encarnada bem ... de mãos dadas com uma hermenêutica simbólica passeia pelas veredas da vida dos sertanejos de todos os lugares. Vale aqui o que é experimentado, vivido, ouvido, dito. Vale o que está tatuado no corpo e na alma. O que tem cheiro de gente, de mato, de bicho, de juazeiro garoando. Cheiro do suor de Lampião. Cheiro de todas as Marias Bonitas. Cheiro da flor do trapiá e de amor feito na rede. Cheiro de sol das roupas lavadas em água barrenta.
(Sertão à flor da pele, parte do prefácio por Maria da Conceição de Almeida, em Sertania, sabenças de uma saga agridoce, de Miguel Almir Lima de Araújo, 2013, p. 09-10)*

Semiótica é o estudo de signos e símbolos, como eles criam significados, tendo, neste trabalho, uma abordagem artística ao examinar como os elementos de obras de arte reverberam nos espectadores como signos e significados. Seus aspectos abrangem a análise de signos visuais e seus significados culturais, de como as obras de arte se comunicam por meio de sistemas simbólicos, da relação entre a intenção do criador e a interpretação do espectador, de modo a tornar compreensível como a arte funciona em contextos culturais e históricos mais amplos.

A linguagem e a arte representam duas das formas mais essenciais da vivência humana, cada uma produzindo manifestações culturais de grande riqueza e variedade. A linguagem funciona como o sistema de comunicação que capacita as pessoas de modo a revelar pensamentos, emoções e conceitos, influenciando na forma de entender o mundo e facilitando as interações sociais.

Os resultados da linguagem são amplos e incluem diversos gêneros, como a literatura, o teatro, a comunicação do dia-a-dia, e os documentos oficiais, que vão desde leis até textos acadêmicos. Contudo, a linguagem não serve apenas como um

meio de comunicação, também desempenha um papel crucial na elaboração de realidades e identidades culturais.

Por sua vez, a arte representa uma forma de expressão criativa que vai além do funcional, buscando evocar emoções, incitar reflexões ou proporcionar vivências estéticas. Com frequência, a arte desafia normas, questiona valores previamente estabelecidos e expande os limites da expressão humana. Dentro dela, encontramos produções que englobam artes visuais, literárias e performáticas.

Os produtos da arte e da linguagem se entrelaçam, formando combinações híbridas como a poesia, o teatro, o cinema e as canções. Nesses cruzamentos, as possibilidades expressivas de ambas se ampliam, gerando manifestações culturais que apresentam grande complexidade e repercussão.

Em suas variadas formas, tanto a arte quanto a linguagem são essenciais para tornar as pessoas hábeis a entenderem a si mesmas e o mundo ao seu redor, além de os permitirem a imaginar novas formas de ser e de existir.

Além da semiótica artística, é possível falar em semiótica jurídica, aplicando-se a teoria semiótica ao discurso e à prática jurídica, que examina como o significado jurídico é criado, interpretado e comunicado por meio de vários sinais e símbolos dentro dos sistemas jurídicos, seja por seus próprios códigos e convenções, seja pela linguagem jurídica e estruturas de poder.

Inobstante aplicadas a campos distintos, é importante associar a semiótica artística com a jurídica, em vista da proposta deste trabalho. Partindo dos mesmos fundamentos teóricos, há interessantes pontos de conexão, o que configura a intersemiótica, pela passagem de um sistema de signos para outro, como da palavra para a imagem, da música para a dança ou da escrita para o teatro.

A intersemiótica também é conhecida como tradução interartes ou intermedial, segundo o tirocínio de Roman Jakobson, teórico russo da comunicação influenciado interdisciplinarmente pelo estruturalismo linguístico de Ferdinand de Saussure e pela psicologia comportamentalista (SANTEE, TEMER, 2015).

De modo a ampliar a citada relação, tanto a arte quanto o direito dependem do contexto social, histórico e cultural para a construção de significados, e ambas ensejam a verificação de como as mensagens são codificadas e decodificadas por diferentes receptores. Também pode-se ver a arte como objeto jurídico, por

temáticas como censura, liberdade de expressão, e ver as representações do direito na arte, notadamente as relações de poder e a violência, tudo isso com uma pluralidade de interpretações possíveis de um mesmo texto ou obra ou rituais/performances.

Como sistemas comunicativos complexos que moldam a compreensão da realidade social, tanto o direito quanto a arte utilizam signos para estabelecer legitimidade e autoridade. O direito com suas performances ritualísticas e teatrais, consubstanciadas nas vestimentas, na linguagem formal e nos procedimentos cerimoniais, e a arte enquanto ferramenta de crítica por questionar sistemas jurídicos injustos, visando mudanças sociais e legais.

2.1 LINGUAGEM, ARTE E SEUS PRODUTOS

Os signos linguísticos constituem os elementos fundamentais da linguagem que possibilitam a troca de informações. Considerado o pai da linguística moderna, Ferdinand de Saussure, introduziu essa ideia no início do século XX, ao se preocupar com as delimitações das unidades empíricas que forma o objeto da linguística.

Um signo linguístico é formado por dois componentes: o significante, que se refere à forma, à representação acústica ou visual do signo, como, por exemplo, a palavra escrita "árvore" ou o som que se produz ao pronunciá-la; e o significado, que abrange o conceito mental, a ideia que o significante sugere. No caso da palavra "árvore", ela evoca a imagem mental de uma planta que possui tronco e galhos.

Os signos linguísticos têm como características essenciais a arbitrariedade, a linearidade, a mutabilidade/imutabilidade e o valor. A ligação entre significante e significado é, em sua maioria, arbitrária, já que não existe uma conexão inerente entre a forma e o conceito. Em relação à linearidade, os significantes se organizam em uma sequência temporal, ao falar, ou espacial, ao escrever.

Os signos evoluem ao longo do tempo, sendo mutáveis, inobstante permaneçam em relativa estabilidade dentro de uma comunidade de falantes (imutabilidade). Quanto ao valor, o significado de um signo é definido não apenas por suas características isoladas, mas também por suas interações com outros signos no contexto do sistema. Os signos linguísticos atuam como um acordo social,

possibilitando que indivíduos de uma mesma comunidade linguística se comuniquem, uma vez que compartilham um sistema comum de significantes e significados.

Para Saussure (2003, p. 17), a língua é tida como “um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos”, não podendo confundir língua e linguagem, tendo em vista a multiformidade e heterogeneidade desta, enquanto que aquela configura a parte social da linguagem, exteriorizada pelo indivíduo, conferindo homogeneidade. A língua forma uma rede de conexões e regras que permite a comunicação falada, sendo que a fala é concreta e balizada pela interpretação individual.

Ao tratar do valor linguístico, Saussure diz que o sentido, diferente do significado, permite delimitar as unidades, numa atividade de associação entre significados e significantes, ambos arbitrários, formando uma relação arbitrária. Os signos reunidos são valorados e ganham “vida semiológica”. A unidade linguística é algo fluído, aparenta ser unidade, mas é um sistema complexo de relações, tipo cálculo matemático, onde os valores não são preestabelecidos. A não correspondência entre significante e significado é essencial para manter o sistema, se fosse o contrário, não teria a chamada vida semiológica.

A unidade da língua, fluída por natureza, ganha sua estabilidade no sistema de valores. A língua fundada na não coincidência entre significantes e significados conduz à edificação da teoria do valor. O signo é produto de um duplo trabalho psíquico que constrói uma forma significante e significada, associadas. O caráter arbitrário cria representações individuais e coletivas estabilizadoras do sistema. A natureza social do signo gera sistema de valores interativos e significantes, o sistema de discursos, permitindo estudos do sistema de línguas com outros sistemas: das atividades sociais; gêneros textuais e tipos discursivos.

Assim, o legado de Saussure ultrapassa estudos estruturais/formais, faz nos refletir sobre a linguagem humana em todos os aspectos, funcionais e formais. E por qual razão relacionar a linguagem com o direito e a arte?

Associando inicialmente o direito com a linguagem, vê-se que fenômeno jurídico ocorre por meio do uso das palavras. No intelecto de Gregorio Robles (2009,

p. 15), filósofo espanhol, maior expoente da Teoria Comunicacional do Direito, "o direito é um fenômeno de comunicação que se dá pela convivência dos seres humanos, cuja natural expressão ocorre pela linguagem".

Já com incursões na arte, segundo Ramiro (2012, p. 297-307), o movimento direito e literatura traz interessantes contribuições e abordagens quanto aos discursos, sobretudo ao discurso normativo, sendo que "este olhar do jurídico busca uma abordagem da lei por meio da literatura, ou seja, há um esforço de compreensão do jurídico e sua linguagem, sendo esta última, muitas vezes, o principal objeto de análise".

Conforme Antonio Candido (1995), a literatura é salutar para a humanização, entendida como o processo que confirma no ser humano traços fundamentais, entre os quais se incluem o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, bem como o cultivo do humor.

Candido elabora sua reflexão sobre a humanização no contexto da ditadura militar e do debate acerca das políticas culturais. Sua defesa de que a literatura constitui um direito humano procura confrontar perspectivas utilitaristas que reduzem a cultura a adorno burguês ou a instrumento de propaganda ideológica. Quando essa proposta é confrontada com os debates contemporâneos sobre diferença cultural, identidade e poder, tornam-se evidentes algumas de suas limitações históricas.

Nesse sentido, a literatura fomenta no indivíduo uma maior humanidade, na medida em que o torna mais compreensivo e receptivo em relação à natureza, à sociedade e aos semelhantes. Evidencia-se, assim, a relação entre literatura e direitos humanos sob duas perspectivas: de um lado, a literatura como instrumento de humanização, capaz de moldar os afetos e ampliar horizontes; de outro, como forma de desvelamento da realidade, que convoca ao engajamento social e à reivindicação dos direitos das minorias oprimidas, em direção a uma sociedade mais justa, democrática e igualitária.

A concepção de humanização formulada por Antonio Candido fundamenta-se em um paradigma universal de desenvolvimento humano, orientado pela busca de

uma síntese entre as diferentes dimensões constitutivas da experiência humana. Entretanto, tal modelo pode ser problematizado a partir de perspectivas filosóficas que deslocam o eixo da reflexão da unidade para a diferença.

Nesse horizonte, a filosofia da diferença, formulada por Gilles Deleuze (2000, p. 38), oferece uma crítica consistente à dialética tradicional, ao recusar o movimento de reconciliação e totalização dos opostos e ao privilegiar, em contrapartida, a multiplicidade, a heterogeneidade e a singularidade dos processos de constituição dos sujeitos. Sob o prisma deleuziano, a humanização não se configura como um percurso teleológico em direção a um ideal universal, mas como um campo de variações incessantes e irreduzíveis, em que o humano emerge da própria dinâmica diferencial que o produz.

Essa concepção deleuziana da humanização como campo de variações diferenciais também projeta luz crítica sobre a própria estrutura do Direito, que, longe de constituir um sistema fechado de sínteses normativas, revela-se atravessado pelas mesmas forças de heterogeneidade e singularidade. Assim, o Direito não apenas regula condutas sociais por meio de sua materialidade linguística, mas também se constitui como campo de intensidades e interpretações plurais, onde os textos legais operam como significantes suscetíveis de múltiplas atualizações.

O direito se expressa principalmente por meio da linguagem, configurando-se como um sistema de signos. Ele possui seus significantes, representados pelos textos legais, e seus significados, que incluem as interpretações e aplicações necessárias, tudo com a finalidade de regular a conduta social.

Para decifrar esses signos jurídicos, recorre-se à hermenêutica jurídica, visto que o direito emprega uma linguagem performativa, que efetua ações por meio de signos linguísticos específicos. Exemplos desse tipo de linguagem incluem expressões como "é proibido", "deve ser" e "tem direito a". Além disso, o sistema jurídico também faz uso de conceitos que são fluidos, contextuais e indeterminados, como "boa-fé", "razoabilidade" e "interesse público".

É importante lembrar que a persuasão no campo jurídico é baseada na utilização estratégica dos sinais linguísticos. A retórica legal tira proveito da potência desses sinais para elaborar argumentos persuasivos. Os documentos legais são

significantes que abrem caminho para uma variedade de interpretações. O intérprete detém a autoridade de determinar temporariamente o significado desses signos.

O entendimento dos signos jurídicos é moldado e sustentado por grupos de interpretação, compostos por juristas e profissionais do direito. Essas coletividades estabelecem convenções que orientam a interpretação desses signos. Dado que a sociedade é um organismo em constante mudança, se desenvolvendo ao longo do tempo e em resposta a transformações sociais, o sistema jurídico também deve se adaptar e recontextualizar seus símbolos legais.

Um mesmo documento legal, significativo, pode ser interpretado de maneiras variadas à medida que o tempo passa. A interação entre os sinais linguísticos e o direito é a temática central da semiótica jurídica, que investiga de que forma o direito cria, interpreta e utiliza seus próprios símbolos dentro de um contexto social.

Sobre significado, estilo e retórica, Posner (2009) expõe que não há nada de excêntrico em examinar decisões judiciais sobre o aspecto da literatura, tanto é assim que alguns estudiosos das duas áreas o fizeram. Ele ressalta que muitas obras ilustres da literatura começaram com um objetivo religioso, político ou mesmo utilitário, em vez de literário, fazendo questão de relembrar a definição de literatura por John Ellis, que é o corpo de escritos que são usados de uma certa maneira, em vez de terem características ou origens comuns.

Para que não se restrinja apenas à literatura, cabe asseverar que o teatro trata do registro da realidade, transformando a forma como o mundo é visto. Os espetáculos revelam maneiras de interpretar e compreender a sociedade, influenciando nas escolhas, nos hábitos, na discussão de assuntos importantes, na construção de valores e na resistência.

Nesse sentido, relacionar direito, signos, arte, violência institucional e resistência é importante, pois signo não é apenas extrair o teor das palavras da lei ou simplesmente assistir a um filme/visitar uma galeria de arte por mera diversão, mas observar os fatos, apurar a ideologia e o contexto social/histórico atinentes a esses signos.

Ao que importa nesta tese, a arte se revela uma poderosa ferramenta de denúncia e de resistência contra ultrajes aos ideais democráticos ou violações aos direitos humanos. Tanto é que em regimes totalitários a publicação e a circulação de

certas obras literárias, cinematográficas, teatrais e sonoras foram proibidas, com perseguição dos autores. Isso mostra o quanto a arte é importante para a vida, para o direito, como forma de expressão humana.

A arte possui uma dimensão fundamentalmente transgressora que a coloca em tensão constante com as normas estabelecidas. Essa característica manifesta-se de diversas formas ao longo da história cultural. O viés antinormativo da arte reside em sua capacidade de questionar e subverter regras sociais, políticas e estéticas.

A dimensão anticonformista se expressa na recusa da arte em simplesmente espelhar ou confirmar valores dominantes. Essa resistência ao conformismo não é meramente formal, manifesta-se também no conteúdo, quando a arte dá voz a perspectivas marginalizadas, ou critica estruturas de poder.

O aspecto antimoralista talvez seja o mais controverso. A arte rotineiramente explora territórios moralmente ambíguos ou perturbadores, não para promover comportamentos específicos, mas para ampliar a compreensão da experiência humana. Trata-se antes de uma potencialidade inerente ao fazer artístico, a capacidade de imaginar alternativas, questionar o dado como natural e expandir os limites do pensável e do sensível. A arte, nesse sentido, funciona como um laboratório experimental da cultura, testando possibilidades que outras esferas da vida social podem eventualmente incorporar ou definitivamente rejeitar.

Em seus ensaios sobre o conceito de cultura, Zygmunt Bauman (2022) revisa criticamente a produção teórica das ciências sociais sobre o tema, analisando as principais correntes de pensamento que estudaram o significado da cultura na sociedade, para tanto, fala da semiótica e da natureza comunicativa da linguagem na intenção de transmitir uma mensagem. Para ele, cultura é um corajoso movimento humano voltado para liberdade, contrário à alienação.

Seguindo essa concepção de crítica cultural, os signos das representações artísticas são importantes ferramentas para discutir as mazelas sociais, a violência institucional e o resistir, principalmente pelo alto poder de sensibilização que lhes caracteriza. Durante a história da humanidade a arte exerceu o papel de auxiliar o homem a compreender e transformar a realidade em que está inserido, não exercendo funções meramente estéticas.

A arte de síntese além de incorporar discussões sobre problemas contemporâneos, é inovadora em sua linguagem, permitindo diferentes formas de interação com o público. Isso torna o teatro um espaço potente, significativo e representativo, pois confere ao senso crítico um lugar político e de desenvolvimento humano.

Transcende, dessa forma, como dito acima, mera fonte de fruição estética, representando um espaço que faz as pessoas pensarem e ressignificarem suas opiniões, sobretudo se teatro em comunicação com o público, este deixando de ser mero espectador (passivo), participando ativamente dela, conforme ideias de Ortega y Gasset (2021), em sua crítica cultural sobre a desumanização da arte.

Partindo da narrativa de Euclides da Cunha (2018), em meio aos variados signos, como civilização e barbárie, vencedores e vencidos, progresso litorâneo e atraso interiorano, fanatismo religioso e legitimidade de expressão espiritual, europeísmo e autoctonismo, verifica-se que a obra traz variadas linguagens. “Os sertões” adveio da cobertura jornalística de Euclides da Cunha sobre o conflito decorrente da contenção militar do movimento religioso e sertanejo pró-monarquia, que denunciou a realidade do sertão marginalizado e das mazelas que o seu povo sofria.

A obra revelou a vida dicotômica no Brasil: o da elite civilizada, dos “patrícios do litoral”, e o do interior, com fome e seca. Mesmo escrita por um republicano, a obra é um verdadeiro ensaio antropológico, sociológico e cultural do sertão do Brasil, sem olvidar do povo sertanejo, marginalizado estruturalmente, criando um híbrido discursivo que resiste a enquadramentos disciplinares rígidos.

Euclides da Cunha apresenta uma complexidade singular que desafia categorização simples, configurando-se como um objeto artístico profundamente problemático e multifacetado. Embora baseado em observação direta e pesquisa, o livro constrói uma narrativa altamente estilizada, com procedimentos claramente literários: metáforas elaboradas, construções épicas, personificações dramáticas da paisagem.

A dimensão estética contra o compromisso político gera outro nível de problematização. A beleza literária da prosa euclidiana corre o risco de estetizar a violência que denuncia. As descrições épicas dos combates, a grandiloquência do

estilo, podem paradoxalmente embelezar aquilo que o autor pretende condenar. Há uma tensão não resolvida entre o prazer estético que a obra proporciona e o horror dos eventos narrados.

A questão autoral também se complexifica. Euclides assume simultaneamente os papéis de testemunha, cientista, artista e porta-voz da nação. Essa multiplicidade de posições autorais cria instabilidades internas no texto, momentos em que diferentes vozes e perspectivas entram em conflito sem síntese clara.

O livro problematiza a própria noção de arte nacional. A obra propõe-se como interpretação do Brasil, mas revela mais sobre as contradições das ideias republicanas do que sobre as populações retratadas. Torna-se, involuntariamente, um documento sobre os limites e impasses do projeto civilizatório brasileiro, funcionando tanto como denúncia quanto como sintoma das violências que pretende criticar.

Essa multiplicidade de tensões não resolvidas talvez seja precisamente o que confere à obra sua potência artística, não apesar de suas contradições, mas através delas. Com linguagem rebuscada, barroca, erudita, pouco acessível, os seus escritos fazem um retrato não só de um local como dos seus habitantes e dos interesses que os moviam. Na obra euclidiana, o leitor se depara com um conjunto de discursos detalhados sobre o espaço, o ser e os horrores da guerra, dos quais vê-se a violência institucionalizada.

Violência em meio a situação miserável dos jagunços, mostrando a falta de políticas públicas contra a pobreza regional, a cobrança excessiva de tributos e a aversão ao novo regime que prometia ordem e progresso. Trechos do livro retratam verdadeiros túmulos dos jagunços, um hospital de sangue, muitos mortos degolados num golpe chamando de gravata vermelha, uma carnificina.

Um massacre e tanto que “sabia-se de uma coisa: os jagunços não poderiam resistir por muitas horas...”, e “chamou-se aquilo o ‘hospital de sangue’ dos jagunços. Era um túmulo...”, cujos corpos “aprumavam-se sobre o fosso e sopeavalhes o arrojo o horror de um quadro onde a realidade tangível de uma trincheira de mortos, argamassada de sangue...” (CUNHA, 2018, p. 777-778)

Segundo o dramaturgo José Celso, “Os Sertões” foi feito para o teatro. O drama e a linguagem teatral se revela desde uma primeira leitura. A força expressiva

do discurso euclidiano ocorre na narrativa (como se narra e a sua relação com o objeto narrado) e no aparato semântico teatral. Esse discurso teatral aparece com maior frequência nos últimos capítulos do livro quando a destruição de Canudos vai ganhando sentido eminentemente trágico. Veja-se.

E quando estas [vistas] se adunavam impenetráveis, em toda a cercadura de camarotes grosseiros do monstruoso anfiteatro explodiam irreprimíveis clamores de contrariedades e desapontamentos de espectadores frenéticos, agitando os binóculos inúteis, procurando adivinhar o enredo inopinadamente encoberto. (p. 715)

Retomavam-se os binóculos. Uma rajada corria, em sulco largo e límpido, pela cerração dentro, talhando-a de meio a meio, e desvendando de novo o cenário. Era um desafo. Vozeavam aclamações e aplausos. (p. 716)

Descidas as vertentes, em que se entalava aquela furna enorme, podia representar-se lá dentro, obscuramente, um drama sanguinolento da idade das cavernas. O cenário era sugestivo. Os atores, de um e de outro lado, negros, caboclos, brancos e amarelos, traziam, intacta, nas faces. (p. 735)

Dentro da semiótica, a relação entre signos no direito e na arte é um campo de estudo muito interessante, ambos usam sistemas complexos de signos, mas cada um com suas funções e estruturas próprias. No direito, os signos buscam, *a priori*, precisão e clareza, com uma linguagem específica, símbolos de autoridade e documentos escritos que tentam estabelecer significados fixos e obrigatórios. Além disso, há rituais processuais que representam a legitimidade e validade do procedimento jurídico.

Já na arte, os signos geralmente exploram múltiplos sentidos e ambiguidades, ao usar representações simbólicas que podem ter várias interpretações, como metáforas, além de referências a outros sistemas culturais/artísticos, uma intertextualidade. A arte também costuma experimentar e desafiar os signos, manipulando elementos visuais, sonoros e verbais para criar novos significados ou até subverter os sentidos tradicionais por meio da resignificação.

Relacionar esses dois sistemas de signos, o jurídico e o artístico, revela algumas tensões que podem gerar resultados provocantes. Cada um deles tem sua própria forma de legitimar suas ações, usando sistemas de signos específicos. O direito tenta estabelecer significados claros, enquanto a arte costuma questionar e desafiar esses conceitos. Quando há uma disputa semiótica, surgem debates sobre o que significam termos como "obscenidade", "moralidade" ou "ofensa". Essas

palavras podem ser interpretadas de maneiras diferentes nos campos jurídico e artístico, sendo necessário fazer uma espécie de tradução entre esses idiomas, ou seja, transformar conceitos jurídicos em linguagens artísticas e vice-versa.

Assim como a linguagem, a arte representa um sistema de símbolos dotado de códigos e convenções singulares. As diversas produções artísticas atuam como indutores que evocam significados, emoções e conceitos. Frequentemente, a arte desafia os signos linguísticos tradicionais. Em contraste com os signos usados na comunicação diária, os signos artísticos buscam uma multiplicidade de significados.

Cada forma de arte estabelece sua própria "linguagem" com símbolos característicos. Na música, as notas e acordes servem como sinais com valores designados. No cinema, os enquadramentos, edições e movimentos da câmera agem como símbolos que formam a narrativa visual. Na arte performática, o corpo do artista passa a ser um significante. Através de gestos, movimentos e ações, são transmitidos significados.

Essa interação entre os signos da linguagem e a arte é o foco da semiótica da arte, a qual investiga como os fenômenos artísticos geram sentido por meio de seus sistemas próprios de significação, utilizando tanto signos linguísticos de forma direta quanto criando novas formas de símbolos que ampliam as possibilidades de comunicação além do discurso verbal.

Ao que importa a essa tese, a obra teatral de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) é notável por sua linguagem cênica que possui uma densidade rica em símbolos, resultando em um sistema semiológico complexo e que abrange múltiplas dimensões. Sua maneira de lidar com os signos teatrais trouxe uma revolução para a cena brasileira, marcada pela radicalidade e pela força expressiva.

Isso se revela de diversas maneiras: na escolha do corpo como o signo fundamental, na temporalidade e espacialidade significativas manifestadas em longas performances nos palcos da oficina arquitetônica, no emprego de elementos sonoros, verbais e visuais (como coro com polifonia vocal e a junção de estilos artísticos), além de práticas de ressignificação e antropofagia.

O corpo, em sua forma nua ou levemente coberta, se destaca como um ato político e estético que desafia os padrões de uma sociedade patriarcal. Isso se soma ao uso de gestos excessivos e expressivos, que rompem com o naturalismo; à

exploração de estados alterados de consciência como uma técnica criativa; à violação das barreiras entre o que é público e o que é privado.

A abordagem arquitetônica de Lina Bo Bardi (responsável pela reforma e pelo espaço atual do Oficina) caracteriza a espacialidade como um texto dramatúrgico e significativo, uma vez que transformou o espaço cênico clássico em uma pista processional, desfazendo as divisões entre palco e plateia. Essa utilização do espaço serve como uma alegoria da sociedade brasileira. Além disso, incorpora o significado da temporalidade, rompendo com o linear da narrativa convencional e aproximando-a do tempo mítico, ao ritualizar o tempo cênico e incluir atos prolongados como meio de mudar a experiência.

No que diz respeito aos signos sonoros e verbais, a polifonia vocal faz uma fusão de diferentes registros, eruditos e populares, distorcendo intencionalmente a linguagem e integrando idiomas indígenas, rituais e cantos populares, além de empregar cacofonias e ruídos como formas expressivas. No âmbito visual, o hibridismo estético decorre da combinação de influências barrocas, tropicalistas e antropofágicas, e os trajes usados se tornam declarações estético-políticas. A iluminação, que não busca ser naturalista, utiliza projeções tecnológicas, gera espaços simbólicos nas cenas.

A obra de Zé Celso se insere no conceito de “antropofagia cultural” de Oswald de Andrade, no qual se consome signos da cultura tanto brasileira quanto internacional para reinterpretá-los em um contexto crítico e transformador. Ao empregar símbolos da religião cristã em cenários profanos, reinterpretar ícones da cultura popular brasileira, subverter símbolos do poder político e econômico, e radicalmente reimaginar obras clássicas de várias origens, realiza-se um processo que podemos chamar de “antropofagia de signos”.

Essa forma de linguagem transcende a simples representação, adquirindo uma qualidade performativa e transformadora, onde os signos não apenas transmitem mensagens, mas também exercem influência na realidade, fazendo do teatro de Zé Celso uma genuína máquina semiótica capaz de promover intervenções sociais e políticas. A conexão entre signos linguísticos e expressão artística define o campo da semiótica da arte, que investiga de que maneira as manifestações artísticas criam significado por meio de seus próprios sistemas de significação, utilizando signos

linguísticos diretamente ou formando novos sistemas que ampliam as possibilidades de comunicação além da linguagem verbal.

2.2 ARTE PERFORMATIVA, CRÍTICA E AÇÕES BIOPOLÍTICAS

Em 1925, foi publicado o ensaio "A Desumanização da Arte" pelo filósofo e ensaísta espanhol Ortega y Gasset (2021, p. 09-15), consubstanciado em uma análise crítica sobre as vanguardas artísticas do início do século XX, o qual retratou a tendência da arte moderna de se afastar progressivamente da representação humana e da realidade reconhecível, sendo uma “arte de privilégios, de nobreza de nervos de aristocracia instintiva, de um modo a ofender os direitos humanos da massa”.

Isso porque a arte moderna tende a eliminar os elementos humanos das emoções, narrativas pessoais e representações realistas da dita arte tradicional. A nova arte, impopular, não busca imitar a realidade, mas criar objetos autônomos que existem por si mesmos. Nesse sentido, o citado ensaísta expõe a desumanização por meio de vários processos, seja pelo distanciamento da forma viva, seja por fazer com que a obra seja apenas obra de arte, tão somente arte pela arte, além da arte ser tratada como um jogo e não como expressão da gravidade humana.

A arte jovem é impopular por natureza, pois divide o público entre aqueles que a entendem (minoridade) e aqueles que não a compreendem (maioria). Tal tendência não restou condenada por Ortega y Gasset, porém a observa como um fenômeno cultural que reflete uma mudança na sensibilidade estética moderna. Em meio a essa inteligibilidade, falando de arte artística, é abordada a questão do gozo estético.

A forma específica de prazer que surge quando se contempla uma obra de arte com a atitude adequada, é tratada como gozo estético (Ortega y Gasset, 2021, p. 15-27), havendo distinções conforme a experiência. Há gozo estético autêntico quando o espectador adota uma distância contemplativa em relação à obra, percebendo-a como objeto artístico e não como extensão da realidade cotidiana. Por outro lado, existe o prazer humano comum quando o espectador se envolve

emocionalmente com o conteúdo representado na obra, como se fosse parte da realidade cotidiana.

Pela leitura atenta do ensaio em comento, a arte nova proporciona apenas o primeiro tipo de gozo, o gozo fingido, considerando que o espectador se concentra apenas nos elementos puramente formais e estilísticos da obra, mediante atitude de contemplação desinteressada, enfim, uma capacidade de apreciar o jogo de formas e conceitos por si mesmos. Seria um gozo intelectual e afastado das emoções humanas comuns.

Outra característica da moderna arte extraída é a intranscendência (Ortega y Gasset, 2021, p. 59-63), tendo em vista que aquela não pretende mais transcender a si mesma para alcançar grandes verdades metafísicas, religiosas ou morais, como fazia a arte de outrora. A arte deixa de ser um meio para expressar os grandes dramas humanos ou para comunicar verdades profundas sobre a existência, ou melhor, ela não procura salvar almas, ensinar verdades morais ou representar a condição humana.

A arte se desumaniza ao eliminar os elementos sentimentais e realistas que confundem a arte com a vida. Esse processo é ilustrado com a metáfora da janela: quando olhamos através de uma janela para uma paisagem, podemos focar na paisagem (conteúdo humano) ou no vidro da janela (a forma artística). O gozo estético original ocorre quando conseguimos focar no vidro e não apenas no que está além dele.

Então, a desumanização é vista como uma tentativa de purificar a arte, libertando-a das referências à realidade cotidiana para criar uma realidade própria, autônoma e autorreferencial. Em que pese essa purificação, infere-se que o autor defende ser essa nova condição da arte não necessariamente negativa, por representar uma transformação da função social da arte e uma nova forma de entender a experiência estética.

Por falar em estética, importante trazer à baila as manifestações artísticas baseadas em ações, a chamada arte performativa, a que cria uma experiência estética que existe no momento (imediatismo da experiência), frequentemente irrepetível e transitória, desafiando noções tradicionais de permanência na arte e expandindo o que pode ser considerado objeto de apreciação estética.

Voltando à perspectiva de Ortega y Gasset, pode-se dizer que a arte performativa é um paradoxo: ela pode ser vista como radicalmente desumanizada por rejeitar as formas tradicionais de representação, mas acaba reinserindo intensamente o humano através da presença física e da experiência corporificada. A arte performativa expande significativamente o campo da estética ao propor novas formas de experiência sensível que vão além da contemplação visual para incluir dimensões temporais, corporais, espaciais e relacionais.

A arte performativa coloca o corpo do artista como meio e mensagem, transformando ações em obra viva. Diferente das artes tradicionais, ou da arte moderna proposta por Ortega, que produzem objetos – arte pela arte, arte para artistas, a performance privilegia o processo, o efêmero e o momento presente, pois rompe a barreira entre artista e público, questiona os limites entre arte e vida cotidiana, cria situações onde o corpo se torna território de experimentação e resistência, geralmente documentada essas ações através de fotografias, vídeos e relatos, gerando um arquivo que prolonga seu impacto.

A arte performativa é uma linguagem, um reduto de signos ao transformar o corpo em campo de batalha simbólico. Olhando a dimensão crítica da performance artística, ela se manifesta questionamento as estruturas de poder dentro do próprio sistema artístico, sendo uma subversão das lógicas mercantilistas da arte contemporânea. Esta postura crítica não se limita à denúncia, mas propõe novas formas de pensar e habitar o mundo, desafiando as narrativas hegemônicas.

Com base no pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci, narrativas hegemônicas são discursos dominantes que se estabelecem como verdades naturalizadas ou como senso comum dentro de uma sociedade ou cultura, refletindo e reforçando as relações de poder existentes, e se relaciona com desenvolvimento da noção de hegemonia cultural, de normalização de perspectivas dominantes, de invisibilidade de alternativas, marginalizando, silenciando ou deslegitimando perspectivas divergentes ou contra-hegemônicas. Ordem e progresso, o lema da República estampada em nossa bandeira, é uma narrativa hegemônica.

Por exemplo, essas narrativas hegemônicas são operacionalizadas por meio de instituições sociais como mídia, sistema educacional, instituições religiosas e culturais, ensejando o consentimento cultural. Essas hegemonias incluem discursos

sobre progresso, desenvolvimento econômico, identidades nacionais, papéis de gênero, e interpretações de eventos históricos que favorecem os interesses de grupos dominantes.

No campo da arte e da crítica cultural, a identificação e desconstrução de narrativas hegemônicas tem sido um importante foco de trabalho para movimentos artísticos atuais, especialmente aqueles ligados a perspectivas pós-coloniais, feministas e decoloniais, que buscam criar contra-narrativas que desafiem os discursos estabelecidos. Partindo da ideia foucaultiana de biopolítica, importante relacionar anti-hegemonia e a arte performativa, para pensar resistências contra os sistemas biopolíticos dominantes. São vários os pontos de intersecção. Veja-se.

Para Foucault, onde há poder, há resistência, e a biopolítica, como forma de poder, produz necessariamente formas de resistência. Assim como o poder opera em redes microscópicas e capilares, a resistência também surge de forma dispersa e localizada, não necessariamente em grandes movimentos revolucionários. Em seus escritos sobre "Segurança, Território, População", Foucault desenvolve o conceito de "contracondutas", que são práticas que questionam, desafiam ou subvertem as formas dominantes de condução da conduta.

Inserido nesse panorama do viés biopolítico da arte performativa, o corpo é um lugar de resistência. O corpo, sendo objeto privilegiado da biopolítica, torna-se também espaço fundamental de resistência, pois é controlado por forças sociais, políticas e econômicas. A intersecção entre arte performativa, crítica e ações biopolíticas forma um território fértil onde o pessoal torna-se político, e onde a experimentação estética não se separa do compromisso ético com a transformação social.

O teatro de Zé Celso representa uma das manifestações mais radicais e influentes da arte performativa brasileira, com forte dimensão crítica e ações claramente biopolíticas, tendo em vista que transcende as fronteiras do teatro convencional, estabelecendo-se como genuína arte de performance aqui estabelecida. Isto porque transforma a representação em acontecimento real, vivido no momento presente; utiliza o corpo como território central da expressão artística e política; rompe a divisão entre palco e plateia através do conceito de "Te-ato"; cria rituais coletivos que envolvem atores e espectadores em experiências

transformadoras; e enfatiza o processo e a experiência compartilhada sobre o produto final.

Tendo em mente estes aspectos, a dramaturgia de Zé Celso estabelece críticas contundentes a estruturas autoritárias do Estado brasileiro durante a ditadura; aos valores morais e estéticos da burguesia conservadora; às formas tradicionais e comerciais de teatro; às divisões entre cultura erudita e popular; e aos processos de dominação cultural e colonização estética.

Essas intervenções de Zé Celso operam claramente no campo da biopolítica por fazer do corpo o centro da resistência política e da transformação social, desafiando as normas estabelecidas sobre sexualidade, gênero e comportamento, questionando as formas de controle institucional sobre os corpos, criando espaços de liberação coletiva dos desejos reprimidos, propondo novas formas de sociabilidade e organização comunitária, sem olvidar de estabelecer modos de produção alternativos aos modelos capitalistas.

Ora, Espetáculos como "Gracias Señor" (1972), as adaptações de "Os Sertões" de Euclides da Cunha (2002-2007) e a sua luta pela preservação do Teatro Oficina contra a especulação imobiliária exemplificam essa arte performativa, decoloniedade e ações biopolíticas. O legado de Zé Celso representa uma síntese única entre experimentação estética radical e posicionamento político contundente, usando o teatro como espaço de resistência, transformação social e reinvenção dos modos de vida coletiva. Tudo isso forma um poderoso entrelaçamento de expressão artística, análise social e intervenção política que tem ganhado cada vez mais relevância nas últimas décadas.

2.3 A ESTÉTICA POLÍTICA DA ARTE DE SÍNTESE

Antonin Artaud (2006, p. 23) reflete sobre a relação entre cultura, vida e teatro, criticando a defesa de uma cultura desligada das necessidades vitais. Ao comparar o teatro com a peste, afirma que ambos funcionam como "formas de delírio contagioso", capazes de "abalarem coletividades" e revelarem estados de intensidade e purificação extrema. Assim como a peste provoca destruição e exorcismo, o teatro, em sua dimensão essencial, desencadeia uma "catarse violenta

e vital”, libertando forças reprimidas e permitindo que a vida, em sua potência bruta, se expresse de forma transformadora.

Nesse contexto, há de se falar do teatro político, ou teatro engajado, como possibilidade de mudança social, mas não adianta abordar guerras, desigualdade e autoritarismo, injustiças e ser um teatro que reproduz o sistema que critica, incidindo na “dramaturgia canibal” de Brecht, idealizador do teatro pós-dramático. Na contemporaneidade, o teatro político precisa recusar tanto a autorreferência estéril quanto o engajamento superficial, operando num terreno paradoxal (real e ficcional) capaz de recuperar a imaginação radical e reabrir o horizonte de mudança social.

Henrique Rodrigues (1999, p. 45) relaciona teatro e política a partir do conceito aristotélico de *mímesis*, destacando sua função estratégica para entender a prática teatral grega como inerente à comunidade e conectada ao universo político. A *mímesis* é vista não como mera reprodução, mas como uma recriação ativa e criativa da realidade, que permite o aprendizado e a aquisição de novos conhecimentos. O foco do teatro, particularmente da tragédia, são as ações humanas e suas relações interpessoais, tornando-o uma arte dedicada à representação do agir do homem perante os outros.

Para ele, esse aspecto torna o teatro especialmente relevante para a política, pois, conforme refletido por Hannah Arendt, a peça só alcança seu pleno sentido na interação dinâmica entre a encenação e a audiência, numa contínua recriação de possíveis significados. Assim, o teatro é concebido como uma “arte de realização” ligada ao fluxo vivo da representação, semelhante à ação política, que carrega a imprevisibilidade do ser humano e sua capacidade de iniciar o inesperado.

Em “Signos e a Crítica”, Cesare Segre (1974, p. 45) discute os desafios e possibilidades de se construir uma “semiologia do teatro”, isto é, um estudo sistemático dos signos e significados que compõem a linguagem teatral. Para ele, ante a complexidade da arte e, especialmente, do teatro, verifica-se não se limitar a um sistema linear de signos, mas a um conjunto dinâmico e heterogêneo de linguagens. Destaca-se que o teatro combina múltiplos sistemas expressivos (corpo, voz, cenário, iluminação, figurino, som, formando uma “espessura de signos”, uma definição de Roland Barthes).

Essa multiplicidade torna difícil identificar um código principal ou leis gerais de combinação entre signos, o que explica a escassez de estudos semiológicos sobre o teatro, em contraste com as análises mais desenvolvidas do cinema e da pintura. Apesar dessas dificuldades, o teatro possui um sistema próprio de organização e combinação de linguagens, que o diferencia de outras artes. Assim, essas linguagens se integram e criam sentido no espetáculo, constituindo um objeto legítimo para a semiótica. Por conseguinte, é o teatro um sistema coeso de signos.

Guinsburg (2006, p. 10) assevera as dificuldades em criar uma semiologia do teatro, um estudo sistemático dos signos e significados da cena teatral. Diferente de outras artes, o teatro trabalha com conjuntos complexos e transitórios de signo, muitos existem apenas no momento da apresentação, sendo o “aqui e agora”. Embora se reconheça que o teatro, como toda arte, possua uma estrutura organizada de signos, essa estrutura é aberta e mutável. Para o citado autor, as abordagens semióticas do teatro ainda não oferecem respostas definitivas, mas cada uma contribui para mapear os componentes da linguagem, da ação e da visualidade teatral, ampliando a compreensão desse fenômeno artístico complexo.

Demarcy (2006, p. 23-25) propõe um modo alternativo de recepção do espetáculo teatral, diferente da leitura linear, horizontal, aquela em que o espectador assiste passivamente à trama e se deixa levar pela ilusão cênica: a leitura transversal, na qual o espectador adota uma postura crítica e ativa, interrogando continuamente cada elemento do espetáculo, buscando identificar e decodificar os signos múltiplos emitidos pela cena, como cenário, gestos, luz, sons, figurinos e demais materiais expressivos. Nesse contexto, vê o teatro como um “universo de signos”, uma arte altamente codificada, dependente de convenções e conotações complexas. A representação teatral é vista como um “ato semântico denso”, em que cada elemento carrega múltiplos níveis de significação.

Bogatyrev (2006, p. 25-27) analisa como os elementos cênicos (o traje, o cenário, a voz e o gesto) funcionam como signos no contexto teatral. Assim como um traje regional ou uma casa possuem significados sociais e culturais fora do teatro (relacionados à classe, nacionalidade, religião ou status econômico), esses mesmos objetos, quando levados ao palco, transformam-se em signos teatrais, passam a integrar um sistema simbólico próprio da cena.

Entende que no teatro, tudo porta significação, usado para construir sentido em relação com os demais elementos da representação. O ator, por exemplo, emprega diferentes sistemas expressivos, como movimento, voz, ritmo e pode alterná-los ou combiná-los conforme a intensidade emocional da cena. Quando uma emoção se intensifica além dos limites de um meio (como o gesto), o ator pode complementá-lo ou substituí-lo por outro (como o grito ou o canto).

Para ele combinações, substituições e omissões revelam que a arte teatral é um “sistema de inter-relações entre signos” em constante transformação, onde cada elemento ganha valor apenas em relação aos outros. A análise detalhada desses signos permite compreender os procedimentos expressivos e os mecanismos criativos do teatro, mostrando como a significação se constrói dinamicamente na cena.

Ao tratar da noção de signo e sua aplicação à análise semiológica do espetáculo teatral, Kowzan (2006, p. 93) afirma que a semiologia teatral enfrenta grande complexidade, pois os signos teatrais nunca aparecem isolados. Palavras, gestos, luz, sons, figurinos e cenários se sobrepõem num contínuo de significações múltiplas. Tal autor adota o modelo saussuriano (significante e significado) e distingue signos naturais, como a fumaça que indica fogo, e signos artificiais, criados intencionalmente para comunicar algo.

O teatro utiliza quase sempre signos artificiais, porque todo elemento de cena é disposto conscientemente para produzir sentido. Mesmo os signos naturais (como a voz trêmula de um ator idoso) ganham valor artificial quando inseridos no contexto teatral. Com base nisso, o autor classifica 13 sistemas de signos do espetáculo, que são instrumentos pelos quais o teatro comunica:

- a) a palavra, por incluir aspectos semânticos, fonológicos e rítmicos, podendo estar separada do corpo falante (como em vozes *off* ou marionetes);
- b) o tom, com entonação, intensidade e ritmo, que alteram o sentido da fala;
- c) a mímica facial, expressões do rosto que reforçam ou contradizem as palavras;
- d) o gesto, mediante movimentos do corpo que comunicam sentimentos, ações ou ideias;

- e) o movimento cênico, com deslocamentos e posições no espaço, que também produzem signos;
- f) a maquiagem, que cria signos duráveis ligados à idade, temperamento ou tipo social;
- g) o penteado, a indicar época, classe, cultura ou personalidade;
- h) o vestuário, a definir identidade, posição social, profissão e gênero, podendo também disfarçar;
- i) o acessório, com objetos que adquirem significações múltiplas, diretas e simbólicas;
- j) o cenário, situa a ação no espaço e no tempo e possui valor simbólico próprio;
- k) a iluminação, ao destacar elementos, criar atmosferas e gerar novos signos visuais;
- l) a música, que comunica emoções, ritmos e significados através de sons e instrumentos;
- m) o ruído, sons não musicais usados para reforçar ou contrariar a ação.

Com tudo isso, ele evidencia que o espetáculo teatral é um sistema semiótico complexo, formado pela interação entre múltiplos códigos. Compreender o teatro, portanto, é entender como esses diferentes signos (visuais, verbais e sonoros) se combinam para produzir significação e emoção em cena (KOWZAN, 2006, p. 114).

Ingarden (2006, p. 151-158) em “Funções da Linguagem no Teatro”, analisa, de maneira filosófica, o papel da palavra falada dentro do espetáculo teatral e suas múltiplas funções comunicativas, sendo que a palavra no teatro é um ato performativo e relacional, pois ela não apenas descreve, mas age, ao construir o mundo ficcional, movendo a ação, expressando subjetividades e estabelecendo um elo simbólico entre palco e plateia.

Ferrara (2006, p. 191-207) entende ser o teatro uma manifestação semiótica complexa, em que múltiplos sistemas de signos (palavra, gesto, som, luz, movimento, cor) se cruzam e interagem para criar sentido, formando um único signo total. Ela destaca que o teatro é um espaço privilegiado de intersemiotização, uma fusão entre diferentes linguagens artísticas, cujos signos perdem sua arbitrariedade original e adquirem novas funções, como por exemplo, o som pode ser visto, o

movimento ouvido e o espaço sonorizado. Assim, o teatro rompe com a representação linear e mimética tradicional, substituindo-a por uma forma paradigmática e perceptiva, que provoca estranhamento e estimula a inteligência do espectador, considerando como coautor do espetáculo, em um processo perceptivo de mobilidade do signo teatral, criando um “hipersigno interpretante”.

Em outro texto, agora sobre o teatro popular, Petr Bogatyrev (2006, p. 265-270) diz que suas características derivam das condições sociais e estéticas do povo, envolvendo forte interação entre atores e espectadores, improvisação e a reutilização criativa de materiais culturais preexistentes. Muitas peças populares, embora inspiradas em dramas religiosos ou seculares, foram transformadas e adaptadas até se tornarem parte do folclore local. Então o teatro popular é uma criação coletiva e transformadora, onde tradição, cultura e invenção se entrelaçam, de modo a cumprir funções sociais e artísticas específicas, revelando uma estética própria baseada na participação, na adaptação e na continuidade cultural.

Ao tratar da história mundial do teatro, Margot Berthold (2001, p. 11) diz que essa arte é tão velha quanto a humanidade e pressupõe duas coisas: um de elevar o artista acima das leis que governam a vida cotidiana e sua transformação no mediador de um vislumbre mais alto; e a outra pela “presença de espectadores preparados para receber a mensagem desse vislumbre.”

A arte de síntese refere-se à capacidade de reunir diferentes elementos, ideias ou técnicas para inovar. Enquanto conceito artístico, a arte de síntese envolve combinar estilos, períodos ou tradições artísticas distintas em uma única obra, criando algo que transcende as categorias originais. Ela valoriza a capacidade do artista de selecionar, filtrar e reorganizar elementos para criar uma nova expressão que comunica ideias de forma eficiente e poderosa, frequentemente superando a simples soma de suas partes.

Esse tipo de arte emergiu como resposta às fragmentações sociais e políticas do mundo contemporâneo. Em um cenário de polarizações extremas, esta vertente artística busca transpor divisões através de uma linguagem que condensa múltiplas camadas de significado. Suas raízes podem ser traçadas tanto nas vanguardas históricas do início do século XX, que já propunham a ruptura com as estruturas

rígidas, quanto nos movimentos políticos que defendiam uma visão mais integrativa da sociedade.

O teatro como arte de síntese refere-se a uma abordagem que busca condensar e integrar diferentes elementos cênicos para criar uma experiência teatral mais concentrada e expressiva. Na contemporaneidade, a síntese frequentemente envolve a destilação de narrativas complexas em suas essências dramáticas, eliminando elementos supérfluos para focar no cerne emocional ou filosófico da obra. Historicamente, podemos observar a arte de síntese em movimentos como o teatro simbolista, que rejeitou o naturalismo em favor de representações mais condensadas e sugestivas; o teatro épico de Brecht, que sintetizava elementos narrativos e dramáticos; o teatro do absurdo, que condensava a condição humana em situações minimalistas, mas poderosas.

Na prática teatral, a síntese pode se manifestar através de cenografia minimalista que evoca mais do que representa literalmente, da interpretação que captura a essência de um personagem sem excesso de detalhes, e da dramaturgia que concentra conflitos e temas em cenas essenciais, e também do uso de elementos simbólicos que comunicam mais do que longos diálogos. A arte de síntese no teatro continua relevante no século XXI, especialmente em produções que buscam comunicar ideias complexas de maneira acessível e impactante em um mundo de atenção cada vez mais fragmentada.

Nesse sentido, o teatro de Zé Celso representa uma das mais importantes manifestações do teatro político brasileiro, combinando de forma singular elementos de síntese artística com um forte posicionamento político-social. Mas o que o caracteriza como arte de síntese? A fusão de linguagens teatrais diversas (ritual, drama, comédia, tragédia), a incorporação de elementos da cultura brasileira com referências internacionais, a integração de teatro, música, dança e artes visuais em seus espetáculos, a criação de uma linguagem cênica própria que sintetiza o erudito e o popular, e a transformação do espaço cênico em lugar de comunhão e experiência coletiva.

Entrementes, do ponto de vista político, é arte de síntese pela forte resistência à ditadura militar brasileira, pois o próprio Zé Celso foi preso e torturado, pela contestação permanente dos valores burgueses e das estruturas sociais

estabelecidas, pela utilização do corpo como instrumento político e de libertação, pela crítica ao autoritarismo e às formas de opressão através da transgressão estética, e pelo desenvolvimento do conceito de "Te-ato" como prática que rompe a separação entre atores e público.

Como exemplo, "O Rei da Vela" (Oswald de Andrade), "Roda Viva" (Chico Buarque) e "Bacantes" (Eurípides) revelam essa síntese entre experimentação formal radical e posicionamento político contundente. Observa-se que o trabalho de Zé Celso sintetiza influências como o "Teatro da Crueldade" de Artaud, o "Teatro Épico de Brecht" e as tradições populares brasileiras, criando uma linguagem única que permanentemente desafia as fronteiras entre arte e política. Enfim, traz diversos signos.

A presente análise indica que a arte de síntese, enquanto movimento estético e político, representa uma fascinante interseção entre criação artística e posicionamento ideológico. Esta corrente artística se caracteriza pela sua capacidade de fundir elementos aparentemente contraditórios em uma unidade coerente, estabelecendo um diálogo entre diversas tradições, técnicas e perspectivas. Essa prática artística contesta narrativas hegemônicas através de releituras críticas, propondo novas formas de comunidade e pertencimento, questionando fronteiras geopolíticas e identitárias, recriando relações entre o local e o global, acaba por alvitrar não apenas uma crítica às estruturas existentes, mas também vislumbra possibilidades alternativas de organização social e política através da experiência estética.

O teatro transcende seu caráter de fonte de fruição estética ao impulsionar o pensamento e a resignificação de opiniões pelos espectadores, sendo uma potência de senso crítico, um espaço político de desenvolvimento das pessoas. Shirlei Torres Perez (2022) ao escrever sobre "Crise e pensamento crítico: o teatro em comunicação com o público", demonstra ser o ato teatral um exercício de comunicação/performance voltado para a percepção/redes de significados/ações em torno de todo o espetáculo.

A função do teatro de refletor coletivo é uma potente ferramenta para o questionamento da condição humana, tendo em vista que incorpora discussões sobre variadas questões antigas e atuais, em linguagem inovadora, permitindo

diversas formas de interação com o público. Adentrar na linguagem do teatro implica sobrepor vivências de realidade e história em relação ao que se apresenta em cena, não se resumindo o teatro a mero espaço, a mero agente provocador, sendo então uma rede de vivências cotidianas complexas, com propensão a aberturas, constitui-se, portanto, como uma experiência de imersão na linguagem, em que o espectador sente (Perez, 2022, p. 45).

O potencial do teatro em expor e problematizar diversas questões, “tanto na construção política do espetáculo quanto na incorporação de mestiçagens e hibridismos em sua linguagem”, evidencia, na lição de Perez (2022, p.46), que a percepção da linguagem não se restringe a avaliar onde seus elementos levam os espectadores, mas também como os conduzem ao longo desse caminho.

Ao tratar de eixos comunicativos na abordagem do espetáculo teatral, em vista da centralidade da percepção do espectador, Perez (2022, p. 53) fala de geração de imagens desestabilizadoras, de espanto, de indignação, de angústias, de ameaças presentes, que de alguma forma afetam a percepção e, na composição da obra, deixa um espaço aberto, na verdade, “um conjunto de possibilidades de leitura que vai além das intenções e visões do autor”. Perez (2022, p. 54) cita ainda a importância do reconhecimento das diferentes formas de violência no corpo do artista que representa e experimenta, com automutilações, agressões, comportamentos constrangedores em relação ao público, exibicionismo, tudo que amplia o campo da discussão crítica.

Na troca corpo-ambiente, a abordagem comunicativa da performance enseja novos hábitos, novas configurações das relações políticas, de modo a estimular o público a traçar seus próprios mapas, diante das possibilidades criadas pelo foco na percepção, considerando que “o teatro tem proposto a ação performativa, a possibilidade de criar inquietação e desestabilização ou de construir discursos estéticos que impliquem o deslocamento das lógicas sensíveis habituais”. Em suma, a percepção, as vivências provocadoras que constroem experimentações políticas (Perez, 2022, p. 57).

A experiência estética, entendida como uma reorganização perceptiva, altera de forma significativa as habilidades de percepção e interpretação da realidade. Os espectadores do teatro aprendem linguagens que, posteriormente, utilizam para

interpretar experiências do dia-a-dia. A arte como técnica de subjetivação gera modos particulares de ser sujeito no mundo, não só retrata a experiência, como também a cria. A dimensão política do imaginário artístico se revela por meio de sua habilidade de conceber futuros alternativos. Movimentos sociais muitas vezes recorrem a representações artísticas para imaginar sociedades alternativas. O teatro de protesto não só expressa descontentamento com o presente, mas também criam linguagens coletivas que permitem uma ação política organizada.

Há de considerar a tensão como fruto da relação entre arte e direito, e na arte teatral de José Celso se vê todas as formas de violência no cotidiano social, tanto institucionalizada quanto não institucionalizada, que são igualmente opressivas ao direito. Como visto no capítulo anterior, a violência institucional refere-se à violência perpetrada por órgãos e agentes públicos que têm a responsabilidade de cuidar, proteger e defender os cidadãos. Ela atua por meio de estruturas formalmente estabelecidas.

Essa dinâmica é exemplificada pelo sistema prisional brasileiro com superlotação constante, condições degradantes, tortura institucionalizada por meio de "procedimentos de segurança" e mortes "acidentais" frequentes. Essa violência é legal, está prevista no orçamento e é burocratizada, contando com protocolos, hierarquias e relatórios. A polícia opera de maneira semelhante, utilizando táticas letais diferenciadas por classe e raça, porém amparadas por estruturas jurídicas que raramente responsabilizam os agentes. Na economia, também se observa violência institucional, com métodos sofisticados de expropriação e práticas predatórias legalmente legitimadas, seja por meio de juros exorbitantes, cartelização, seja pela terceirização que precariza o trabalho ou pela obsolescência programada e publicidade manipulativa. Atualmente se tem os "*bets* autorizados".

Na área da saúde, há protocolos que tratam os pacientes de maneira desumanizada, especialmente aqueles com diagnósticos distintos e qualidade de atendimento desigual, evidenciando um racismo médico. No contexto educacional, isso ocorre por meio de mecanismos que parecem ser meritocráticos, mas que, na verdade, silenciam culturas não-hegemônicas, utilizam arquiteturas panópticas de vigilância e punições que criminalizam comportamentos ligados à classe social ou origem étnica.

Quando se fala em violência não-institucionalizada diz respeito a comportamentos abusivos e violências que não têm uma relação direta com uma organização formal de poder ou instituição, ao contrário da violência institucional. Advém do patriarcalismo, permeado por relações cotidianas e normalizadas como divisão desigual de trabalho em ambientes profissionais, vigilância excessiva em pessoas negras, piadas racistas, *dress code*, estigmatização de sotaques e maneirismos populares, arquitetura urbana que segrega através do design.

Sem contar da violência digital (monetização de dados, linchamento virtual, exclusão de populações marginalizadas), da religiosa (fundamentalismo doutrinário, cura *gay*, demonização das matrizes africanas), da ambiental (poluição em áreas marginalizadas, flexibilização de licenças), da geracional (abandono de idosos, etarismo, capacitismo), que combinam dimensões institucionais e não-institucionais, essa junção de tensão é ilustrada por pessoas transexuais, que enfrentam violências institucionais por negação de atendimento médico, e também não-institucionais por agressões cotidianas, que se retroalimentam.

A naturalização, a invisibilização e a repetição são mecanismos de manutenção e reforço dessas violências, que se tornam normalizadas e são vistas como traços inerentes à ordem social. Praticamente, a diferença entre formas institucionalizadas e não-institucionalizadas geralmente se desfaz, uma vez que as instituições formais necessitam de culturas informais para operar, ao passo que as práticas sociais disseminadas se solidificam em normas institucionais. O desafio político é tornar esses mecanismos visíveis para que se possa questioná-los e mudá-los.

“Os Sertões” de Euclides traz várias linguagens e isso é pouco explorado pela crítica. A dita linguagem difícil do livro não era para as elites letradas da época e que governavam o país. José Celso entendeu de pronto que a literatura de Euclides é drama e cena teatral pura, e no debate sobre a validade da obra euclidiana, diz sagazmente que a obra só pode ser lida como encenação. Para tanto, a dramaturgia dele não adapta o texto literário, ele recria, supera, canibaliza e explora, sobretudo a etnografia do corpo e as violências.

A etnografia do corpo é um campo de pesquisa que investiga como diversas culturas criam, interpretam e vivenciam a corporalidade, demonstrando que o que se considera natural no corpo é, em grande parte, resultado de construções culturais. O

corpo é um espaço simbólico, uma criação cultural dos sentidos e um meio de comunicação. Libras, por exemplo, é uma modalidade corporal única em que as mãos, expressões faciais e movimentos transformam-se em uma língua tridimensional que altera completamente a relação entre corpo e comunicação.

O corpo é tanto material quanto imaterial, refletindo estados de consciência e identidade social. No teatro, as diversas tradições cênicas criam corporalidades particulares, aprimorando técnicas que transformam totalmente a interação entre ator, personagem e público. Cada gesto tem um significado particular, desde a inclinação da cabeça, que indica melancolia, até a abertura de um leque, que sugere a chegada da primavera, e também a resistência e a liberdade *gay*. O corpo transforma-se em um ideograma tridimensional, no qual emoções abstratas adquirem uma forma física codificada.

No Teatro Oficina são verificadas corporalidades com sincronização grupal, conexão com forças espirituais, além de ancestralidade africana/indígena, de modo que os corpos tornam-se mapas políticos que denunciam violências coloniais através de performance. Apesar de compartilharem o mesmo título "Os Sertões", a obra euclidiana e a de José Celso tensionam por apresentarem vivências diatopicamente distintas do sertão baiano, em meio a confrontos entre dois projetos estético-políticos. A narrativa de Euclides é extensa e científica, abordando o corpo sertanejo sob a perspectiva antropométrica, ao passo que a de José Celso enfatiza a ritualização imediata do corpo, que é celebrado, incorporado, com música e dança.

A tensão entre eles também se manifesta na exibição da violência. Euclides denuncia de maneira épica-histórica-científica e José Celso a teatraliza catarticamente para mudar a cultura degenerada. Com uma estética política, este provoca o público a não apenas assistir ao teatro, mas a participar ativamente da experiência performativa, que apresenta alternativas revolucionárias à cultura dominante.

Esse embate artístico evidencia duas abordagens radicalmente diferentes de se conectar com a alteridade cultural brasileira, por uma que utiliza o conhecimento de forma integrativa e outra que busca incorporações como entidades transformadoras. Essa cartase teatral, diga-se cultural, delineada por José Celso será esmiuçada no capítulo que se segue.

3 “OS SERTÕES” NO TEAT(R)O OFICINA

Mesclado por narrativas e cenários diversos, ... é uma celebração da vida sertaneja. Uma ode à vida feita de coisas simples, mas suficientes. As feiras, "balaies vivos de estórias e proezas", o cangaço, as festas religiosas, as cantigas de roda, Padre Cícero, São João Batista, Luiz Gonzaga, os aboios e a fala de orgulho dos homens e mulheres do sertão é parte do cardápio da resistência que nos oferece ..., esse ser tão mestiço quanto o cenário que descreve, cria, pinta, canta, constrói. ... é um apelo à resistência. Resistência a que? À monocultura da mente, à globalização que tudo nivela, padroniza, passa a régua. Resistência às lógicas unitárias, à mercadorização da cultura, à europeização do mundo, à domesticação cultural. Longe, entretanto, do reacionarismo intelectual que aprisiona o local nele mesmo e reduz a singularidade ao excentricamente particular, ... a diversidade é aqui compreendida em sua universalidade. E da condição humana em sua expressão paradoxal, múltipla e diversa, que fala Sertania. E da preservação de valores como hospitalidade, dignidade, amorosidade e amizade que falam os sertanejos que Miguel Almir escutou. E de uma dialógica do espírito que sabe fazer copular terra rachada.
(Sertão à flor da pele, parte do prefácio por Maria da Conceição de Almeida, em Sertania, sabenças de uma saga agridoce, de Miguel Almir Lima de Araújo, 2013, p. 10)

3.1 O GRUPO TEATRAL OFICIA UZYNA UZONA

Fundado em 1958, em São Paulo, por José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso), o Grupo Teatral Oficina Uzyrna Uzona é uma companhia reconhecida por suas apresentações inovadoras, experimentais e com forte conteúdo político. A grafia peculiar do nome ("Uzyrna Uzona") espelha a abordagem experimental do grupo, mesclando o português com uma escrita inventiva. O edifício do teatro na capital paulista foi concebido pela arquiteta Lina Bo Bardi, com um palco exclusivo em formato de passarela. O grupo exerceu uma influência notável durante a ditadura militar (1964-1985), período em que produziu obras provocativas que confrontavam o poder.

O Teatro Oficina é inovador ao adotar uma estética teatral que mescla aspectos do teatro brechtiano, antropofagia (canibalismo cultural), Tropicália e

elementos ritualísticos. Suas obras costumam envolver o público e rompem as barreiras convencionais entre atores e espectadores. Uma das produções teatrais brasileiras mais importantes do Oficina, "Os Sertões" é uma montagem épica, cuja adaptação não se limitou a transferir o livro para o palco, houve transformação da narrativa sobre a Guerra de Canudos como uma metáfora para discutir questões contemporâneas brasileiras, estabelecendo paralelos entre a resistência do povo de Canudos contra o exército republicano e outras lutas sociais e políticas.

A produção incluiu música ao vivo, dança, nudez ritual e uma intensa participação do público, criando uma experiência imersiva e transformadora. O espaço arquitetônico com a passarela longitudinal foi utilizado para representar o sertão brasileiro e os deslocamentos dos personagens ao longo da narrativa, cuja produção consolidou ainda mais a importância de José Celso e do Teatro Oficina como renovadores da linguagem teatral brasileira, criando um teatro antropofágico que deglute influências diversas para criar uma expressão autenticamente tupiniquim.

As cenas teatrais do Oficina abordam os episódios da Guerra à luz da história antiga e contemporânea da nação e também em relação à batalha de José Celso e seu grupo contra as forças oligárquicas econômicas que queriam derrubar o teatro histórico, fonte de cultura, por meros interesses especulativos imobiliários.

3.2 A PEÇA EM PARTES E COMO UM TODO

Entre os anos 2000 e 2007, José Celso trabalhou na encenação de "Os Sertões". Em quase trinta horas, a arte se consolidou em uma pentalogia, formada pelos espetáculos :

- a) "A Terra" (2002);
- b) "O Homem I" (2003);
- c) "O Homem II" (2003);
- d) "A Luta I" (2005);
- e) e "A Luta II" (2006).

O meio determinava o homem, eis a razão de Euclides da Cunha iniciar seus escritos descrevendo o espaço do sertanejo e da guerra. Em "A Terra", há descrição da aridez, da vegetação, do clima desértico dos sertões, narrando-se a caatinga com

aportes teóricos determinantes do clima. Seguindo essa parte da narrativa euclidiana, surge as primeiras cenas teatrais de José Celso. Como uma apoteose, sonorizada por músicas brasileiras populares, o elenco é terra, vegetação, vento, animais, rios, seca.

O espetáculo inicial traz a lume os segredos mais íntimos do meio natural, vibrantes nas artérias humanas. Com toques musicais, a experiência é enriquecida com a visão contemporânea da interferência antropológica no meio, ressaltando a destruição do ambiente por interesses econômicos, colocando em pauta a discussão sobre a penetração no espaço.

Como em um carnaval, com batuques de tambor, destaca-se a especulação em torno de imóveis que acontece até hoje, desde a colonização, e não apenas do Teatro Oficina, mas de Canudos antes, e agora do mundo inteiro, com mais aridez. Abaixo seguem imagens da peça, na intenção de ilustrar o quanto as cenas são ricas de gente, de detalhes, de situações.

Figura 03 – Cena “Sertão árido e vivaz”



Fonte: Teatro Oficina (2002)

O sertanejo, tido por Euclides da Cunha como forte, é um “hércules-quasímodo”, uma mistura da beleza/força da mitologia grega com o disforme/relegado do personagem de Victor Hugo. Na segunda parte da obra euclidiana, consta um ensaio antropológico e sociológico sobre a figura do ser ocupante da terra sertaneja, apontando suas características, desde aparência até origem, traços

culturais, relacionamentos e função social da sub-raça (jagunço destemeroso/tabaréu ingênuo/caipira simplório) em extinção, ante as necessidades da civilização e a migração com ideais diversos.

Nesse contexto, o Teatro Oficina trabalha o homem em dois momentos. O primeiro abordando do pré-homem a re-volta, com a formação do povo brasileiro, de origem telúrica, animal, tupi. A peça traz signos com o abraço vigoroso do colonizador, que penetra nos vencidos tupiniquins e diasporicos africanos, gestando um tipo peculiar de “brasileiro-sem-tipo”.

Essa miscigenação coincide com a do elenco e chega na revolta contra a própria ideia posta e trazida de fora do ser-homem, com o surgimento do “Zaratustra” Antônio Conselheiro.

Figura 04 – Cena “Pré-homem a re-volta”



Fonte: Teatro Oficina (2003)

Em segundo momento, a teatralização da obra euclidiana fala da re-volta ao trans-homem, com cenas da morte iniciática de um homem comum, após desilusões e perdas pessoais, tomado por compaixão, renascente como peregrino que sente a dor do sertão e que transforma-se em líder que junta sertanejos solidários no Belo Monte: Antônio Conselheiro. A igreja católica buscou dispersar o povo canudense, mas sem êxito, um religioso oficial amaldiçoa os conselheristas. Após, preparam-se para a luta.

Figura 05 – Cena da “Re-volta ao trans-homem”



Fonte: Teatro Oficina (2003)

O combate entre os militares e os sertanejos é narrada nas duas últimas partes de “Os Sertões” da pentalogia, chamada “A Luta I e II”. Das quatro expedições do Exército, três foram um fracasso militar, com poucos combatentes, desconhecedores do clima e da região. Euclides participou da quarta, sangrenta e desigual, uma carnificina de combatentes e genocídio do povo sertanejo.

Seguindo o estilo da parte anterior, José Celso também dividiu “A luta” em duas partes. Na primeira, dedicou-se ao “poeta Oswald Andrade e ao empresário, animador e ator Sílvio Santos”. Escrito em versos de cordel, há signos de resistência, com a humilhação do Exército por deserção, fuga e empalamento de coronel pelos jagunços.

Figura 06 – Cena “A luta I”



Fonte: Teatro Oficina (2006)

No espaço cênico há casas trincheiras da invencível Canudos como uma coluna vertebral disposta no corredor da passarela, com espaços aéreos dos mutãs, esconderijos indígenas para a caça, reinventados pelos conselheiristas. Sons do teatro tornam-se tiros, sendo a música como vanguarda do conflito.

A encenação, em segundo momento da luta, evidencia “todo poder de Desmassacre da Arte e à atuação do Poder Trans-humano da Multidão”. O fim da guerra tem o massacre encenado na perspectiva de um des-massacre, em vista da mostra desse câncer brasileiro que é a violência em uma arena tal como o Teatro, na tentativa de extirpá-lo da vida brasileira.

Figura 07 – Cena “A luta II”



Fonte: Teatro Oficina (2005)

Nessa apresentação, como era dito no Oficina, um presente ao público, José Celso extraiu da complexa literatura euclidiana vários signos, em uma verdadeira operação semiótica, segundo Carla Aurora Santos de Jesus (2011), adaptando-a a outra forma de narrativa, com inclusão do cordel, da musicalidade periférica brasileira, da religião de diáspora e da etnografia do corpo, linguagens de um manifesto antropofágico, gerando significados para além de Canudos.

Como uma narrativa autobiográfica, José Celso é roteirista, diretor e ator, retrata a expropriação da terra no Belo Monte e também nos arredores do teatro, na capital paulista, cuja abordagem da expressão revela a potência de sua arte. No seu

teat(r)o – ou te-ato, democrático e multidisciplinar, o público participa, sendo uma construção coletiva.

Sobre a etnografia do corpo, o teatro enquanto arte existe diante do corpo em movimento, que não opera apenas gestos, mas interage com diversos objetos em cena, como uma linguagem cheia de signos. A estética, a estrutura, os corpos do Teatro Oficina são próprios, de performance ritualística, conferindo, no intelecto de Maria Angélica Rodrigues de Souza (2013), aos valores sociais, reflexões e re-criação, na luta contra a violência e hegemonia política e econômica.

José Gustavo Bononi (2013) retrata a arte de vanguarda do Teatro Oficina, cuja origem se deu por um grupo do Largo de São Francisco, da Faculdade de Direito da USP. Ao analisar o espetáculo “Andorra”, o citado autor expõe ruptura de paradigmas, questionamentos da realidade humana por metáforas, problematização da estética, engajamento junto à sociedade, sendo uma arte política renovada, esteticamente, e problematizada, dando esse caráter vanguardista.

3.2.1. A Terra

Dando a largada aos espetáculos da pentalogia, após o toque do tambor, as portas do teatro se abrem e os atores, vestidos de branco, entram, dançando e cantando que o cavalo está pesado, mas quer voar. Os artistas buscam o público, tocando seus corpos com o objetivo de purificar o exterior e o interior, em um ritual de leveza que os conecta ao drama de Canudos. O chão do teatro, coberto de terra, os transporta para o sertão.

Exibir a língua, o som do beijo, fazer uma careta, tudo é humano e precisa ser mostrado, pois a burguesia oculta isso. O ato de dar uma banana é um desdém ao capitalismo selvagem personificado por Sílvio Santos. A estética do Teatro Oficina é expressa e adotada por Marcelo Drummond, narrador, ao afirmar que: - *Euclides da Cunha escreveu “Os Sertões” em poucos momentos de descanso; se indigna com as mentiras disfarçadas de meias-verdades; os escritores mencionam acontecimentos, mas deturpam a essência; ele quer ser bárbaro entre os bárbaros, antigo entre os antigos.*

Em seguida, narra-se a viagem de Euclides, com o narrador se movendo e explorando a terra *brasilis*, o central planalto e os litorais do sul. Os atores se movem da mesma forma que o narrador. No meio do teatro, um casal abraçado dança ao ritmo do tambor. Essa cena simboliza o abandono sofrido por Euclides da Cunha e por Antônio Conselheiro, ambos deixados por suas esposas, as desilusões da vida.

O rio São Francisco entra em cena, apresentando-se de forma falante e com alma, entrelaçado à terra do sertão, que não existe sem ele. Um ator expressa que "nenhuma natureza se afigura tão afeiçoada à vida", a ponto de justificar "todos os exageros deste país".

Do litoral do Espírito Santo até a Bahia, seguem até o vale do rio Vaza-Barris, em uma viagem visual composta por tecidos que, ao longo do corredor do teatro, ondulam em representação do rio. O rio de sangue que fluiu naquele vale trouxe as cores verde, amarelo e vermelho.

A língua é ouvida nas palavras "ciclópicos coliseus" de Euclides, evidenciando seu papel em um teatro inclusivo. O que foi excluído da universidade, como a literatura, é acolhido e ensinado no teatro, que tem muitas bananas para dar e vender em "Tão" Paulo, no sertão do teatro.

Durante a viagem, em Belo Monte, no palco elevado à esquerda, Euclides da Cunha aparece de terno, chapéu preto e rosto pintado de branco, evidenciando que era necessário ser branco para falar sobre a terra e o mestiço. Ser letrado, doutor e poliglota, já que há uma versão alemã da literatura euclidiana. É dito: - *nenhum pioneiro da ciência suportou o sertão, sempre evitado, até hoje desconhecido*.

Euclides se confronta com Conselheiro, refletindo além da ficção, ambos traídos em suas vidas pessoais. Nesse drama estético e significativo do espelho, Conselheiro clama pelo fim da maldição que aflige o sertão, enquanto observa Monte Santo. Surge o Vaza-Barris falando. Nota-se que tudo é personagem, tudo conta uma história, e para que "Os Sertões" seja plenamente compreendido, é necessário estar imerso em "calmarias pesadas, dias causticantes".

Euclides caminhando por Canudos, no começo da primavera do hemisfério sul de 1897, momento em que surge o primeiro personagem da tragédia: um soldado que há três meses repousa, na realidade, um falecido. Em seguida, há dois Euclides da Cunha em cena: um que vive e outro que observa. O falecido, os cavalos mortos

"como espécimes empalhados de museus", são cavalos como criaturas fantásticas sobre um solo onde "cada partícula de areia irradia a combustão da terra", e Antônio Conselheiro caminha vestido exatamente como Euclides da Cunha, segurando uma mala prateada. Aborda o sofrimento de não ser amado, a dor da traição e o juramento de não matar ninguém. Por esse motivo, ele abandonou a "civilização".

Diversos atores vão representar o Conselheiro e narrar a história de seu renascimento, com cajado e lençol branco, no sertão. Ao ouvir a palavra "caatinga" várias vezes, o espectador descobre como ela é bonita. A palavra tipo uma nota musical. Enquanto Zé Celso, também escritor, observa, Euclides se dirige ao Conselheiro. O público observa o Zé, que observa Euclides (Marcelo Drummond), que observa o Conselheiro. Todos estão no corredor do teatro. Do corredor, é possível ver o céu, enquanto as pessoas se transformam em árvores e os atores cantam as bromélias. Zé Celso é um educador. O que ele ensina é o Brasil, sem ser nacionalista. Ele abrange todas as músicas no momento de romper com as normas, fazendo pouco de Hegel, que logo aparece em cena.

Escuta-se o que os atores falam sobre "as flores rutilantes quebrando alacrememente a tristeza solene das paisagens". A flora é estranha, afirma o narrador, capaz de deixar o mais experiente botânico perplexo. Euclides afirma que se perdeu e nunca lamentou tanto a ausência de uma formação prática, cujo ensino acadêmico não proporcionou nem proporciona. O espectador sorri para o Brasil e se orgulha de ser brasileiro.

E quem dança é o umbuzeiro, a árvore sagrada do sertão, o paraíso trágico do Brasil. Uma seriema entra "sem prosa, lamentosa". O público ouve seu canto melancólico antes de escutar que "num ritmo maldito as folhas vão se despegando". Indício de seca. Guerra de foice, antes de ocorrer a aparição do outro agente geológico significativo que Euclides não mencionou: o homem. E a peça chega ao clímax. Quem assiste testemunha o ritual do homem nu, o indígena que extingue o fogo com seu próprio corpo, as brasas com a planta dos pés. Receio. Simbolicamente, envolve uma relação sexual ao som de um violino.

A terra é representada por uma mulher com quem Euclides transa ao som de uma sanfona. Fala-se: - *Adeus, Bixiga*. Uma menção a Silvio Santos. E os atores começam a apunhalar o chão. Viva a comilança, o homem que brinca, e não o

homem que pode se tornar funesto e dar à terra "com a queimada um supletivo de insolação". Ao final, a apresentação assume um tom satírico: "Não vamos fazer miríades de poços artesianos. Vamos continuar com as obras do Minhocão."

Surge à porta, Conselheiro, interpretado por Zé Celso, trajando azul, como um anjo, como o céu, e questiona: - *As tuas mãos? Onde estão?* Questiona e se lambuza com um líquido branco, denominado "esperma do líquen da terra", que é oferecido por um índio nu. Zé Conselheiro recomenda que o espectador não atue como Pôncio Pilatos (que cedeu à pressão dos líderes judaicos e do povo, "lavando as mãos" para tentar se eximir da responsabilidade pela morte de Jesus).

Em vez de lavar as mãos, deve lambuzar, participar para impedir o massacre. E, acompanhado por muitos atores, uma multidão, ele percorre o corredor pela última vez e desaparece nos bastidores. Um espectador então aparece segurando uma placa com o nome "Rua Canudos". O silêncio é sagrado, até o ruído do tráfego da rua Jaceguai e de "Tão" Paulo.

3.2.2. O Homem I e II

O "brasileiro típico" é um mito, como é mítica a América Latina. Quem vê "O Homem", do Oficina, não sai ignorando isso. Sai feliz de saber o quão diferentes são as pessoas umas das outras e o quão ricas a diferença as torna, isso é um tesouro comum da sociedade. O espetáculo retoma a questão da identidade, dizendo quem são as pessoas que não param de se misturar. Só falam a mesma língua, fazendo-a variar interminavelmente, deixando que ela se contamine pelas outras.

Com "A Terra", o Oficina fundou o "TBI - Teatro Brasileiro da Inclusão", introduzindo crianças do bairro do Bixiga na peça (crianças sem casa, de casas sem número, dos cortiços, e também as crianças de Canudos que foram retiradas do convívio familiar e jogadas em outros espaços distantes) dando voz, através delas, a Euclides da Cunha, ensinando-lhes a grande língua do escritor e a história da formação do povo brasileiro, além de indicar o caminho pacificador da arte.

O resultado dessa experiência iniciática é o renascimento do Oficina em "O Homem", segunda parte de "Os Sertões". Com as crianças, os atores mais velhos

também se formaram. Porque são capazes de encarnar com convicção o próprio personagem, capazes de se comunicar com o espectador e de se desnudar em público, como só o ator se desnuda. Por saber que a palavra vergonha não faz sentido no teatro. Que para ser bom o ator precisa ser avergonhado. Ou melhor, tornar-se avergonhado, como o artista se torna inocente. Noutras palavras, o bom ator, como o bom artista, é aquele que recuperou a inocência perdida, exercitando-se no seu ofício. E a contribuição das crianças do Bixiga foi decisiva para que os mais velhos se aprimorassem. Prova de que a inclusão, sem etarismo, é o melhor dos recursos.

O “avergonhado” de José Celso pode representar vários sentidos, como um crítica à vergonha da desigualdade no Brasil e à responsabilidade coletiva por ela, a sugerir um sentimento de vergonha moral ou social, com viés de antropofagia cultural, ao devorar e transformar a vergonha colonial no teatro da crueldade, expondo-a e questionando os tabus morais burgueses.

Assim como a terra é o maior dos bens, para o sertanejo e para os sem-terra, para o Oficina, a cuja história o espetáculo continuamente remete, a peça convoca a tomar parte no drama de um espaço cultural ameaçado de extinção desde que surgiu. “O Homem” mostra, mais ainda do que “A Terra”, que Canudos é ali. Os sem-terra estão no campo, mas também na rua Jaceguai, no Bixiga, onde Zé Celso resistiu e reabriu o Teatro, o Uzyna Uzona, um novo ciclo de re-existência, transformando-se em uma usina de formação e de paz.

Antônio Conselheiro vive no “Trans-Homem” do Oficina, o evangelho trágico, que é o dos Sertões de Euclides da Cunha e do “Sertão-Brasil”, considerado o “Sertão-Mundo”. No terceiro espetáculo (“O Homem II”) o público passou por uma transformação, assistindo por quase sete horas, com recomendação de levar comida e bebida, como vinho, para melhor apreciar o momento, tipo o teatro de Shakespeare, onde as pessoas comiam e bebiam.

No papel de Conselheiro, o transumano Zé veste-se de azul e vive sua jornada, alheio aos riscos, mal se alimentando e dormindo à margem dos caminhos, porque entende a vida de forma mais profunda pelo “incompreensível dos milagres”. Afirmar que as suposições e as lendas criam um ambiente favorável para o surgimento de seu delírio. Um devaneio que lembra um anjo, quando ele, adornado

com uma coroa de folhas, se depara com Euclides da Cunha (ator Marcelo Drummond). A paixão que uniu os dois atores, a paixão que sustentou o Oficina, a cena em que se sentam frente a frente, dá uma sensação de tranquilidade: dois anjos ou dois falanjos.

Conselheiro diz a Euclides que a multidão precisa de alguém que possa expressar seus desejos vagos e guiá-los pelo caminho certo. O Nordeste sopra seu vento forte e os amantes de toda a vida, “Zé-Conselheiro” e “Marcelo-Euclides”, dançam ao ritmo desse vento. Partindo de Itabaiana, passando pela vila de Itapicuru de Cima, em seguida, pelo Rio de Janeiro, na rua do Ouvidor, onde se divulga que no sertão do Norte surgiu um homem de grande influência sobre o povo: Antônio Conselheiro.

O homem é detido pouco tempo depois: - *Quantos anos tem senhor? Matou sua mulher? Matou sua mãe? Por que não come? Por que você bebe?* Ele acaba sendo solto e segue pelo sertão adentro. Escuta-se dizer que o sertão se tornará mar e o mar se transformará em sertão. O Conselheiro é profético e prevê que as águas do mar se tornarão vermelhas como sangue. A Terra se enfrentará com o Céu. Haverá chuva de estrelas e, então, será o fim do mundo. Os sertanejos, assim como os atores “loucos que a razão não alcança”, estão cientes da mediocridade das políticas e das conversas. Estão cientes de que precisam ser superiores à humanidade, pois todas as riquezas estão à beira da falência.

Em 1888, a princesa imperial aprova a Lei Áurea, revogando todas as disposições contrárias. No palco-corredor do Teatro Oficina, na presença dos escravos acorrentados e de uma pombagira arrebatadora, incita-se a população paulistana “ainda que tardiamente, liberta a tua sina.” A pombagira canta e dança com o ritmo dos tambores. Até que um soldado aparece montado em um cavalo branco. Ouve-se o primeiro decreto do governo dos Estados Unidos do Brasil: - *Fica proclamada a República Federativa.*

Com a extinção da Monarquia, o elenco entoia “Liberdade, abre as asas sobre nós”. Uma atriz recita Auguste Comte: - *amor por princípio, ordem por base e progresso por fim.* Recita em francês, naturalmente, pois foi com o espírito da imitação que a República nasceu. Preparada também para eliminar qualquer resistência. Conselheiro tem consciência de que perderá muitos dos seus. Em

seguida, levanta-se na peça o arraial fortificado. Ao olhar para o céu de São Paulo, visível através do teto aberto do teatro, observa-se as estrelas do sertão. Um vigário intervém: - *irmão, a igreja não permite que pregueis*. Ele entra prenunciando o auto de fé, a guerra e a chegada de homens armados: trinta, sessenta, mil, seis mil, prontos para exterminar os rebeldes.

Antes do início da matança dos inocentes, antes do apocalipse, uma procissão jubilosa no teatro acompanhada por um violino expressivo. Ao final, o espectador verá que é uma ópera de Carnaval. Após o término da procissão, os rebeldes se estabelecem em Belo Monte e as casas-cabanas são construídas, retratando a primeira favela do Brasil, erguida "na febre de uma noite sem fim". Uma favela de amor e paz, na qual os seios de uma atriz aparecem como faróis e outra atriz se converte em uma vagina vulcânica. O teatro pulsa com as duas mulheres, cujos corpos são tão audaciosos quanto a língua portuguesa brasileira. Um oásis no "Evangelho Trágico do Conselheiro", do Brasil em conflito com o Brasil, do mundo em conflito com o mundo.

Prossegue-se com outro ritual em homenagem ao amor, à dor, ao humor, e os atores afirmam que são jagunços: - *a gente samos jagunços*. Uma esteira é estendida no chão do teatro para proporcionar ao público um banquete de frutas típicas do Brasil. Em dois minutos, não sobra nenhuma fruta. Antes do cerco a Canudos e da destruição da "seita maligna", houve um período maravilhoso de devoração. Os sabores mais diversos para todos, pois, depois, virá a guerra.

3.2.3. A Luta I e II

Na terceira e última parte de "Os Sertões" se evoca o tropicalismo e a influência do antropófago Oswald de Andrade em todas as criações. Além disso, dedica-se a Silvio Santos, descrito como "empresário, acima de tudo artista, animador, ator". Zé Celso afirma ter tido a sorte de contracenar com Silvio Santos, um dos principais atores do "capitalismo videofinanceiro", que o inspirou em todas as obras.

Zé acrescenta que sem essa batalha na "Selva das Cidades", ele seria apenas um artista alienado em uma caixa-preta, demonstrando que venceu a paixão pelo

ódio. Com a “Luta”, chega-se ao ápice da grande arte, que se manifesta progressivamente nas cenas mais poéticas. Isso porque, na dramaturgia de Zé Celso, o que importa não é a co-municação, mas a cu-municação. Em outras palavras, é o verbo que o corpo carrega e que se transforma em música, pois o que importa não é a significação, mas o sentido; não é o conhecimento, mas o cu-nhecimento, o saber que permeia o corpo, a sabedoria.

As mulheres na “Luta” são especialmente notáveis, especialmente quando se apresentam unidas em um pano que também funciona como xador, representando a muçulmana de muitas cabeças, isso remete ao Oriente de todas as guerras e torna Canudos um fenômeno universal. A atriz Luciana Domschke personifica a Terra, a médica e a mulher, utilizando seu corpo voluptuoso e elegante para evocar a origem do mundo. A atriz Ana Guilhermina, no papel de cantadora zabaneira questiona: “Ninguém trepa? E o tesão?”. Seu titilar de língua é tão marcante quanto o seio que se revela no decote do vestido.

No ato da peça “A Luta II”, uma das principais cenas envolve uma personagem chamada Bahia Eulâmpia, que ao abrir a saia do parangolé, acolhe as tropas de todo o Brasil com os braços abertos, mas também com as pernas, zombando dos republicanos, que desconhece que “o Brasil sem axé, sem magia, sem poesia é puro besteiro!”.

Nem homem, nem mulher, quase travesti. A mãe de santo e a sensualidade da pombagira. Generosidade e volúpia. Surge em seu papel para se tornar um mito, ícone do teatro orgiástico que José Celso cria e recria, lembrando ao espectador de que o teatro teve suas origens na orgia.

Outra cena marcante é a da criação da “Primeira Coluna” liderada pelo General Arthur Oscar, convocando os homens “para deixar à geração futura uma República digna, sólida e respeitada”. Com esses elementos, o Oficina conseguiu transformar a história real de Canudos em uma narrativa metafórica e universal.

3.3 IMPRESSÕES DAS CENAS

3.3.1 Entre a experiência fenomenológica e a crítica antropofágica

O teatro usa inúmeras projeções de fotografias, de desenhos, de mapas, de vídeos pré-gravados, de filmes em película e de imagens tomadas dos atores durante os espetáculos e também dos logotipos das empresas de telecomunicações do Grupo Sílvio Santos, em vários telões no centro do prédio, recurso esse que dá sensação de caos, típico das cidades, da guerra. A projeção arquitetônica do Oficina revela a valorização da vida e da cidade de modo coletivo, contra muros e interesses privados, valorizando espaços de encontros, de circulação de afetos, um ambiente de sentidos e de aproximação de ideias.

José da Costa (2009, p. 50) observa que a peça se trata de uma trama coletiva de vários criadores, por vários meios expressivos, com plurivocidade, polifonia e justaposição de referências históricas e culturais díspares, sendo que os roteiros das peças fazem imagens como rizoma, tal como proposto por Deleuze e Guatarri, constituído em rede, pela teia de corpos e ressonância de vozes extraindividuais, e trama de corpos-vozes coletivos.

Nas cenas do primeiro espetáculo, ao falar da vegetação, fica evidente essa imagem rizomática de teia de corpos-vozes em coletividade, consubstanciada em uma imensa fita de elástico que vai se entrançando pelo espaço da cena e das arquibancadas do público, representando a vegetação da caatinga, cujo drama destaca indivíduos fortes em relação ao ambiente em que se encontram.

A “guerra das caatingas” em Euclides, em que a vegetação do sertão favorece o jagunço contra o Exército, sugere um paralelo com o próprio ciclo do Teatro Oficina: a encenação, com sua multiplicidade de referências, personagens e tempos justapostos, recusa a neutralidade histórica e se posiciona criticamente em relação tanto ao passado de Canudos quanto ao presente político.

Outra imagem importante a retratar está em “A luta I”, consubstanciada na fascinação dos moradores de Monte Santo pelas armas do Exército, como uma crítica contemporânea ao espetáculo tecnológico e ao capitalismo de consumo. A cena aproxima o deslumbramento dos sertanejos pelas armas modernas dos militares às grandes exposições empresariais de máquinas e produtos de alta tecnologia, sugerindo que ambas operam como dispositivos de controle e sedução das populações, uma política de pão e circo *hi-tech*.

O Oficina introduz personagens paródicos que não existem na literatura euclidiana: uma Prefeita de Monte Santo que remete a Marta Suplicy, ex-prefeita de São Paulo; a “Governadora Rocinha”, alusão a Rosinha Garotinho, primeira mulher a ser governadora do Rio de Janeiro, onde fica a favela da Rocinha; e a Condoleezza Rice, secretária de estado norte-americana, apoiadora de várias guerras mundo a fora, conectando o conflito de Canudos a questões urbanas brasileiras atuais e a tensões geopolíticas globais (como Iraque, Coreia do Norte e o pós-onze de setembro).

Sem tom repetitivo, mas para reforçar a grandiosidade da obra de arte ora investigada, cabe retratar as cenas pela experiência fenomenológica do olhar espectador e pela crítica antropofágica do teatro radical, agressivo e transgressor associado a Zé Celso, em que o público é convocado a reagir e a “devorar” as cenas.

Em uma mídia de DVD de duzentos minutos, “A Terra” se resume a um conflito secular! Do lado de fora da avenida, todos cantando em coro, após abrir as portas, o teatro convida todos, principalmente quem gosta de ser *voyeur*, a ocuparem os espaços, o terreiro eletrônico, pois espetáculo dedicado ao Bixiga estava prestes a começar.

Euclides surge em cena (17min) e fala sobre seu livro: - *escrito nos raros intervalos de folga de uma carreira fatigante, este livro resume a Campanha de Canudos, realizado por nós, filhos do mesmo solo, sem tradições nacionais, vivendo parasitariamente à beira do Atlântico, dos princípios civilizadores elaborados na Europa, e armados pela indústria alemã, tivemos na ação o papel singular de mercenários inconscientes, nessa campanha, primeiro assalto de uma luta longa, foi na significação integral da palavra: um crime, denunciemo-lo! Me irritam meias verdades, que não passam de meias falsidades...*

Após a fala de Euclides, outro coro se inicia, havendo muitos outros coros em todos os espetáculos, que ocupam maior parte dos atos, cuja análise detida ensejaria outro trabalho científico, pela riqueza e representatividade da letras, acordes e interpretações.

O conflito secular terra x mar (25min) evidencia uma metáfora sobre a disputa por recursos, o poderio estratégico, a invasão europeia, a terra como ordem e o mar

como caos. Depois vem cena do Brasil rico, exuberante e a disputa por terras, terra nua onde ninguém é dono, onde se penetram para vesti-la de benfeitorias, mas a terra do sertão é impenetrável, seca.

Terra do sertão como a meca dos sertanejos, onde o mel vermelho é o rio Vaza-barris, representados por plásticos longos vermelhos que se misturam com o verde e amarelo, onde há cabeças-de-frade, dissipadas e violentadas tragicamente com a degola. Momento em que aparece o *funk* (1h55min) como orgia eletrônica, cheia de gírias, um terreiro “eletronísio”, de Canudos para o Rio de Janeiro: morar no morro para não morrer, uma outra guerra na terra.

As cenas mostram a flora em mutação de apoteose, verdadeiras plantas sociais, o vaqueiro (2h35min) que desbrava os desertos, a “terra-erro” violando todas as leis, o homem como agente geológico notável, advindo do barro da terra e fruto do fogo que dizimou os indígenas.

Terra que dá frutos, sendo que o homem explora a terra de onde veio, fato representado em cena (2h46min) pelo milho colhido da terra (tirada da vagina da atriz), após a exploração dessa terra pela violência da penetração (estupro). Em seguida aparece em cena (2h48min) um loteador do Bixiga, realizador de obras ditas desenvolvimentistas, um paraíso de hospedarias, é a terra sendo violentada, estuprada novamente. Nesse contexto, há revolta do operário anarquista contra o imperialismo e republicanismo, falando da degola (2h50min).

Em cena surge uma pergunta: - *como se extingue desertos?* Lina Bo Bardi chega (2h56min) falando sobre muros, como o de Berlim, remetendo ao Açude de Cocorobó, obra monumental, e à especulação imobiliária, tudo como evolução regressiva, contrário ao lema republicando de progresso: uma falácia legitimada. Ela também fala do projeto urbanístico de José Celso para o Bixiga.

Ao completar três horas de espetáculo, José Celso aparece e fala de Silvio Santos e da força da multidão, representando a resistência para quebrar muros na Rua Canudos (3h05min). Lina Bo Bardi reaparece e expõe que o tempo não é linear, se repete, pois a terra gira!

O espetáculo “O Homem I” reuniu dois atos, um DVD de 165 minutos e outro de 125 minutos. Começa com o famoso coro “ciranda-cirandinha”, com o povo primitivo vestidos e depois desnudos, com orgia, entrando negros escravos com

estupros pelo homem branco; indígenas e negros se banham juntos, com sexo, tudo para mostrar a formação do povo brasileiro, em uma mestiçagem embaralhada de mulatos, cafuzos e caboclos, sendo o pardo o tipo do Brasil, típico sem tipo, brasileiro democrático e de fato. Não de direito?!

Há exposição das capitanias hereditárias, do império representado por uma criança, da dualidade norte x sul, litoral x interior, dos bandeirantes em busca do ouro x do sertão como terra virgem e sem riquezas. Começam invasões estrangeiras na época açucareira, com cenas de conflitos de negros contra holandeses: fogo! Resta evidenciada a catequização e o massacre indígena. A resistência aparece (1h04min), sobretudo a negra, com os quilombos e Zumbi dos Palmares, mas tem degola!

Fala-se “puta pátria que nos pariu é Portugal. Brasil é a terra do exílio, vasto presídio”. O clero pecador mostra como a igreja contribuiu para a formação do país no copular e escravizar. O homem nu (1h20min), por José Celso, que fala ser devorado, assim como foi pelos indígenas canibais, nascendo um povo sem raça, antropofagia!

No primeiro ato é falado também sobre mono-gamia, mono-arquia, ideais religiosos, civilização brasileira, latifúndios, terra exuberante cobiçada, feudalismos com vassallos, Garcia D`ávila e o batismo do homem, com os nomes das filhas de Silvio Santos (1h46min). Após saltar um século, ocorre um coro com tudo de Euclides da Cunha sobre o sertanejo, que se transfigura (2h02min). Vestes de vaqueiro como armadura, em uma batalha com um gaúcho, depois um futebol. Tudo acaba em *pizza*.

Vaca preta e vaqueiro fiel (02h14min), cujo milagre só acontece no teatro, com colocação de marca de propriedade. Há ritual de candomblé, terminando com festa, preguiça, orgia, ócio, cio e cia!

O segundo ato de “O Homem I” se inicia com a irreverência, a musicalidade do carnaval e do forró, a religiosidade e a seca, algo que não muda, se repete. O sertão que se esvazia (50min): represas humanas prestes a se romper e a morrer! Vítimas do Estado! Gira, gira o século, gira o globo: algo que se repete, mesmo com dita evolução.

Trans-homem é resistência contra o “phoder”, mostra o Governo da Bahia e as insurreições(01h33min), com José Celso como Antônio Conselheiro falando do mal social gravíssimo do seu delírio, tendo armas em cima dele (01h52min).

“O Homem II” foi dividido também em dois atos, um DVD de 191 minutos e outro de 145 minutos. O primeiro ato se inicia com imagens da capital paulista, sobretudo o Vale do Anhangabaú com o terreno de Silvio Santos, ao lado do Teatro Oficina, além de imagens de demolição de prédios: o que o homem constrói, ele destrói.

Esse ato também fala das origens de Antônio Conselheiro, das guerras de famílias (08min) pela hereditariedade, típica da política brasileira, com poder econômico e latifúndios. Em seguida, o exército agride, tem falas de tortura (27min) e o Ceará sendo representado pela alegria do circo. A insânia de Antônio Conselheiro é exteriorizada (01h30min), se fala de “Antônio malvadeza”, como um sátira ao ex-político baiano Antonio Carlos Magalhães.

Tem cena do clero pedindo a prisão de Antônio Conselheiro ao Governador (01h40min), se fala da Lei Áurea, o teatro vira um terreiro e depois uma pista de valsa de baile do Império. Mas ocorre o fim da Monarquia pela República (01h57): amor, ordem e progresso, mas o amor não entrou na bandeira do Estado repressor, sendo exibida guilhotina (02h02min), representando mais uma vez a degola. Começa um coro sobre a República e Canudos (02h08min).

O Presidente Prudente de Moraes fala sobre tributos, aumento, e Governador dá autonomia municipal para instituir impostos, e o sol raiando vermelho, a “lei do cão”, começa então resistência contra o direito paterno que não será mais paterno, com envio de tropas, encerrando o primeiro ato/DVD.

No segundo ato de “O Homem II”, Canudos é ocupada pela “jagunçada”, de religião mestiça, ressaltando o autorreconhecimento como jagunços, polipéros humanos, transumanos e coletivos, com cena de comida partilhada do povo faminto (40min). Fala do projeto de José Celso de fazer no Vale do Anhangabaú: um prédio circular como uma oca, uma trincheira, com a madeira de Juazeiro (45min).

Aparece o Rio Vaza-barris de sangue para quando os Republicanos chegarem (50min), havendo uma crítica ao censo estatal, ao casamento, e o público é chamado para o palco, ficando nus (01h). Depois se fala sobre crime, julgamento e

se realiza o primeiro casamento diante da República (01h25min), prosseguindo com fala de Euclides sobre a República (01h53min). Violência: Canudos é o Iraque, o Estado se baseia em ideais de progresso (02h13min), se tem resistência (02h20min) e o ato se encerra com um “adeus homem: o que sobrou vai à luta!”.

Para tratar da luta, o Teatro fez dois espetáculos, cada um com 2 atos. Em “A Luta I” existem 2 DVD’s (191minutos e 145 minutos), cujo primeiro ato se inicia com samba e imagens vultosas de Silvio Santos como se estivesse andando pelo teatro, enquanto o público entra, e se fala ao microfone que aquele espetáculo é dedicado ao antagonista Silvio Santos, à Oswald de Andrade, à árvore *caesalpinia* de comunicação (plantada no teatro na década de 1980 pela arquiteta Lina Bo Bardi, símbolo de resistência, pois centenária), ao poder transformador da multidão e ao teatro.

Retrata-se um negócio chinês: a madeira de Juazeiro, a ordem de apreensão e o envio de policiais para executar tal ordem. Se evidencia o “gozo da disparação” de um soldado que matou e morreu (01h24min), tendo grito “Viva a República!”. Também ocorrem falas de guerra (01h30min), de publicidade, telégrafos e encontro de beligerância, pois para a agitação sertaneja, tem “terapia”, momento em que entra a Governadora do Rio de Janeiro falando de muro em Canudos (01h40min).

Aparece depois Condoleezza Rice (1h45min) e na conversa das autoridades Canudos é tratada como uma doença que será macetada: civilização x sertão. A dita “disparação” é de tiro como se fosse gozo de estupro, socando no preparo de pólvora. Nesse contexto, os jagunços resistem em luta sem armas (02h43min). Aparece a ordem de massacre, citando a Guerra do Iraque, uma luta desigual! (02h47min), sendo o ato encerrado com coro sobre palestinos, judeus e mortos (02h59min).

O segundo ato começa com “Viva República”, com uma fala dessa República de ser necessário o abatimento da indisciplina emergente, abraçando a Constituição, sendo a legalidade seu desejo maior contra a desordem (04min). Há discurso do Marechal do Governo prudente e moral (10min) com hino e coro.

Cenas que falam de minoria pensante, tolerância zero (23min) e “justiciamento”, este como uma postura estética de confronto radical quanto a uma longa batalha política e jurídica contra a especulação imobiliária e também contra

toda a opressão aqui retratada (40min). Neste ínterim, o Teatro aborda fuzilamentos em Florianópolis, cidade que tem o nome de um Marechal de massacre, o Floriano. Depois começa Canudos com discursos (1h) e cenas de resistência (01h17min) e violência corta-cabeça (01h37min) e degola (02h28min).

O último espetáculo da pentalogia é dividido em dois atos também, um de 220 minutos e outro de 149 minutos. “A Luta II” começa com o coro carnavalesco “Abre-alas” e cena na avenida, na frente do teatro, sobre “aliste-se na bucerturna”, a República corre perigo, guerra contra o negro, fanatismo, dever do patriotismo e direitos humanos. Euclides discursa sobre “Os Sertões” e os excluídos na cidade (22min), a guerra de alastra pelo Brasil e o jagunço só faz bater.

- *Baionetas e espinhos vão se enfrentar!* (01h20min). Canudos resiste contra as tropas da terceira expedição (01h44min), mas é apagada com inundação (01h53min). Cenas de trincheiras (02h06min), a Favela do Alemão é Canudos (02h34min), evidenciando a utopia da liberdade (02h38) e aceitação da luta por Pajeú (02h45min). Essa primeira parte se encerra com cena discursiva de que a história de repete enquanto se vê água caindo da fonte, a representar a inundação de Canudos, o apagamento citado no primeiro capítulo desta tese.

O último ato começa com discurso presidencial a respeito de um governo de prudência, em tempos de “jagunçomania”, justificando que o massacre foi um querer do jagunços, anunciando a quarta expedição. Euclides também fala sobre a cobertura de guerra no mundo, sendo contratado como imprensa. General reforça (10min) o seu dever, o fetiche da Lei e da Ordem, de cumprir o que está escrito, cujas leis servem ao regime do tempo vigente.

As cenas retomam o Vaza-barris como mel vermelho, sonho de guerra do amor e do massacre, sendo uma metáfora na qual o sangue do massacre vira mel vermelho do “desmassacre” e da resistência do povo (45min). Há por Euclides um tribunal do massacre de crianças e mulheres como se CPI fosse (01h01min), tendo ele dito da inutilidade da guerra (01h07min).

Música com pessoas de todas as raças entrando no palco e se grita “Viva República”, com José Celso falando dos jagunços massacrados (01h50min). A degola é evidenciada (01h56min) e foto de Flávio de Barros dos prisioneiros é exibida (02h08min), uma santa ceia, de luta que perdeu o caráter militar. Termina

com discurso de Euclides sobre o jagunços e que seu livro não é de defesa e sim de ataque: Canudos não se rendeu, não se rende e não se renderá, pois é resistência (02h11min). Após cenas da exumação e do corte da cabeça do Conselheiro, Euclides finaliza tudo com o seguinte dizer: - *Ah, só mais duas falinhas. É que existe sim um móvel para os crimes e as loucuras das nacionalidades, sou testemunha* (e tira seu bigode). *É Euclides da Cunha* (aplausos e aparece a foto do Escritor)".

Essa cena final é um ato performático, de drama, típico do teatro ao retratar um fato real, pois a cabeça de Antônio Conselheiro foi realmente exumada e enviada para estudos no Rio de Janeiro, Nina Rodrigues em busca de "estigmas de degeneração". Tal performance específica com o "bigode" é uma construção artística para ilustrar a obsessão de Euclides com a figura do Conselheiro e a tragédia de Canudos, marcada pela contradição de ser um republicano que acabou por denunciar a barbárie da República.

A finalização teatral de "Os Sertões" expõe uma crítica de Euclides, já exposta em cenas anteriores, de que a destruição de Canudos não foi um ato de defesa da pátria, mas uma loucura nacional e crime contra o próprio povo brasileiro. Euclides, além de testemunha da brutalidade, em sua obra retratou e denunciou o massacre, cuja teatralização serve para destacar como ele se sentia parcialmente responsável ou envolvido na "loucura" que narrou.

Em suma, no desfecho simbólico de "Os Sertões" no Teatro Oficina, a retirada do bigode pelo ator rompe a máscara teatral e revela Euclides da Cunha como testemunha e denunciante da tragédia de Canudos. O gesto concentra a crítica à violência histórica, à construção das identidades nacionais e ao papel do teatro como memória política viva.

3.3.2 Signos em três cenas: o passado presente de Canudos

Uma cena de "A Terra", disponível no *YouTube* (https://youtu.be/OJxB9QiY_rk) constrói a terra como organismo vivo em luta lenta, conectando Euclides da Cunha, Lina Bo Bardi e a própria arquitetura do Teatro Oficina. O texto dito por Lina é curto, mas condensa uma cosmologia em que geologia, história e política se misturam. O martírio ali é reflexo de uma tortura maior,

mais ampla, abrange a economia geral da vida, nasce do MST, martírio secular da terra.

Figura 08 – Cena “MST”



Fonte: YouTube

A formulação “A Terra” organismo vivo, transmuta-se de dentro pra fora, “intuscepção” retoma literalmente a leitura que Euclides faz do sertão como corpo sensível, que se transforma por processos internos e não apenas por impactos externos. Esse signo desloca a paisagem de cenário neutro para personagem ativo, capaz de agir sobre o homem e de resistir às tentativas de domínio.

A palavra “intuscepção” remete a processos de transformação orgânica em que algo é incorporado de dentro, sugerindo um movimento geológico, quase biológico, que se dá em “séculos sem conto”. A cena associa esse tempo profundo da Terra a uma “luta surda, mas emocionante”, acessível apenas a quem consegue perceber o longo prazo histórico, inscrevendo o signo da crítica à visão imediatista e desenvolvimentista do território.

Sylvia Prado encarna Lina Bo Bardi, arquiteta que redesenha o próprio Oficina como “terreiro” e como corpo-terra, fazendo da arquitetura extensão da cena. Ela já pensou o edifício como metáfora do mundo, que verbaliza a filosofia da terra-viva, relacionando o pensamento arquitetônico à leitura antropofágica de Euclides feita por Zé Celso.

Quando o texto afirma que a terra “indiferente aos elementos que lhe tumultuam a face, gira”, há um espelhamento com o próprio espaço longitudinal do Oficina, entendido como rua/planeta em rotação, onde público e atores são

arrastados pelo movimento. A pista projetada por Lina, aberta ao céu e à cidade, já é materialização desse giro e dessa indiferença relativa: o teatro se expõe às “pressões externas” urbanas, mas reconfigura essas forças em arte e rito.

A “luta surda” da terra contra agentes adversos ecoa tanto a história de Canudos, a resistência do sertão aos projetos de centralização republicana, quanto a luta contemporânea do Oficina contra a especulação imobiliária no Bixiga. A terra como organismo vivo torna-se, assim, signo político-ecológico: um plano de fundo que reage, reivindica limites e reconfigura o que é possível no território urbano e no imaginário nacional.

E o tempo não é linear, mas espiralar e antropofágico, misturando passado, presente e futuro para mostrar que as feridas históricas como Canudos ainda pulsam no agora. Essa visão extraída da cena, associando a outras cenas, revela inspiração em cosmologias indígenas e africanas, privilegiando o *kairos* ritualístico sobre o *cronos* cronometrado, dilatando espetáculos em horas para um gozo coletivo, enquanto Lina Bo Bardi dissolve fronteiras entre palco e plateia.

A cena constrói o sertão não como paisagem passiva, mas agente trágico nietzschiano: tenaz, em “luta surda”, renunciando o conflito de Canudos entre homem e Estado. Há inversão ética, humanizando o “atrasado” contra progresso violento, alinhada ao seu interesse em violência institucional e teatro brasileiro. É o sertão como resistência cultural. Assim, o encenar do Oficina “come” o texto clássico euclidiano para denunciar crimes nacionais, antigos e atuais, provando que a história brasileira é um fluxo vivo e político.

Uma segunda cena, desta feita de “O Homem I”, também disponível no *YouTube* (https://www.youtube.com/watch?v=Bs_ULi4XKD8), articula signos da seca sertaneja, da religiosidade popular e da própria máquina teatral do Oficina para representar a relação entre homem, terra e poder.

A cena constrói o homem sertanejo como híbrido terra-homem: vítima da natureza e opressor em potencial, em “luta que vai durar longo tempo”. Signos de seca (cinzas, sal) opõem-se a água/pão divinos, gerando tensão entre resignação e insurreição, ecoando a violência institucional aqui estudada. No Oficina, isso humaniza o “atrasado” como herói nietzschiano, invertendo narrativas de progresso.

Figura 09 – Cena “O Homem I”



Fonte: YouTube

Esses signos se cruzam num jogo entre ciência, milagre e violência histórica, que já antecipa a “insurreição da terra contra o homem” evocada no trecho. Nos signos da seca, sal e chuva, a armadura de couro esturricada e o ritual com “seis pedrinhas de sal” como previsão de chuva remetem à experiência concreta da estiagem sertaneja descrita por Euclides da Cunha e à prática de ler sinais da natureza em chave mágico-religiosa.

Quanto ao signo do corpo sertanejo em risco, o couro endurecido nos ombros, a paisagem sem “gramas nem chamas” e as aves emigrando dramatizam o corpo exausto e adaptado ao clima extremo, que Euclides apresenta como aparentemente frágil, mas resistente. Já nos signos da religiosidade e milagre, o refrão à “rainha de eterna glória, Mãe de Deus”, pedindo água e pão, inscreve o signo da Virgem como mediadora absoluta entre o povo e a sobrevivência, ecoando a centralidade do culto mariano e do messianismo em Canudos em torno de Antônio Conselheiro.

No consórcio ciência-arte-fé, o texto transforma a experiência com sal em experiência “belíssima” da mistura entre ciência e arte, aludindo à meteorologia (vapor d’água, depressões barométricas) enquanto mantém o gesto ritual, produzindo um signo híbrido entre saber erudito e saber popular. Sobre ironia e desautorização, a irrupção de termos como “sem patrocínio”, “consulta definitiva *atmos*” e a passagem por “São José” e “Espírito Santo corneado” introduz uma camada paródica que desestabiliza tanto a ciência quanto a devoção institucional, expondo o jogo de interesses e autoridades que cercou a leitura de Canudos.

Quando a voz afirma “aceito uma luta que vai durar longo tempo, a insurreição da terra contra o homem e do homem contra a terra”, a cena condensa o signo político-ecológico da obra do Oficina, que lê “Os Sertões” como conflito entre projeto civilizatório, capitalismo e ambiente. A menção aos poços “na altura” e a figuras velhas “carregando a cabeça as pedras dos caminhos” atualiza o imaginário do sertanejo como caminhante e carregador de peso histórico, vinculando a marcha de Canudos à marcha contemporânea dos corpos urbanos precarizados.

Insta mencionar ainda os signos cênicos do Oficina. No tocante ao espaço e presença, percebe-se a ênfase na palavra dita, no corpo em estado de transe e na ocupação longitudinal do espaço, marcas do Oficina que transformam o teatro em “pista” onde a história de Canudos e as lutas atuais pelo território (como a defesa do próprio prédio do Oficina diante da especulação imobiliária) entram em curto-circuito. Quanto ao som, *blackout* e trechos de música, com os aplausos intercalados, funcionam como signos de quebra e reinício, aproximando a cena de um rito continuamente interrompido, em que a comunidade espectadora participa da leitura desses sinais de seca, fé e revolta.

A terceira cena, em “A Luta II” (*YouTube* <https://www.youtube.com/watch?v=wEhgYOwrxeM>), funciona como um bloco ritual-festivo sem palavra, em que música, coreografia coletiva e arquitetura ativada produzem signos de guerra, êxtase e resistência comunitária. Tem trecho que está menos na ordem do “representar Canudos” e mais na ordem de fazer o público atravessar fisicamente uma experiência de solstício, batalha e carnaval ao mesmo tempo.

Figura 10 – Cena “Solstício Sóis”



Fonte: YouTube

A cena constrói Canudos como utopia trans-humana: solstício marca "passagem do homem re-voltado ao criador", invertendo derrota em permanência ("Canudos não se rendeu"). Signos de construção coletiva opõem-se à maldição oficial, gerando sentido de resistência miscigenada contra violência estatal. No Oficina, solstício atualiza Euclides para crítica pós-moderna, onde sertão vence via performance eterna.

A trilha contínua e pulsante, com poucas ou nenhuma fala inteligível, cria um signo de transe solsticial: não se trata de acompanhar um enredo, mas de ser arrastado por um fluxo sonoro que evoca renascimento cósmico, como num rito de passagem dionisíaco rumo ao trans-homem.

As variações de intensidade, com explosões de canto sertanejo e gritos (*oh*, *yes*, *nein*), funcionam como picos energéticos, marcando a transição de estados corporais, da re-volta à criação coletiva, em mutirão que ergue açudes e igrejas contra a maldição dos Frades.

O conjunto de corpos em movimento, dançando, correndo, aglomerando-se em legião de amor, condensa signos ambíguos: formação de batalha, coreografia *pop*, roda de festa, procissão utópica. Essa ambiguidade é central em "A Luta II": a massa que poderia ser lida como tropa extermínio é reescrita como multidão trans-humana, resistindo ao massacre pela alegria, erotismo e convivência telúrica.

Reitera-se a arquitetura como campo de força. A cena ocupa a pista longitudinal do Oficina como trincheira, avenida carnavalesca e terreiro solsticial, reforçando o signo de um teatro-rua onde não há separação entre palco e plateia. O público, próximo, integra o campo sonoro e visual como parte da legião, borrando limites entre quem assiste e quem luta, transformando o edifício num organismo em festa-combate.

Os aplausos recorrentes cortam o transe e reafirmam a consciência de espetáculo, produzindo vaivém entre ritual cósmico e show contemporâneo. As marcações de *foreign* (*yes*, *my*) e ecos multinacionais apontam para um signo de globalização antropofágica: o solstício de Canudos dialoga com cultura *pop* planetária, devorando códigos para ressignificar a vitória imanente do sertão.

Verifica-se que as três cenas constroem uma contra-narrativa sensorial à violência institucional de Canudos e à violência de Estado/mercado de hoje, usando

o direito, a arquitetura e o próprio teatro como armas poéticas de denúncia. Em Zé Celso, o massacre jurídico-militar é “desmassacrado” em festa dionisíaca, onde a cena encarna um outro regime de direito: o da terra, do corpo e da comunidade em resistência.

Conclui-se que o massacre em Canudos é paradigma de violência institucional: a República, amparada em discursos jurídicos, científicos e religiosos, tipifica uma comunidade sertaneja como “fanática” e “perigosa”, legitima o uso desproporcional da força e acaba transformando uma experiência de autogestão comunitária em caso de extermínio. Essa mesma lógica reaparece em outros episódios históricos (Massacre do Caldeirão no Ceará em 1937, Pau de Colher em Casa Nova-BA em 1938), em que o aparato militar, a lei e a Igreja operam juntos para destruir comunidades sertanejas que afrontam, pela própria existência, a ordem instituída.

Nas cenas acima da “tragicomediorgia” de “Os Sertões”, essa violência institucional é traduzida em signos em “O Homem I”, a seca, o sal, a meteorologia popular e a reza à “rainha de eterna glória” mostram um povo tentando sobreviver entre a ciência que o ignora e a fé que o sustenta, denunciando a omissão estrutural do Estado diante da miséria sertaneja. A terra é tratada como “organismo vivo” que se transmuta por dentro, fazendo da paisagem um sujeito político que suporta séculos de exploração, denunciando a forma como projetos de modernização violam esse organismo em nome do progresso.

Na parte da luta, segundo ato, na cena “Solstício Sóis”, a massa de corpos em transe musical reencena a guerra não como quadro histórico, mas como experiência sensorial de cerco e explosão, expondo a brutalidade estatal ao mesmo tempo em que recusa a vitimização passiva. Do massacre de Canudos ao massacre urbanístico na “selva de pedras”, Zé Celso liga explicitamente Canudos à disputa jurídica e urbanística em torno do Teatro Oficina e do Bixiga: a guerra por terra e modos de vida continua na forma de especulação imobiliária, gentrificação e decisões administrativas que favorecem o capital.

A fala “baionetas e espinhos vão se enfrentar” simboliza o conflito brutal entre a civilização tecnocrática/militar (baionetas) e a resistência popular sertaneja, enraizada na terra e na natureza (espinhos). Essa metáfora poética e política

representa a luta de Canudos, retratada na obra, como um confronto desigual, mas de resistência heróica do povo contra a opressão.

Baionetas representam o exército brasileiro, o governo republicano, a tecnologia, o estado de exceção e a força militar que busca destruir Canudos em nome de uma suposta "civilização". Espinhos representam o sertanejo, a vegetação da caatinga (o cacto, o mandacaru), o povo simples que se une em torno de Antônio Conselheiro e que resiste com a força da sua crença e união, "enraizado" na terra.

No palco, o enfrentamento é encenado como uma "festa da luta", sendo que na abordagem antropofágica, o Teatro Oficina não apenas narra, mas faz vivenciar essa luta, tornando o público parte dessa resistência contra a "barbarie" da destruição. A cena ressalta o paradoxo euclidiano, onde os "espinhos" da terra sertaneja mostram-se mais resistentes que o aço das "baionetas".

O conflito com o grupo Silvio Santos e a tentativa de erguer torres ao lado do Oficina são nomeados como "massacre da especulação imobiliária", em que órgãos de preservação e instrumentos jurídicos se mostram insuficientes ou capturados. A luta pelo "Parque do Rio Bixiga", e o tombamento do Oficina, transformam o teatro em caso-teste de direito à cidade, em que o entorno não é apenas perímetro técnico, mas território vivo de uso estético, político e ritual.

Assim, as cenas do Oficina colocam no mesmo plano a violência institucional de ontem (Canudos e repressão a comunidades pobres do sertão) e a violência institucional de hoje (decisões administrativas, licenças e planos diretores) com violações a princípios, abuso de poder, dentre outros, que autorizam o "extermínio" simbólico de territórios culturais.

Nesse contexto, aparece a arte de denúncia, tal como no teatro de Zé Celso, do qual se extrai signos. Ora, a denúncia em Zé Celso não se faz por alegoria didática, mas por um sistema de signos recorrentes, dentre os quais:

- a) corpo em transe, nudez, erotismo e coro, que descolonizam a linguagem jurídica e religiosa, recolocam o desejo no centro e confrontam diretamente moralismos que sustentam a violência institucional (da inquisição à ditadura e às moralizações contemporâneas);
- b) arquitetura-pista, cujo espaço longitudinal é como rua, trincheira e terreiro, colocando público e atores no mesmo "campo de batalha", sem fronteira clara

palco/plateia, aberto à cidade, o que faz da própria edificação uma peça de denúncia permanente contra o modelo de cidade verticalizada, privatizada;

c) antropofagia e carnaval, mediante uso de música *pop*, carnavalização do exército e da Igreja, que devora os códigos hegemônicos (militares, midiáticos, jurídicos) e os devolve ridicularizados, erotizados, desobedientes;

d) rito dionisíaco, pelo excesso de som, luz, duração e participação do público, que desmonta a forma “teatro de consumo” e cria uma comunidade efêmera que experimenta, no corpo, outros arranjos de direito (partilha do espaço, do tempo, do risco).

Esses signos, presentes nas três cenas acima, funcionam como uma contraface da violência institucional: onde o Estado reduz vidas a “caso de polícia” ou “problema urbanístico”, o teatro de Zé Celso insiste em corpos desejantes, terra viva e comunidades em festa-luta. O legado dessa obra se inscreve em três camadas diretamente ligadas ao direito e à violência institucional, primeiramente como legado jurídico-urbano, pois o caso Oficina/Bixiga torna-se referência em debates sobre tombamento, áreas de entorno, direito à cidade e proteção de equipamentos culturais contra a lógica estritamente mercantil do solo urbano.

Em segundo lugar, o legado estético-político, considerando que sua prática orgiástico-antropofágica mostra que a crítica à violência de Estado não precisa se limitar a narrativas realistas; pode operar pela festa, pela exposição do inconsciente nacional, pela devoração dos próprios signos do poder.

Em terceiro, o legado ético-comunitário, ao recolocar Canudos em diálogo com conflitos contemporâneos, de modo a afirmar a continuidade histórica das lutas por terra, moradia, liberdade religiosa e sexual, convocando artistas, juristas e cidadãos a lerem a violência institucional como problema de imaginação política, não apenas de técnica normativa.

Vistas justapostas, as cenas configuram um grande tribunal poético: a terra, o sertanejo e a comunidade orgiástica julgam a República, o mercado e o direito que os autoriza, ao mesmo tempo em que ensaiam outras formas de lei inscritas no corpo e no território. Elas ligam Canudos à violência estatal sobretudo transformando a guerra em experiência sensorial contínua: seca e misticismo,

terra-organismo ferido e corpo-multidão em transe, que proporciona o público sentir, mais do que “entender”, a ação destrutiva do Estado.

São signos corpo, coro e transe, representados pelo corpo do sertanejo marcado pela seca e pelo couro endurecido, vítima da violência estrutural do abandono estatal, e coros em transe, com danças coletivas e multidão em “solstício sóis”, que lembram simultaneamente tropa militar e comunidade em resistência, embaralhando quem mata e quem é morto.

São signos da palavra, texto e rito, a fala ritual-profética com a experiência do sal, prece à “rainha de eterna glória” expondo como ciência, religião e direito se articulam para legitimar intervenções sobre o sertão e sobre Canudos. E o discurso de “A Terra” que personifica o solo como organismo vivo, sugerindo que os projetos estatais de “progresso” são agressões a esse corpo, ontem no sertão, hoje na cidade, sobretudo nas favelas.

São signos de música, som e ritmo, as trilhas contínuas, as batidas marcadas e as explosões sonoras em “solstício sóis” que evocam ao mesmo tempo festa, marcha e bombardeio, convertendo a guerra em experiência corporal. E a alternância entre silêncio tenso, palavras recitadas e música, criando um campo de forças entre contemplação da paisagem e irrupção violenta da história.

São signos ainda as imagens de terra, seca e massacre, com sal, pedrinhas, armadura de couro, aves emigrando, que apontam para a violência de omissão estatal prévia ao massacre armado, e signos de insurreição da terra e da multidão (intuscepção, solstícios, corpos-sóis) que respondem ao massacre com excesso de vida e festa, denunciando a violência institucional ao mesmo tempo em que a desestabilizam.

Em conjunto, esses recursos fazem Canudos aparecer não como passado distante, mas como matriz das formas contemporâneas de violência de Estado sobre territórios e corpos que insistem em outros modos de viver.

4 O TE-AT(R)O DE RESISTÊNCIA E LEGADOS

*Quero o perfume das flores
Ação, luz e cores
Nesta festa popular
Eu sou o teatro brasileiro
Da vida o espelho verdadeiro*

*Sambando neste carnaval
Com a minha arte que é imortal*

*Barreiras as venço com bravura
Transmitindo a toda gente
Distração e cultura
Sou a magia permanente
Que na história do Brasil
Sempre se fez presente*

*Tenho beleza, sou a esperança
Trago alegria
Neste dia de folia*

Este último capítulo se inicia com trechos do samba-enredo “Quatro Séculos de Paixão – História do Teatro Brasileiro”, composto por Tião Graúna e Arroz para a Escola de Samba “Unidos de Vila Isabel”, datado de 1975, que serve como homenagem a José Celso e ao Teatro Oficina. A letra transforma o teatro em uma espécie de “magia permanente” que resiste ao tempo, à censura e à repressão, e é justamente essa ideia que liga o samba ao espírito de luta e resistência de Zé Celso.

Em exílio em Portugal, depois de ser preso e torturado em 1974, ao ouvir a composição, Zé afirmou que ali estaria “a imortalidade do teatro”. Há versos da canção que exaltam o teatro como arte que atravessa séculos, mesmo sob ditadura, e que “não morre”, porque se alimenta da luta, da memória e da cultura popular, algo que ecoa diretamente a trajetória de dramaturgo e do seu grupo em estudo.

4.1 A RESISTÊNCIA DO OFICINA CONTRA VIOLÊNCIAS

O “Te-at(r)o de Resistência”, conforme praticado pelo Oficina sob a direção de José Celso, simboliza uma reação artística e política à violência institucional no país. A grafia singular “Te-at(r)o” empregada por Zé não é por acaso, ela representa uma ideia em que o teatro vai além da simples representação e se transforma em ação (“r” de revolução, ritual, resistência). Essa perspectiva se desenvolveu

especialmente durante a ditadura militar, período em que o Grupo enfrentou censura, perseguições e o citado exílio de José Celso.

Essa estética de confronto direto com as formas de violência institucional foi desenvolvida pelo Oficina, como dito acima, em produções como "O Rei da Vela", "Roda Viva" e no objeto de estudo desta tese, "Os Sertões", que serviram e servem como denúncias concretas da violência estatal e das instituições opressoras. Reitera-se que arquitetura não convencional do Uzyna Uzona desafia o modelo tradicional de teatro, simbolizando uma resistência às formas institucionalizadas de cultura.

A assimilação do corpo como um território político e de liberdade, empregando nudez, sexualidade e rituais dionisíacos, atuava como contraponto à repressão institucionalizada. A batalha de décadas contra a especulação imobiliária, representada pelo confronto com o Grupo Silvio Santos, tornou-se uma metáfora da resistência contra o poder econômico, visto como uma forma de violência.

O teatro pós-dramático é uma corrente das artes cênicas identificada por Hans-Thies Lehmann, especialmente a partir dos anos 1970, que rompe com a tradição do teatro dramático baseado em texto, fábula e ação linear. Em vez disso, privilegia a cena enquanto acontecimento, explorando a presença física dos atores, o espaço, a luz e a relação direta com o público, frequentemente em formas fragmentárias e polifônicas.

São características do teatro pós-dramático a rejeição da estrutura dramática clássica e da centralidade do texto literário, a fragmentação narrativa, muitas vezes sem enredo tradicional com começo, meio e fim, ênfase na performatividade, presença e interação entre artistas e espectadores, incorporação de recursos de outras linguagens artísticas, como artes visuais, vídeo e música ao vivo, e a provocação do público, transformando-o em participante ativo e não apenas espectador passivo.

O pós-dramático questiona o alcance político e social da arte teatral não pelo conteúdo temático, mas pela forma e pela quebra de expectativas. Ele propõe uma experiência aberta e muitas vezes desconfortável, convidando o espectador à reflexão ativa sobre o espetáculo e sobre a realidade cotidiana. Representa, assim,

uma das principais transformações das artes cênicas contemporâneas, reconfigurando os papéis de texto, direção e espectador.

O Oficina é pós-dramático em muitos aspectos. A encenação e o espaço cênico fragilizam as "certezas das linhas divisórias" típicas do teatro dramático clássico, criando um espaço metonímico onde a fronteira entre atores e espectadores é diluída, com o público frequentemente incluído diretamente na cena.

Essa configuração espacial e teatral promove uma experiência mais próxima e ativa do espectador, confundindo ficção e realidade. A proposta de "te-ato", conceito que enfatiza o contato vivo e criativo entre corpos em cena, e um espaço arquitetônico que integra o espectador no acontecimento teatral, descarta a recepção contemplativa passiva.

O Teatro Oficina sugere uma "antropofagia cultural" que devora tanto as influências externas quanto as hierarquias de poder, transformando-as em arte transgressora. Essa abordagem estética e política converte o público de espectador passivo em participante ativo de um rito coletivo de libertação. A abordagem teatral de Zé Celso, particularmente em "Os Sertões", traça uma conexão direta entre a violência institucional histórica (massacre de Canudos) e as formas contemporâneas de opressão, criando um teatro que não só retrata a resistência, mas que também é, por si só, um ato de resistência.

O Teatro Oficina produziu uma adaptação grandiosa de "Os Sertões", que explora de maneira profunda a violência institucionalizada e a resistência popular, e se tornou um marco no teatro brasileiro contemporâneo. Foram empregadas várias táticas para retratar a violência institucionalizada, tais como corporalidade explícita, paralelismo histórico, arquitetura cênica, linguagem ritualística e ruptura da narrativa oficial, sem olvidar das técnicas representativas da resistência, como celebração do coletivo, antropofagia cultural, dimensão transcendental e participação do público.

Os atores utilizam seus corpos como espaço de conflito, retratando tanto a violência física imposta aos canudenses quanto a resistência por meio da corporeidade, um conceito filosófico e fenomenológico que se refere à condição de ter um corpo e à experiência vivida através dele. Vai além da simples noção de "ter um corpo" como objeto físico, enfatizando que as pessoas são corpos e que são através deles que existem, percebem e se relacionam com o mundo.

Essa corporeidade envolve a ideia de que o corpo não é apenas um invólucro ou instrumento da mente, mas é constitutivo da existência e identidade. É através do corpo que se expressam emoções, que se comunicam, aprendem e constroem significados. Na filosofia do francês Merleau-Ponty, a corporeidade é entendida como a condição primordial de estar no mundo, sendo o corpo simultaneamente sujeito, aquele que percebe e age, e objeto, que pode ser percebido e sobre o qual se age (MACHADO, 2011, p. 46).

Diante disso, quando o Estado totalitário ou de viés neoliberal busca estabelecer o controle social, ele o faz por meio do cerceamento e da violência direta sobre esses corpos que comunicam e resistem. Há conexões diretas entre a violência estatal durante o conflito canudense e as formas atuais de opressão institucional, com menções à ditadura militar e ao neoliberalismo, cuja penalidade neoliberal tem avançado a passos largos no Brasil, em específico nos últimos governos, quando foi criada a Força Nacional e a Lei Antiterror, como evidenciado por Alessandro Macedo (2025, p. 12) em artigo intitulado “Violência, neoliberalismo e controle social”.

O local, descrito como uma "rua-passarela", funciona como uma metáfora para o Brasil, no qual o público observa e se envolve na violência apresentada, em uma encenação que inclui elementos ritualísticos e se aproxima de cerimônias indígenas e afro-brasileiras, destacando formas de resistência cultural que foram historicamente marginalizadas. Dessa forma, a adaptação desmantela a narrativa histórica oficial, proporcionando voz aos marginalizados e reescrevendo a história a partir de pontos de vista subalternos.

A comunidade de Canudos é retratada não só como vítima, mas como um experimento social revolucionário e utópico, enfatizando sua estrutura comunitária. Como mencionado anteriormente, de acordo com o conceito oswaldiano, a montagem consome de forma voraz e ressignifica símbolos da cultura dominante, transformando-os em instrumentos de resistência. A fé e o misticismo são retratados não como o fanatismo da visão euclidiana, mas como meios legítimos do resistir e criação de sentido em situações adversas.

Além disso, a “quebra da quarta parede”, uma técnica do personagem se dirigir diretamente ao público, para inseri-los na narrativa e gerar reflexão crítica, convida o

público a deixar de ser um espectador passivo e se tornar um participante ativo, refletindo sobre sua própria posição em relação às injustiças retratadas. Dessa forma, o Teatro Oficina converte "Os Sertões" em uma vivência teatral que transcende a simples representação histórica, estabelecendo um ritual político-estético que liga passado e presente e convida à reflexão sobre a persistência da violência institucionalizada e as oportunidades de resistência na sociedade brasileira atual.

Em um estudo comparado, a clássica dramaturgia "Antígona" de Sófocles, um dos maiores dramaturgos da história, traz à baila a busca de justiça em um mundo de guerra, além da questão do poder do Estado, da via de resistência utilizada por Antígona contra os abusos, abordando o conflito do direito natural x positivo, e a desobediência civil.

Na obra "Direito e Literatura: o que os advogados e os juízes fazem com as palavras", José Roberto de Castro Neves (2023) examina as múltiplas interseções entre o campo jurídico e o literário. O autor toma "Antígona" como paradigma inaugural dessa relação, destacando o embate simbólico entre a norma estatal e os princípios ético-religiosos. Essa interlocução entre direito e literatura manifesta-se de modo recorrente em diferentes tradições literárias: nas peças de Shakespeare, sob a forma de julgamentos, disputas de poder e dilemas morais, e nas narrativas de Kafka, particularmente em "O Processo", por meio de construções metafóricas que problematizam a burocracia, a arbitrariedade e a opacidade da justiça.

Além disso, é importante reconhecer que a interpretação jurídica é bastante semelhante à interpretação literária, a fim de aprimorar as habilidades interpretativas, pois a arte provoca reflexões sobre questões sociais importantes (NEVES, 2023, p. 83). Nesse cenário, a referida obra teatral sofocliana aborda questões jurídicas que a sociedade ateniense da época utilizava para debater, assim como ocorre nos dias de hoje, retratando a indignação da protagonista diante da violação de direitos fundamentais pelo Estado. Desde 441 a.C., a dramaturgia grega retrata a luta de uma mulher contra a tirania e a injustiça.

Antígona desobedeceu a "Lei dos Homens" ao enterrar seu irmão, mas o fez em cumprimento de uma lei superior, divina e natural, que resguarda a dignidade e a natureza humana, garantindo que todos tenham direito a um sepulcro. Isso reforça

que o direito positivo não pode se afastar totalmente da justiça, do que o sentimento pessoal considera bom e justo.

Holanda (1995, p. 141) enfatiza que Creonte, na qualidade de Rei, simboliza o Estado de forma abstrata e impessoal, opondo-se aos interesses familiares, concretos e tangíveis, representados por Antígona. Esta desejava enterrar o irmão com dignidade, sendo o falecido irmão dela considerado por Creonte um terrorista que não merecia sepultura. Para o tirano, os interesses do Estado devem ser priorizados, mesmo que isso signifique ir contra seus próprios parentes.

Nesta tragédia sofocliana, a temática central é um problema prático de conduta, que evidencia aspectos morais e políticos, os limites da autoridade estatal sobre a consciência do indivíduo e o dilema envolvendo a lei escrita e a não escrita. A partir da leitura da obra “Contar a lei” de François Ost (2006), dedicado à “Antígona de Sófocles”, torna-se evidente a figura da resistência ao poder. Antígona e Creonte não compartilham a mesma hierarquia de direitos, e Creonte recusa qualquer questionamento sobre sua conduta. Assim, restabelece-se claramente o conflito entre a razão estatal e a objeção de consciência.

Sem esmiuçar a discussão de Ost sobre o confronto entre direito natural e direito positivo presente na peça, o autor distingue dois tipos de leitura: a dialética e a dicotômica. A leitura dicotômica é a mais antagônica, na qual se percebem dois universos, cada um representando um polo de valores, condenados à mútua destruição. Já a leitura dialética, aquela que Ost prefere, entende o conflito não como uma oposição absoluta, mas como um jogo de tensões, em que o choque entre as posições abre espaço para reflexão, crítica e possibilidade de transformação do direito. É nesse sentido que a tragédia se torna um espaço dramático para pensar os limites do poder e a legitimidade das normas.

Ao analisar os termos utilizados pelos personagens, Ost especifica, em sua leitura dialética, a noção de direito em vigor (instituído, positivo e oficial) e o direito ideal (instituinte, consuetudinário e baseado em princípios). O regime político de Creonte é monárquico, e ele encarna a lei humana, caracterizada pela virilidade, governo, consciência, mediatidade e efetividade, mas também por uma má interpretação de sua autoridade. Já Antígona adere de forma solitária à via de resistência, aproximando-se da lei divina, associada à feminilidade, família,

inconsciente, imediatidade e inefetividade. Entre esses dois extremos, a peça coloca em cena a dificuldade de equilibrar Estado e ética, norma e memória.

Ost fala ainda sobre tempos distintos (passado, futuro, instantâneo e bloqueado) e afirma que a “cidade boa” pressupõe um equilíbrio desses tempos, aberto ao perdão e à revisão, para a construção de uma paz possível. Ao lado disso, ele aborda a questão da desobediência civil, que pode ser caracterizada como:

- a) uma transgressão do direito positivo;
- b) que ocorre no espaço público;
- c) realizada por grupo ou minoria;
- d) de forma pacífica;
- e) que assume o risco de sanção;
- f) que visa revogar ou mudar determinada lei, e;
- g) que apela a princípios superiores.

Nesse horizonte, a atuação de Antígona assume contornos paradigmáticos como um antecipar simbólico da desobediência civil frente à tirania estatal. Martha Nussbaum (2009) retrata a razão representada pelo guarda, a tensão de valores de Creontes e a estratégia superior de Antígona em relação a Creontes. Para a citada autora, “Antígona de Sófocles” é uma peça sobre razão prática, fala de deliberação, raciocínio, conhecimento, visão, e que a sabedoria é o mais importante para o ser humano. Creonte se considera ético, mente saudável, e Antígona seria incapaz mentalmente, um mal cívico.

Nussbaum considera que na declaração do triunfo humano pela razão há limitações, transgressões e conflitos da razão. Quanto mais rico o sistema de valores, mais difícil a harmonia. Harmonia é pobreza, e a riqueza, desarmonia. No tocante à harmonia e sensibilidade aberta, elas confrontam as pessoas com outro conflito, superior e relacionado ao próprio conflito, pois a escolha cabe ao ser humano, viver com harmonia e ser receptivo aos valores plurais, um sistema valorativo de equilíbrio desses valores. O caso sugere que o espetáculo dessa tragédia é ele mesmo um mistério ordenado, cuja harmonia não é simplicidade, mas a tensão de belezas distintas e separadas.

Retomando ao estudo comparado acima, tanto Antônio Conselheiro quanto Antígona, e também José Celso, resistiram aos abusos estatais. Todos foram tidos como desobedientes civis, pois:

- a) transgrediram o direito positivo, publicamente, representando uma minoria, de forma pacífica, assumindo o risco de sanção, visando mudar a Lei e a Ordem, apelando a princípios superiores, divinos.
- b) sofreram repressão estatal, um foi vítima de uma guerra desproporcional, que ceifou a vida de jagunços, inclusive mulheres e crianças, a outra foi condenada à morte, mas se suicidou, e José Celso foi preso e torturado durante a ditadura militar, sem olvidar da perseguição e violência expropriatória cultural e urbanística.

Creonte, os governantes/generais do contexto da Guerra de Canudos, e os militares da “dita-dura” ultrapassaram os limites devidos quando da aplicação da Lei e da Ordem. Antígona, Antônio Conselheiro e José Celso foram resistentes a isso, e claramente considerados uma ameaça aos interesses do Estado.

Ainda sobre desobediência civil, por meio da música, Rita Lee mostrou ao Brasil o sentido dessa desobediência civil, fazendo as colunas da hipocrisia racharem, dando de “pé na porta desse mundo idílico com uma noção de independência total, de autossuficiência, ao mesmo tempo que de personalismo, autoralidade”.

Nos idos de 1970, ela desafiava regras de “bom-mocismo” e “reverência cega”. Em 2012, em terras sergipanas, mais uma vez a lei e a ordem imposta a incomodava. Durante um *show*, observou agentes públicos de segurança maltratando o público e não ficou quieta, verbalizou palavras de resistência.

Pelo fato, sofreu com processo judicial e foi obrigada a indenizar por danos morais os policiais, mas ela não baixou a guarda. Ao descobrir a doença que a matou, “não hesitou em apelidá-lo de ‘Jair’, em referência ao mandatário mais retrógrado que a nação jamais encontrou”.

Os signos na arte envolvendo “Antígona” e “Os Sertões” faz com que a extrema violação de direitos humanos naquela época não seja esquecida. Isso permite verificar como o Estado ainda atua perante acontecimentos e mazelas

sociais, e como os signos da Lei devem interpretados para a manutenção da ordem estatal, sobretudo diante a evolução dos direitos humanos.

Portanto, os sentidos da arte servem para extrair medidas apaziguadoras do problema da violência perpetrada pelo Estado, para resguardar a ordem jurídica e os direitos e interesses sociais e individuais, mediante a formulação de políticas públicas eficazes no combate ao abuso institucional, à pobreza e no incentivo à arte e crítica cultural.

4.2 LEGADOS DA DRAMATURGIA DE JOSÉ CELSO

Zé Celso foi um grande humanista, educador, sempre buscando inclusão e nunca desistindo, deixando uma marca profunda e inovadora no teatro brasileiro. Como fundador e diretor do Teatro Oficina, seu trabalho vai além das artes, tocando questões políticas, culturais e sociais de forma significativa.

Sua carreira na dramaturgia começou aos 21 anos, em 1958, com a peça "Vento forte para papagaio subir". Nascido em Araraquara, São Paulo, ele se opôs à ditadura e sofreu tortura por parte do regime, sendo detido pelas forças armadas brasileiras em 1974 no extinto DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e, posteriormente, exilado em Portugal. Faleceu em 6 de julho de 2023, na capital paulista, em razão de um incêndio em seu apartamento que causou queimaduras em mais da metade de seu corpo, deixando um legado de luta contra o regime autoritário.

Por meio do teatro, o dramaturgo defendeu uma arte completamente livre de pudores, com peças adaptadas para os palcos brasileiros sob a perspectiva da Tropicália dos anos 60. Com um texto instigante, não levou muito tempo para ser visto como um desafio à ditadura militar. Durante a prisão, foi submetido a torturas, como ser pendurado em um pau de arara, receber choques elétricos que causaram lesões em sua coluna, ser agredido com murros e ter dentes arrancados. Além disso, ficou em uma cela solitária com muros altos e luz acesa, momento em que recitava suas peças decoradas para não enlouquecer, enquanto ouvia os gritos de tortura dos outros prisioneiros.

Ele ficou preso por aproximadamente dois meses, até ser libertado por um juiz militar que estava em um relacionamento com a irmã dele. Durante a Revolução

Portuguesa, a companhia teatral recebeu um convite para viajar a Portugal, onde permaneceu por quatro anos. Ao voltar ao Brasil, ele se sentiu novamente angustiado pela situação do país, mas decidiu permanecer por causa da cultura popular, das escolas de samba e do povo brasileiro, que, segundo ele, é muito mais parecido com o povo grego do que os europeus.

A dramaturgia, a direção, a atuação de Zé, com viés de originalidade e polêmica no cenário teatral brasileiro, passou nos anos 60 a ocorrer no Teatro Oficina, com uma marcante e longa disputa entre Zé Celso e o Grupo Silvío Santos, consubstanciada na defesa da cultura contra os interesses comerciais na região do teatro, no vale do anhaga-baú da (in)felicidade.

Considerando o contexto histórico-político-cultural brasileiro, o Teatro Oficina trabalha com a relação entre direito e arte de uma forma provocativa e que leva à transformação. As peças de Zé Celso, experimentalista, enfrentaram censura e repressão. Em 1967, a obra "O Rei da Vela", e também "Roda Viva", um ano após, desafiaram de modo aberto as restrições do regime militar, fazendo do palco um espaço de resistência política.

O corpo é usado como uma ferramenta política, mais que mera liberdade de expressão, ao explorar a nudez e a sexualidade em apresentações. Isso acaba gerando debates jurídicos sobre até onde essa liberdade pode ir e se há violações à moralidade estabelecida pelo sistema. Nessa perspectiva, é salutar também destacar a batalha judicial pelo espaço do próprio teatro envolve questões relacionadas à especulação imobiliária promovida por Sílvio Santos, abordando temas de direito urbanístico, preservação do patrimônio cultural e o papel social da propriedade.

Para além disso, pode-se perceber uma nova hermenêutica de textos jurídicos, pois nas adaptações de Zé não apenas se utilizava a linguagem jurídica formal, a transformava, inclusive de forma crítica, evidente em peças como "As Bacantes" e "Os Sertões", nas quais se questiona as leis desse país e o uso do poder, na verdade, o abuso do poder de forma arbitrária.

A abordagem de Zé desafiava as fronteiras ator/público, palco/plateia, de modo metafórico a permitir reflexões sobre os limites entre o que é legal e ilegal, o que é permitido e o que é proibido. Esse fenômeno demonstra a adoção de um estilo

experimental que amálgama o direito e a arte, aqui o teatro, usando o formato do "te-at(r)o".

O experimentalismo dele enseja antropofagia jurídica, bafejado em Oswald de Andrade, deglutindo textos legais e conceitos jurídicos para regurgitá-los como crítica social e estética. A par disso, o seu fazer teatral e o conteúdo das peças da Uzina, são representativos de uma constante tensão entre o direito instituído e a liberdade artística. Portanto, Zé Celso deixa como legados o Teatro Oficina e os seus companheiros de luta pela cultura brasileira, todas e todos em plena atuação. Os legados de Zé continuam influenciando discussões sobre os "limites jurídicos da arte" e o papel do teatro como espaço de contestação e transformação social.

A imprensa afirmava que José Celso fazia mais barulho do que teatro, sendo considerado um "decano do ócio". No entanto, ele se dedicou ao Oficina como Shakespeare do *Globe Theater*, para que o seu teatro "não virasse caixa de fósforo numa geladeira". Além disso, ele se preocupou com as pessoas, que antes de serem cidadãos, são seres "nus, inocentes, transumanos, terráqueos e cósmicos".

Em "Ham-let" (1993), tanto brasileiro quanto universal, a tirania paterna é aquela que preserva a tradição, a família e a propriedade. José Celso destaca que as pessoas tristes e lamentadoras alimentam a violência e a repressão, enquanto os proprietários são capazes de tudo, até mesmo desalojar o teatro em nome da lei da propriedade. A indiferença ao prazer em relação à vida resulta na transa para conceber o filho que deve castigar o pai. José Celso criou um falo que goza de confeitado, colorido pela arte e pelo carnaval, fecundante.

O Oficina sempre viveu à margem, e a peça "Ela" (1997) rememora sua história, assim como a trajetória de José Celso, cujo palco é uma passarela que evoca o carnaval. Em "Boca de Ouro" (1999), o nu não é exibicionismo, mas uma necessidade da grande arte, já que o ser humano vive e morre pelo corpo.

Por meio do Teatro Oficina e da peça "Krieg in Sertão" (2005), Canudos chegou à Alemanha, especificamente a um local chamado Recklinghausen, no coração da indústria bélica alemã, em uma mina onde foram fabricadas as armas que alimentaram o massacre do Belo Monte.

O público se deparou com uma "Universidade de Culturas Brasileiras Orgiásticas" na Alemanha belicosa, optante da violência como solução, mas que,

atualmente anseia pela doçura orgiástica, pela cultura brincalhona e de paz, pela miscigenação das línguas, pois o principal valor dos sertões está na mestiçagem, assim como o Brasil está para as variadas línguas. Usou-se do canto, da dança e da foda, dos índios, dos negros e dos brancos, falando da importância do sexo na constituição do Brasil.

O Teatro Oficina também foi itinerante nos sertões Brasil a fora, ou melhor, Brasil a dentro: com a montagem épica de “Os Sertões” nas cidades de Quixeramobim-CE, onde Antônio Conselheiro nasceu, e em Canudos-BA, onde ele morreu, transpondo para o palco a experiência histórica e existencial do massacre narrado por Euclides da Cunha. No contexto dessas cidades, a itinerância do Oficina se conecta diretamente com a narrativa indígena, sertaneja e popular, criando uma dramaturgia viva entre o passado e o presente.

Os palcos locais cearense e baiano tornam-se mais do que cenários: são territórios de memória, luto e reinvenção. A encenação itinerante e a escolha desses locais dão corpo à experiência da comunidade, à religiosidade popular, à política de resistência e à luta contra o poder central. O espetáculo destaca a formação da cidadela em Canudos, a ascensão de Antônio Conselheiro e a construção coletiva dos sertanejos, contrapondo a violência e a destruição política do conflito ao ciclo renovador encenado pelo Oficina.

Na dramaturgia de Zé, as paisagens áridas do sertão, suas fauna e flora, climas e relevos são transvertidos para o palco e para os espaços abertos das cidades visitadas. Misturam-se elementos do teatro popular, musicalidade regional, versos de cordel e o uso da arquitetura teatral como espaço ritualístico, estabelecendo uma ponte sensorial com o público sertanejo.

A encenação em Canudos, cenário do massacre, busca não repetir o martírio original, mas sim encenar uma “des-massacre”, ativando sentidos de renovação e transcendência, tanto para os espectadores locais quanto para a companhia teatral, gerando reflexão sobre o poder destrutivo e a especulação imobiliária, aproximando o drama histórico da realidade contemporânea.

Essa itinerância foi concebida como prática política e cultural, democratizando o acesso à arte em regiões periféricas e provocando o debate sobre autoritarismo, resistência comunitária e identidade nacional. Isso reforça o Teatro Oficina como

espaço de experimentação política, colaborativa e ambiental, valorizando as vozes do “país de dentro”, ou melhor, o sertão marginalizado, promovendo-se novas formas de convivência e celebração.

Enfim, tal itinerância nos sertões de Quixeramobim e Canudos constroem um capítulo fundamental de reencontro entre teatro, memória histórica e política viva, desempenhando não apenas uma representação teatral, mas um processo de ressignificação coletiva e resistência cultural.

Retomando ao Vale do Bixiga, na primeira parte de “Os Sertões” sobre a “Terra”, se vê uma metáfora relacionada à dita “ordem e progresso” que vitimiza eternamente a nação, representado na face a face de Euclides da Cunha e de Conselheiro (Marcelo vestido de terno/chapéu preto e Zé com um lençol branco e um cajado), como um espelhamento, no pedido do fim da maldição de que é vítima o sertão.

No “Homem”, Zé Celso critica o mito do típico brasileiro, pois é a diferença o maior tesouro do país, quando entram em cena atores nus, que avergonhados, renascem inocentes em cena, sendo o Oficina um “Teatro Brasileiro da Inclusão”. Terra e Homem são metáforas e Canudos é São Paulo, onde os sem-terra/teto estão no campo e por toda a cidade, na rua Jaceguai, na frente do Uzyna Uzona, lugar de formação e de paz.

Na parte de transformação do homem, houve a extinção da monarquia e a proclamação da República, entrando em cena um arraial fortificado, com atores jagunços, pré-massacre, em procissão, chamando o público para um banquete de frutas nacionais.

Como dito alhures, na primeira parte de luta, surgem mulheres enroladas num mesmo pano, tipo xador, a dar vida a mulher muçulmana de muitas cabeças, a evocar as guerras, inclusive a de Canudos. Na luta segunda, o texto é dito pela música e o gesto é expressão, retratando o teatro de Zé como cinema, além de ser ópera, em uma antropofagia de outros gêneros artísticos.

Rememora-se que dentre as cenas, se sobressai a de Bahia Eulâmpia, uma agênero que, ao abrir a saia do parangolé, acolhia as tropas de todo o Brasil com braços abertos, trazendo à cena a figura da mãe de santo e a sensualidade da pombajira.

Um ícone do teatro orgiástico que Zé Celso criou e continua a recriar, fazendo-nos recordar que o teatro teve suas origens na orgia. O elenco ajuda o público a compreender que as tropas, independentemente de sua origem, sempre marcham em direção à morte. Com eles, Zé Celso transformou a história real de Canudos em uma narrativa metafórica e universal.

4.2.1 A “Tragicomediorgia”: entre a tragédia, a comédia e a orgia

O conceito de “tragicomediorgia” de José Celso expressa uma síntese estética e filosófica que ultrapassa as categorias tradicionais do trágico e do cômico, pois a vida e o teatro são simultaneamente marcados pela dor e pela celebração, pela morte e pela renovação, pela destruição e pelo desejo, em um fluxo contínuo de energias que se misturam e se anulam mutuamente. Mais do que uma fusão de gêneros dramáticos, isso reivindica o retorno à orgia como origem do teatro, lugar de comunhão, mistura e igualdade. Assim, Zé Celso propõe uma estética de transgressão e liberdade, onde o corpo do ator é convocado à entrega total, dissolvendo fronteiras entre arte e vida.

No Teatro Oficina, essa concepção manifesta-se na própria prática cênica, em que o atuator vive uma imersão radical em si mesmo. A atuação, longe do mero drama psicológico, se fundamenta em experiências pessoais e coletivas. O drama é rejeitado como artificialidade em favor de uma autenticidade existencial que se manifesta pela crueza e pela celebração. A comédia emerge como força libertadora, o riso é resistência, ironia diante da própria dor. O humor, herança de Oswald de Andrade, torna-se gesto antropofágico: rir é devorar o trágico para transformá-lo em vida. A orgia é entendida como celebração coletiva, fusão de corpos e sons, onde o público participa da experiência artística.

Edelcio Mostaço analisa esse conceito como um novo paradigma cênico do Teatro Oficina a partir dos anos 1990, como síntese de tragédia, comédia e orgia, ancorada nos citados Artaud, Nietzsche e Oswald de Andrade, mostrando que, após o exílio e o contato com processos revolucionários em Portugal e Angola, José Celso repensa o tropicalismo e relê Oswald, articulando antropofagia e utopia, ao

mesmo tempo em que incorpora de modo mais sistemático Nietzsche e Artaud para reformular sua prática teatral (MOSTAÇO, 2012).

Essa novel fase envolve cinema, vídeo e performances, mas sobretudo uma reorganização do próprio Teatro Oficina, com a reforma espacial de Lina Bo Bardi, e uma orientação cada vez mais ritualística, centrada no coro, no corpo erótico-vitalista e na presença, deslocando o foco de personagens para atuações e retomando o te-ato de “Gracias, Señor”. Nesse ponto, o coro torna-se fundamento da estética de José Celso, entendido como evocação dos antigos ditirambos dionisíacos: procissões com sátiros e ménades, vinho, canto, dança e um clímax orgiástico que culminava no desvelamento do falo e na fusão entre indivíduo e coletivo, segundo a leitura nietzschiana do espírito dionisíaco (NIETZSCHE, 1988 *apud* MOSTAÇO, 2012).

Então, a “tragicomediaorgia” se alimenta da fusão entre tragédia e comédia (ambas derivadas dos ditirambos), deglutidas antropofagicamente de modo a se tornarem indistintas, enquanto a dimensão orgíaca, informada pelos “fluidos artaudianos”, recupera uma teatralidade ritual, mágica, coletiva e cruel, contra um teatro psicológico e individualizante (ARTAUD, 2004 *apud* MOSTAÇO, 2012). Mostaço articula ainda Bakhtin para mostrar que essa forma inclui uma camada carnavalesca: riso, paródia, inversão, destronamento dos poderosos e ênfase no “baixo corporal”, aproximando o *mix* de tragédia-comédia-orgia de um “mundo às avessas” de caráter efêmero e transgressor (BAKHTIN, 1987 *apud* MOSTAÇO, 2012).

Em termos cênicos, “Bacantes” (1992) é apresentada como a primeira realização inteiramente moldada nesse formato, combinando a temática dionisíaca do texto de Eurípides com procedimentos ambientais (vinho distribuído ao público, participação ativa nos cantos e danças, desnudamento ritual de alguém da plateia), em diálogo com o “*environmental theatre*” de Schechner e com a montagem “*Dionysus 69*” (MOSTAÇO, 2012). Assim, a “tragicomediaorgia” é definida como percurso prático-poético, ritual que visa retirar o público de seu estado cotidiano, preparando-o mental e corporalmente para o espetáculo, num gesto antropofágico que incorpora referências diversas.

Em “Os Sertões”, esse conceito se torna evidente na cena do “Beija”, do “O Homem II” (<https://www.youtube.com/watch?v=VdsHJWi7uOk>) momento em que a música tem a função mântica de reunir coro e público atuador numa mesma vibração de som e energia. A música, o canto e o corpo constroem uma comunhão sensorial que dissolve a separação entre palco e plateia, entre representação e rito.

Essa cena de quase 18 minutos é uma fusão de tragédia (massacre iminente), comédia (safadeza macunaímica) e orgia (eros coletivo), onde o beijo irrompe como rito de transmutação. O gesto, entre corpos nus em transe, não é mero afeto romântico, mas catalisador da passagem do "homem re-voltado" ao "trans-homem criador", por amor a Antônio Conselheiro, como evidenciado nessa pentalogia como líder anti-messiânico que arregimenta legião sertaneja. O beijo antropofagiza tabus, devorando pudor colonial para gerar alegria erótica como resistência ao extermínio estatal.

Figura 11 – Cena “O Beija”



Fonte: YouTube

A “tragicomediorgia” de Zé Celso, portanto, propõe uma visão de mundo sem tabus e sem fronteiras, que afirma a vitalidade do teatro como espaço de libertação, de reinvenção do corpo e de comunhão utópica com o outro. Enfim a peça configura-se como uma verdadeira orgia de sons, de corpos, de signos e de sentidos, na qual o Brasil aparece como território de mistura e transformação contínua. O espetáculo celebra, por meio da “tragicomediorgia”, a potência da arte como experiência de vida e de coletividade.

4.2.2 O Coro no Teatro Oficina: corpo, música e re-existência

Letícia Coura, atriz, cantora, compositora e preparadora vocal da companhia teatral Oficina por mais de 20 anos, contribuiu com canções que formam o "coro antropófago" da peça em estudo e contou detalhes disso em sua dissertação de mestrado, intitulada "O coro antropófago no Bixiga", apresentada à Universidade de São Paulo-USP, em 2021.

O processo criativo do coro por Coura revela um ritmo inerente ao texto de Euclides de sons que viram música, um movimento em espiral de palavra, corpo, canto e cena. As letras ressignificam Canudos como resistência viva, são também signos musicais que denunciam o massacre estatal no arraial messiânico produtivo, conforme a denominação do Belo Monte por José Calasans. A música, longe de ser mero acompanhamento, funciona como linguagem estruturante, agente ritual e instrumento de dissolução da fronteira entre palco e plateia.

Em "Os Sertões" teatralizado, o coro é personagem da trama, protagonista, pois ocupa boa parte dos atos e encarna coletivamente os sertanejos, os soldados, a natureza, transformando-se em agente dramático central, sem olvidar que a música é instrumento de ativação do público atuador. Segundo Coura (2023, p. 19), os três capítulos da obra euclidiana é uma trindade única, partes de um todo que se completam, da qual a criação teatral, mesmo seguindo a sequência do livro na apresentação na mesma, não apresentam uma leitura linear do tempo, pois a luta já aparece na terra, e o homem aparece na luta.

Para ela, Oswald de Andrade (poesia diretora, Antropofagia e Teatro de Estádio), Friedrich Nietzsche (coro ditirâmico e dionisíaco) e Antonin Artaud (o teatro e a peste, o corpo sem órgãos) inspiraram, e ainda inspiram, o trabalho do Oficina (p. 27-43).

Como exemplo da influência de Friedrich Nietzsche com o seu coro ditirâmico, de excitar o ânimo do público para receber um personagem, de modo a possibilitar ao espectador identificação com o personagem "sem julgamento, desarmados de seus papéis cotidianos, prontos para viver mais intensamente cada personagem, e saírem transformados da experiência", Coura (2023, p. 45) cita as duas primeiras aparições de Antônio Conselheiro, por Zé Celso:

O Homem I, o coro está dividido em três: o coro do capital, representado pelo personagem Silvio Santos e sua família – presente em praticamente todos os espetáculos da Companhia de que participei, o coro de jagunços e o coro de policiais milicianos. Eles em sua guerra constante anunciam Antônio Conselheiro, que se apresenta então como fruto das disputas do sertão daquele momento, não muito diferente das disputas contemporâneas por terra e capital. É uma cena longa, em que parte do público está na pista por conta das cenas anteriores, já dançou e cantou na festa do início do ato, já se misturou aos atores, já é parte do coro, muitas vezes já conhece as canções e canta junto. A música vai levando atores e público para um crescendo, um grau máximo da disputa entre os grupos antagônicos em cena. E da relação destes grupos, da tensão entre eles, surge Antônio Conselheiro. O texto que vem na sequência da cena vai justamente falar disso, da gênese do personagem, das circunstâncias que o criaram. E é o coro que prepara a cena, excita o ânimo dos espectadores, que recebem o personagem já nesse estado alterado pela música, pela dança, pela vibração das vozes cantantes.

Nesta cena do espetáculo seguinte [Canta sempre Antônio Conselheiro], primeiro ato d'O Homem II, agora numa sequência de tempo linear, depois de sua errância sozinho pelo sertão, é apresentado ao público o Antônio Conselheiro como foi retratado por crônicas e jornais da época, o ermitão que começa a reunir seguidores pelas cidades em que passa. Depois de um solo dos atores que cantam o encontro do mesmo personagem em dois momentos da vida, do jovem Antônio Vicente Mendes Maciel que se transforma no Antônio Conselheiro, o coro entra e canta um xote!? que vira um samba rock que vai narrando sua jornada pelo sertão, sua experiência com a seca, a fome, as angústias recalcadas, as pedras dos caminhos, até se transformar no profeta que vai reunir multidões e criar um arraial que desafiará a República da época. É a apresentação do personagem central dos cinco espetáculos, e quem prepara sua chegada é o coro e a música cantada e dançada por ele, num crescendo de intensidade rítmica e melódica.

O Teatro de Estádio oswaldiano é exemplificado pela corporificação em “A Terra”, na qual os atores “se transmudam em plantas, bichos, formações rochosas, e onde o ser humano, para além de em sua relação com a natureza, aparece como natureza”, sendo exemplificado (COURA, 2023, p. 46) também na cena do “Homem II” de embate entre sertanejos e soldados:

onde o público se confunde com o elenco e atua junto, numa grande catarse que mais uma vez vai fazer com que o espectador tenha uma experiência de dentro. São cenas antagônicas, já que uma recria uma festa popular aberta à participação de todos (talvez de mais fácil empatia do público, que culturalmente traz a referência das festas juninas, presentes em grande parte do país), e a outra é uma cena de luta, já dentro de um desenrolar na dramaturgia, com coros de personagens bem definidos, em lados opostos.

Já a influência de Antonin Artaud e o empestear do cor(p)o sem órgãos, Coura (2023, p. 47-48) ilustra com “Corpo Sertão, sem órgãos, saúda o cosmos.

Multidão!", no qual o coro canta encerrando o segundo ato d'A Luta I (Corpo Sertão), misturando Oswald de Andrade, Artaud, Deleuze e Guattari. A outra cena, desta feita no espetáculo "O Homem II", chamada "PolipÉros", novamente o cor(p)o sem órgãos é retratado:

É a formação do arraial de Canudos, com gente vindo de toda parte do sertão, culturas diferentes, fomes diferentes, juntos ali num sonho de uma nova sociedade, uma nova possibilidade de vida coletiva, polipÉros, criando o centro do cosmos no meio do sertão. Potência de criação infinita, o ritmo guiando as palavras num primeiro momento faladas, melodias surgem aqui e ali, e os corpos que se movimentam pelo espaço, com o público junto, ocupando a pista, um corpo único em movimento. Para desenvolver o conceito do CsO a partir das experiências e escritos de Antonin Artaud, os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, além do próprio, todos franceses, precisaram quebrar em seus corpos séculos de cultura ocidental cristã. Nós aqui, abaixo da linha do equador, já trazemos de certa forma.

Como evidenciado, as aparições de Antônio Conselheiro, vivido por Zé Celso, são preparadas pelo coro que excita até o grau dionisíaco o ânimo dos espectadores, fazendo-os receber o personagem. A música leva atores e público a um nível que os despe de seus papéis cotidianos, possibilitando que se identifiquem sem julgamento com personagens antagônicos: do jagunço violento ao coronel sanguinário.

A música é a narrativa, o rito, o corpo coletivo que liga sertão e mundo, passado e presente, ator e espectador na "ópera-odisseia-carnavalesca" de Zé Celso, que ressignificou Canudos como resistência viva e Antônio Conselheiro como figura de energia latente de transformação do homem, tomado enquanto metonímia da condição humana.

A noção de coro, no Teatro Oficina, ultrapassa sua função clássica da tragédia grega para se tornar um princípio de existência e criação, na verdade de re-existência e revolução, é o coro como energia coletiva que resiste à fragmentação e reinventa a cena como espaço de comunhão viva.

Essa ideia se conecta a outro conceito formulado por José Celso de "te-ato", já retratado acima, entendido como "um ato de comunicação direta qualquer", em que "nós e o público" partilham um mesmo campo de vida. Nesse sentido, o teatro deixa de ser representação e passa a ser ação de revelação. A experiência estética torna-se experiência do ser, um modo de re-existir coletivamente contra as máscaras do cotidiano.

No contexto de “Os Sertões”, o coro assume também o papel de mediação entre teatro e música. O intérprete é simultaneamente cantor e ator. A música é gesto, vibração e respiração, funcionando como vetor de afinação entre vozes, corpos e espaços. Na peça em análise, essa estrutura coral se desdobra em uma multiplicidade de coros simbólicos como da natureza e dos humanos.

Para ilustrar, nos coros humanos são narrados a miscigenação e as guerras, com indígenas, negros escravizados, padres, sertanejos, exércitos, crianças. Cada coro, composto por indivíduos singulares, reúne gestos e timbres distintos, compondo um organismo vivo onde diferença e coletividade não se excluem.

A música, continuamente presente, atua como ponte sensorial e afetiva entre cena e plateia. Em certas passagens, o público é convidado a cantar com o coro, aprendendo uma canção em dinâmica responsorial, experimentando a ação coletiva sem mediação racional. Essa dissolução de fronteiras transforma o público em público atuador, prática que Zé Celso define como gesto decolonial.

No Teatro Oficina, então, o coro é o corpo político e poético da cena: um corpo coletivo que resiste, canta e se refaz. Portanto, o coro é espaço de re-existência e de reinvenção. Re-existir é cantar o corpo, é ouvir o outro em vibração.

Como disse Zé Celso, “o coro é a revolução”, não uma revolução armada, mas uma insurgência de vozes, sons, ritmos e corpos que desmascaram a realidade pelo teatro social e instauram o te-ato: vida em comunhão. Alguns desses coros podem ser acessados no site <<https://paginadelinks.com/leticiaacoura>>, sendo três selecionados para ilustrar essa sonoridade revolucionária, que seguem:

- a) “Samba da Favela” (<https://www.youtube.com/watch?v=stRIO4t6Oak>), composta por Coura, também em “A Terra”, baseada na descrição euclidiana da árvore existente no Belo Monte, liga Canudos às favelas contemporâneas do Rio de Janeiro, iniciando-se como samba tradicional com cavaquinho, sanfona e percussão, virando *funk* carioca nos versos dos soldados regressos, uma orgia eletrônica, o que denuncia violência, herança social e descriminalização de drogas, cuja letra reproduz literalmente Euclides, pois ritmada para corporificar seca, abundância e marginalização.

Evocando também o Bixiga como "favela teatral" em fusão com Canudos. É samba pulsante que carnavaliza o sertão, com letra sobre miséria urbana-rural transformada em resistência festiva, tocada ao vivo por percussão bixiguense e coros de atores, no terreiro de eletrônísio.

Figura 12 – Cena “Samba de favela”



Fonte: YouTube

b) a música “Meu cavalo tá pesado” (<https://www.youtube.com/watch?v=9b4qo7JcQA8>), utilizada na abertura da primeira peça “A Terra”, foi composta por Zé Celso e serviu como aquecimento do coro para unir elenco e público, evocando o sertão e o vaqueiro, símbolo de peso existencial e resistência: o “peso” trágico da violência (seca, massacre) vira comédia-orgiaca no “voar atuar”.

Figura 13 – Cena “Meu cavalo tá pesado”



Fonte: YouTube

c) outro exemplo, constante das citações de Coura acima, é “PolipÉros”, em “O Homem II” (<https://www.youtube.com/watch?v=Anp09zac8Mw>), de musicalização coletiva do texto sobre o “polipeiro humano” de Canudos, uma comparação a corais, acrescentada de “Eros”, amor grego, transformando em hino, coral de união erótica e coletiva: “ó o coro aí, gente!”. Fala e música tornam-se indissociáveis ao som do maracatu, formando um corpo único em movimento com o público ocupando a pista, sendo que abaixo da linha do equador, em terras de candomblé e carnaval, não é preciso quebrar séculos de cultura cristã ocidental para viver o corpo sem órgãos: essa corporificação já está na herança cultural brasileira.

Figura 14 – Cena “PolipÉros”



Fonte: YouTube

Zé Celso transforma jagunços em seres “peri-feri-feros, peri-feros-peri-feros”, metonímia do caboclo como cruzamento cósmico de raças/geologias. Prepara a próxima parte da peça, “A Luta”, paralelizando Bixiga-Canudos contra Silvio Santos, pois “polipÉros” são como se fossem células regeneradoras do “país apodrecido”, uma performance nua que celebra miscigenação como cura telúrica.

4.2.3 Território e comunidade: o “Bixigão” e a Universidade Antropófaga

A dimensão comunitária e pedagógica do Uzyna Uzona revela-se como um desdobramento orgânico de sua própria estética coral e política. O grupo não apenas cria espetáculos, mas constrói práticas de convivência e aprendizado contínuo com o entorno. Essa relação com o território aparece de modo exemplar no “Movimento Bixigão”, criado para integrar crianças e adolescentes do bairro do Bixiga aos processos artísticos da companhia teatral.

O “Bixigão” nasceu de uma necessidade artística e social de contar a história de Canudos através de corpos que simbolizassem a continuidade da vida, para tanto o Oficina propôs que as crianças da peça fossem representadas por atores mirins do próprio bairro, cuja presença infantil trouxe para a cena a imaginação como força teatral e de transformação. O teatro torna-se espaço de suspensão do jogo social e de exercício real de igualdade, sem hierarquias, sem etarismo.

Esses processos de imersão e convivência com a comunidade deram origem a novas formas de transmissão e formação, culminando na “Universidade Antropófaga”. Fundada oficialmente em 2011, foi pensada como um laboratório de coletividade, de abertura a novos artistas e linguagens, com inspiração no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade.

Por exemplo, as idas do grupo Oficina para Canudos e Quixeramobim foram importantes e potentes trocas de saberes, e como já falado alhures, a música tornou-se critério essencial na formação dos novos integrantes, reafirmando o teatro como espaço sinestésico de saber. Assim, o Oficina cria um modelo singular de educação artística, antropofágico e popular, que articula criação, corpo, som e vida.

Logo, o percurso que vai do coro revolucionário ao “Bixigão” comunitário e à “Universidade Antropófaga” mostra a coerência e a radicalidade da proposta de José Celso e sua companhia: viver o teatro como espaço de comunhão, aprendizado e transformação social. O Oficina re-existe (resiste!), como seu coro, sua “orgia tragicamente comediada”, sua universidade inclusiva, no exercício contínuo de reinventar a si e ao mundo.

Nesse sentido, os principais elementos do legado de Zé Celso incluem:

- a) a revolução estética, ao privilegiar o corpo, o ritual, o coro e a experiência coletiva;

- b) o teatro como ato político, ao desafiar tanto a censura quanto os valores conservadores da sociedade brasileira;
- c) o formato inovador do espaço, ao eliminar a separação tradicional entre palco e plateia, criando um laboratório para experimentações cênicas radicais;
- d) a redescoberta de autores brasileiros, ao revisitar Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues e Euclides da Cunha.

Também são legados a transdisciplinaridade, a libertação do corpo, a resistência urbana, a formação de novos artistas, e o movimento do tropicalismo teatral, pois Zé integrou teatro, música, dança, cinema, artes visuais e tecnologia. Tudo isso de modo a antecipar tendências da arte contemporânea, expandindo os limites do que se considera teatro, o influenciou, direta e indiretamente, gerações de artistas brasileiros, não apenas no teatro, mas em diversas expressões artísticas, sendo figura central na vertente teatral do movimento tropicalista, contribuindo para repensar a identidade cultural brasileira a partir da antropofagia cultural.

Nas peças de Zé se verifica uma revolução comportamental através da nudez, da sexualidade explícita e da celebração do corpo como instrumento político e poético, desafiando tabus e moralismos, sem olvidar da luta de décadas do Teatro Oficina contra projetos imobiliários que ameaçavam o espaço, criando um precedente importante para movimentos de resistência cultural urbana.

O teatro de Zé representa uma das mais originais e radicais expressões da arte brasileira, combinando experimentação estética, engajamento político e decolonização cultural, criando um modelo único de teatro que permanece vivo e influente no panorama cultural contemporâneo.

Ora, a articulação da narrativa das artes com as ciências sociais, captando os signos da linguagem cultural de resistência formadores de reflexão e de análise crítica, é salutar no processo de construção de conhecimento, dando voz a grupos subalternizados, contrários aos tradicionais processos de dominação capitalista e colonialista até então incidentes com força contra modos de vida e subjetividades populares.

As representações artísticas são importantes ferramentas para discutir os problemas da sociedade, como a violência, principalmente pelo alto poder de sensibilização que lhes caracteriza. Durante a história da humanidade a arte exerceu

o papel de auxiliar o homem a compreender e transformar a realidade em que está inserido, não exercendo funções meramente estéticas.

A arte relativa à Guerra de Canudos traz diversos signos, dentre os quais, a pobreza do sertanejo e as diversas opressões, inclusive estatal, em meio a um novo regime que buscou ordem e progresso, o que nos faz pensar sobre o papel estatal nas políticas públicas no combate às desigualdades e no desenvolvimento da nação.

A dramaturgia de José Celso aborda não apenas as violações cometidas pelo Governo durante a Campanha de combate ao messianismo nos sertões, desde ao esquecimento daquele povo que vivia na pobreza e seca, até o extermínio de milhares de cidadãos. Ela torna o Oficina em uma Canudos resistente contra todo e qualquer tipo de opressão.

A maneira de contar e percorrer a obra euclidiana é bem produzida por José Celso. Signos de violência são múltiplos e evidentes. Tudo acontece em cenários e situações espetaculares, com a reverberação da música e dos gestos, com toques de falas incisivas, em um *mix* de atos do passado, presente e futuro: o tempo não é linear!

Como visto na pentalogia sertaneja no Oficina, Uzyna, Uzona, a violência colonizadora (homem), penetrante nas terras brasileiras como um estupro, a terra (mulher) que gera suas crias e as relações de poder (vencedor x vencido abordado por Euclides da Cunha em sua literatura).

Figura 15 – Cena “A terra sendo violentada”



Fonte: Teatro Oficina (2002)

Dessa violência sexual forma-se o povo brasileiro. A mestiçagem é representada na peça pelo jogo sensual dos atores e também pelo estímulo de participação do público, o tudo junto e misturado. Nessa orgia artistas x público, o que se buscou não foi a mera participação deles, mas a teatralização total do ambiente para que os espectadores façam parte do espetáculo como se fossem personagens. Percebe-se que o público deixa de ser voyer da apresentação e atua ativamente com atores, em busca de um gozo coletivo.

Figura 16 – Cena “Espectador teatraliza”



Fonte: Teatro Oficina (2005)

Também se verifica a violência racial pela segregação, com atores brancos no andar de cima do teatro logo no início, dando ideia de supremacia deles. Há signos de:

- a) autofagia, com um negro bem-vestido declamando palavras de cunho racista;
- b) endorracismo, uma autodiscriminação de pertença étnico-racial como consequência da coerção racista.

Figura 17 – Cena “Supremacia branca”



Fonte: Teatro Oficina (2002)

Desde a germinação da terra até a relação dela com o homem, que a destrói, também por violência, a ambiental, extrai-se a violência agrária. Os arraiais de Canudos são verdadeiros acampamentos do Martírio Secular da Terra – MST, martírio aderido à causa religiosa de Antônio Conselheiro. A luta pela terra é evidenciada pelo litígio com o Grupo Sílvio Santos, que pretendia construir um *shopping* para revitalização higienista do bairro do Bixiga, onde o Oficina funciona.

Figura 18 – Cena “Resistência pela religião”



Fonte: Teatro Oficina (2003)

Todas essas violências são institucionalizadas, seja pelo Estado de Direito que as favorece, seja pela falta de políticas públicas eficazes, seja pela omissão nesses acontecimentos que oprimem e violam direitos das pessoas e/ou de uma comunidade.

Observa-se que a peça faz recriar os sentidos do texto euclidiano, trazendo possibilidade de transformação com base nos acontecimentos sociais. A peça traz ainda o signo de resistência do teatro assim como foi Canudos. Há no teatro de resistência peculiar abordagem mediante uso de linguagem metafórica para tratar de temáticas até então proibidas em uma sociedade patriarcal, misógina e eugênica.

Logo, a arte em performance oferece palco para reflexões, desde o massacre de Canudos até o massacre do poder da arte. Direito e arte se entrelaçam, como duas fundamentais ferramentas humanas. As violações de direitos, sobretudo os humanos, como evidenciados neste trabalho, não devem ser toleradas em condutas do Estado atualmente, sendo salutar que os intérpretes do direito compreendam a teoria do signo, em consonância com a evolução dos direitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS E PROPOSIÇÕES

A violência institucional, como demonstrado, diz respeito a qualquer tipo de agressão perpetrada por instituições contra pessoas ou grupos. Esse tipo de violência se manifesta quando entidades, sistemas ou estruturas sociais que têm a função de proteger os cidadãos acabam por infligir prejuízos físicos, emocionais ou sociais por meio de suas ações, políticas ou pela falta delas.

Se caracteriza, principalmente, por ser exercida por instituições ou seus agentes, seja de maneira direta (através de ações explícitas) ou indireta (por meio de omissões). Muitas vezes, essa forma de violência é normalizada ou encoberta por procedimentos burocráticos, afetando desproporcionalmente grupos marginalizados ou em situação de vulnerabilidade.

A violência policial e o abuso de autoridade, os maus-tratos em instituições de saúde, como a violência obstétrica contra parturientes e a violência psiquiátrica contra pessoas neurodivergentes, a negligência em instituições de acolhimento (orfanatos, asilos), a discriminação sistemática em serviços públicos e as práticas excludentes no sistema educacional são exemplos de violência institucionalizada.

A violência institucional é preocupante, pois ocorre exatamente nos locais onde as pessoas deveriam receber proteção, cuidado e garantia de seus direitos. Identificar e combater isso é um desafio significativo para a criação de sociedades mais justas e equitativas. O conflito de Canudos em 1897 é um exemplo emblemático de violência institucional na história do Brasil, pois exibiu diversas facetas desse tipo de violência.

O governo brasileiro enviou várias expedições militares contra uma comunidade de sertanejos empobrecidos liderada por Antônio Conselheiro. Para justificar a violência contra a comunidade, o Estado e a imprensa da época a demonizaram ao retratar seus membros como “fanáticos religiosos”, “monarquistas” e ameaçadores da recém-criada República. O que aconteceu em Canudos foi um massacre promovido pela campanha militar, resultando na completa destruição do arraial e na morte de seus moradores, incluindo mulheres, crianças e idosos. As vítimas foram desumanizadas, pois os sertanejos foram considerados não-cidadãos, privados de direitos fundamentais e de dignidade humana. Os canudenses sofreram

decapitações e outras atrocidades, como a retirada de filhos menores do convívio de seus pais para serem abandonados em locais distantes.

Isso evidencia uma violência estrutural decorrente do histórico abandono do Estado em relação às comunidades sertanejas, que viviam em situação de extrema pobreza e sem acesso a direitos fundamentais. Em outras palavras, trata-se de uma violência institucional que antecedeu, foi contemporâneo ao conflito armado, e continuou (continua) ocorrendo.

A Guerra de Canudos foi eternizada no livro "Os Sertões" de Euclides da Cunha, que, não obstante alguns preconceitos, contribuiu para expor a violência desmedida do Estado brasileiro contra sua população marginalizada. Apesar de ter assumido formas distintas das vistas durante a Guerra de Canudos, a violência institucional ainda persiste no sertão brasileiro.

Atualmente, essa violência se expressa principalmente por meio da negligência estatal, com a ausência ou precariedade de serviços públicos essenciais como saúde, educação, saneamento básico e segurança pública. Há insegurança hídrica, embora os avanços nas políticas de combate à seca, a gestão dos recursos hídricos ainda é problemática, com distribuição desigual e infraestrutura insuficiente, afetando diretamente a sobrevivência das populações, somado ao sucateamento de Órgãos como o DNOCS.

Também existem conflitos fundiários em Canudos. As disputas por terra continuam sendo fonte de violência, com pequenos agricultores e comunidades tradicionais como fundo de pasto frequentemente enfrentando pressões de grandes proprietários ou projetos de desenvolvimento, sobretudo após a chegada da energia eólica. Não se deve olvidar do clientelismo político, da criminalização de movimentos sociais, das violências específicas contra grupos vulneráveis (indígenas, quilombolas, mulheres), da exploração ambiental.

Apesar de haver políticas públicas voltadas para a redução dessas desigualdades, como programas de transferência de renda, cisternas para captação de água e políticas de desenvolvimento regional, a violência institucional continua devido à combinação de negligência estatal e intervenções que nem sempre levam em consideração as realidades e demandas locais.

A presente tese cumpriu seu propósito ao investigar as múltiplas dimensões da violência e resistência em Canudos, revelando os processos históricos de apagamento e as estratégias de luta contra as opressões que marcaram essa conjuntura. No primeiro capítulo, ao relacionar essas dinâmicas com a construção do Estado de Direito, evidenciou-se a complexidade das violências institucionais e simbólicas sofridas pelos grupos marginalizados, reafirmando a importância de se revisitarem tais narrativas para a compreensão crítica da história brasileira.

Verificou-se que o texto explora a complexidade da violência, suas manifestações e a relação intrínseca com o Estado, utilizando referências de diversos pensadores. A análise do massacre de Canudos ilustra como a violência estatal foi utilizada para suprimir uma forma alternativa de organização social, revelando as contradições do “Estado de Direito”, do lema “Ordem e Progresso”.

O apagamento da memória e a marginalização das comunidades sertanejas refletem uma violência estrutural, onde a história e a cultura locais são desvalorizadas. A resistência à opressão é fundamental e a compreensão da violência deve incluir suas dimensões simbólicas e históricas, ressaltando a necessidade de políticas públicas que respeitem e valorizem as vozes das comunidades marginalizadas.

Desta maneira, o movimento conselheirista representou uma luta significativa contra múltiplas formas de opressão, como a pobreza extrema, as secas e o sistema latifundiário. Surgindo durante a mudança da Monarquia para a República, que não trouxe melhorias para os sertanejos e impôs novos impostos. Canudos se destacou como uma alternativa comunitária com uma distribuição mais equitativa de recursos e uma prática religiosa que desafiava a Igreja Católica oficial.

Com uma população crescente e uma organização social baseada em autogestão e cooperação, Canudos foi vista como uma ameaça pelo governo republicano, que enviou quatro expedições militares para destruí-la. A repressão foi brutal, culminando no massacre da população durante a quarta expedição. Os sertanejos em Canudos desenvolveram diversas formas de resistência, incluindo organização comunitária e autossuficiência econômica. Utilizando conhecimento do terreno e técnicas de guerrilha, eles conseguiram derrotar as três primeiras

expedições militares, estabelecendo um sistema agrícola diversificado e reduzindo a dependência econômica.

Apesar da desigualdade em armamento, os sertanejos mostraram notável capacidade de defesa e lutaram até o fim, preferindo a morte à rendição, o que evidencia a legitimidade de sua causa. O conflito terminou com a destruição total do arraial e o massacre da maioria de sua população, refletindo a resistência desesperada contra a opressão estrutural da época.

No capítulo 2, foi explorado o significado da semiótica, da linguagem e da arte como instrumentos para construir e registrar a realidade, destacando sua relação com o direito por meio de diversos autores, sendo que o direito se manifesta principalmente via linguagens e signos, assim como a literatura e o teatro capturam o real através de símbolos.

A análise da semiologia artística trouxe uma contribuição inovadora ao demonstrar como a linguagem, a arte performativa e a estética política se configuram como veículos potentes de crítica social e resistência biopolítica. Nesse contexto, a arte de síntese revelou-se um espaço privilegiado para a criação de sentidos que tensionam e reinventam as memórias oficiais, ampliando a dimensão política do debate sobre Canudos.

Restou evidenciado que a semiótica explora a comunicação visual e os sistemas simbólicos, destacando a importância da arte e da linguagem na formação de identidades culturais, ambas centrais para a experiência humana, cujas intersecções geram manifestações culturais complexas. Além disso, a semiótica jurídica é mencionada, mostrando como os significados legais são comunicados por meio de símbolos e como a linguagem desempenha um papel crucial no direito.

A intersemiótica é introduzida, referindo-se à troca de signos entre diferentes sistemas, como na arte e no direito, evidenciando suas conexões e tensões. A tese também discutiu o papel da arte como uma ferramenta de crítica social, especialmente em contextos de opressão e violência. A arte performativa é destacada por sua capacidade de desafiar normas e criar experiências sensoriais que vão além da representação tradicional, explorando a relação entre corpo, poder e resistência.

A arte surge como linguagem transgressora contra normas estabelecidas, com o teatro como espaço potente e representativo. A partir daí, o texto aborda “Os Sertões” de Euclides da Cunha, analisando seus signos, sua complexidade e denúncia do massacre, para sustentar a visão de Zé Celso de que a obra foi “feita para o teatro”.

O teatro de José Celso é apresentado como uma forma radical de arte performativa que questiona estruturas autoritárias e promove uma experiência coletiva transformadora. Sua abordagem combina diferentes linguagens artísticas e busca integrar a estética com a crítica social e política. A arte de síntese é proposta como uma forma de reunir diferentes elementos culturais e artísticos para criar novas expressões que desafiem narrativas hegemônicas.

A tese apresenta duas narrativas contrastantes sobre a Guerra de Canudos: a de Euclides da Cunha em “Os Sertões” (1902) e a de José Celso Martinez Corrêa em sua peça homônima, de 2002, que divergem não só temporalmente, mas na abordagem, linguagem e representação da violência estatal contra o povo de Canudos.

Apesar de épica em sua descrição dos fatos, a visão de Euclides mantém traços elitistas, limitada pela ideologia e pela “ciência” positivista da época, embora supere esses limites ao convocar a elite letrada litorânea a conhecer o “Brasil profundo” dos sertanejos e a brutalidade do Estado. Já a peça de Zé Celso, releitura centenária, mergulha na violência das instituições jurídicas contra os marginalizados, repleta de símbolos tropicais e antropofágicos.

Atendendo ao estilo de Zé Celso de envolver o espectador na peça, transformando-o em coautor, enquanto pesquisador-observador-participante, imerso na exuberância da obra, com reflexões, digressões e denúncias sobre a violência contemporânea no Brasil, o texto culmina propondo-se uma política de justiça social que valorize história, cultura popular, para resgatar Canudos como resistência viva contra os apagamentos estatais.

Nesta senda, o capítulo demonstrou que os escritos de Euclides da Cunha e a adaptação de sua obra por Zé Celso exemplificam as tensões entre diferentes abordagens artísticas e a representação da violência e da resistência no contexto

brasileiro, enfatizando a importância da arte como um meio de reflexão e transformação social.

Na peça em estudo é notável em suas linguagens cênicas, rica em símbolos, um sistema semiótico completo, com o corpo e o coro como signos centrais. É uma ópera antropofágica: luta do homem pela terra e contra si mesmo, mesclando místico e orgiástico, onde o sertão dialoga com o mundo, ultrapassando passado, presente e futuro, inclusive a luta pelo Teatro Oficina, é a teoria do tempo não linear.

Essa teoria irrompe como dispositivo filosófico para confrontar a violência institucional, dobrando passado, presente e futuro em espirais antropofágicas que subvertem a linearidade aristotélica e revelam a perenidade da opressão estatal (ditadura, repressão ao messianismo etc), como na montagem de “Os Sertões”, onde Canudos ecoa diversas formas de opressão em um emaranhado temporal sem começo nem fim.

Essa temporalidade circular, inspirada em Artaud e Deleuze, opera uma catarse coletiva ao encenar a violência não como fato histórico encerrado, mas como força vital e recorrente que irrompe no corpo performático, desafiando o espectador à descolonização e à produção de diferença contra o controle biopoderoso. Assim, o Oficina teatriza a resistência como repetição singularizante, onde o palco se torna hipersuperfície de lutas intemporais.

O terceiro capítulo traz à baila signos extraídos da peça “Os Sertões”, no âmbito do Te-at(r)o Oficina e do grupo Uzina Uzona, que consolidaram a compreensão do teatro como instrumento vivo de resistência cultural e política, capaz de confrontar a violência institucional e perpetuar legados de transformação social por meio da dramaturgia engajada de José Celso. A peça, estudada em suas partes e em sua totalidade, revelou-se um importante resolver simbólico da história e memória do sertão.

O capítulo examina o espaço de Zé como renovador da linguagem teatral brasileira via antropofagia, tropicalismo e rituais “brechtianos”, com a teatralização no massacre canudense, transformada em metáfora contemporânea de resistência à violência institucional e à especulação imobiliária. A análise em geral das partes da peça destaca signos rizomáticos de terra viva, mestiçagem, seca e massacre, encenados na passarela, na “Rua Canudos” para dilatar o tempo em espiral não

linear, misturando Euclides da Cunha, Conselheiro e lutas atuais. O Oficina subverte a linearidade histórica em “tragicomediorgia” dionisíaca, devorando códigos estatais para afirmar o trans-homem em festa coletiva contra o biopoder, legando um teatro de denúncia sensorial onde Canudos persiste como crítica à violência republicana.

A pentalogia do Oficina é uma celebração da vida sertaneja, um apelo à resistência, mas resistência a que? Como diz Maria da Conceição de Almeida ao prefaciar a obra de Miguel Araújo (2013, p. 10), resistência “à monocultura da mente, à globalização que tudo nivela, padroniza, passa a régua, às lógicas unitárias, à mercadorização da cultura, à europeização do mundo, à domesticação cultural.”

Foi evidenciado que o Grupo Teatral Oficina, durante a ditadura militar se destacou ao produzir obras que desafiavam o poder. Suas montagens incorporam elementos do teatro brechtiano, da Tropicália e rituais, rompendo as barreiras entre atores e espectadores. A adaptação da narrativa da Guerra de Canudos, a transformou em uma metáfora para discutir questões sociais e políticas contemporâneas no Brasil.

A montagem incluiu música ao vivo, dança, nudez ritual e forte participação do público, criando uma experiência imersiva. A utilização do espaço com a passarela representa o sertão e os deslocamentos dos personagens, consolidando José Celso e o Teatro Oficina como renovadores da linguagem teatral brasileira, criando uma expressão autenticamente brasileira que dialoga com a história antiga e contemporânea do país.

Para demonstrar isso, coube especificar e estudar as partes da peça, nas quais se percebe o seguinte. A peça inicial descreveu a aridez e a vegetação do sertão, personificando elementos da natureza como terra, vento e água. A narrativa destacou a destruição ambiental causada por interesses econômicos, refletindo sobre a especulação imobiliária desde a colonização. O elenco atua como parte do meio natural, criando uma experiência imersiva.

Em seguida, a parte primeira sobre o homem explorou a identidade brasileira e a miscigenação, incorporando crianças do bairro do Bixiga no elenco. A peça enfatizou a inclusão e a importância da diversidade cultural, reforçando a conexão entre passado e presente e destacando a luta dos sem-terra, fazendo paralelos com a história de Canudos.

Na segunda parte sobre o homem, Antônio Conselheiro foi apresentado como um líder que representa a resistência do povo sertanejo. O espetáculo, longo e envolvente, convidou o público a vivenciar uma transformação, refletindo sobre a luta por justiça e igualdade em um contexto de opressão.

Dedicada a Oswald de Andrade e Silvio Santos, a primeira parte da luta foi marcada por uma crítica social e política, com um elenco que traz à tona a resistência dos jagunços e a humilhação do Exército. Os atores interpretaram personagens complexos, revelando a luta contínua contra a opressão e a busca por dignidade.

Depois, a peça culminou em um ataque simbólico e dramático, com cenas que exploram a interseção entre arte e política. O espetáculo da segunda luta refletiu o massacre de Canudos e a violência institucional, utilizando a linguagem teatral para abordar questões contemporâneas e universais, enquanto celebrou a resistência e a vitalidade cultural.

O quarto e último capítulo, "O Te-at(r)o de Resistência e Legados", homenageia José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina como "magia permanente" imortal, inspirado no samba-enredo de 1975, enfatizando sua resistência às violências via estética pós-dramática, antropofágica e coral. Explora táticas contra violência estatal, mediante corporeidade ritual, paralelismos históricos (Canudos-ditadura-Bixiga), quebra da quarta parede e análise comparada com outras peças.

Observa-se que a pesquisa levantou a união da arte e do direito, com uma crítica social potente, ao mesmo tempo em que promoveu uma reflexão sobre a identidade e a história do Brasil, com base na pentalogia de José Celso sobre Canudos, um marco na cena teatral brasileira.

Através da análise desses dados, verifica-se que o "Teat(r)o de Resistência" foi criado por José Celso Martinez Corrêa como uma resposta artística e política à violência institucional no Brasil, especialmente durante a ditadura militar. O termo "Teat(r)o" sugere uma transformação do teatro em ação, envolvendo revolução e resistência, de modo a denunciar a opressão estatal, utilizando uma estética que desafia convenções e enfatiza a corporeidade como forma de resistência.

A montagem de "Os Sertões" foi destacada como uma adaptação que explora a violência institucional e a resistência popular, ressignificando símbolos culturais e promovendo uma participação ativa do público. A tese também faz uma comparação com "Antígona" de Sófocles, abordando temas do direito como a desobediência civil e a luta contra a tirania. Ambas as obras ilustram a resistência a abusos estatais, refletindo sobre a violação de direitos humanos.

Legados incluem "tragicomediorgia" (tragédia-comédia-orgia dionisíaca nietzschiana), coro como re-existência coletiva (influenciado por Oswald, Artaud, Deleuze), Movimento Bixiga e Universidade Antropófaga para inclusão periférica, e itinações em Quixeramobim/Canudos, tudo de modo a ressignificar memórias sertanejas em rituais de des-massacre. Assim, Zé Celso deixa um teatro vivo de libertação corporal, crítica ao neoliberalismo e fusão direito-arte, convocando políticas públicas contra abusos estatais via sensibilidade cultural.

A análise conclui que a arte é uma ferramenta poderosa para denunciar injustiças e promover a reflexão sobre a violência institucional, destacando a importância de medidas que combatam abusos e incentivem a crítica cultural. Zé Celso transformou a narrativa da Guerra de Canudos em uma metáfora universal, evidenciando as violências sociais e políticas.

Guerra não é clareza é distorção, nada justifica tanto horror. A guerra do Vietnam foi a primeira televisiva e fez com que houvessem manifestações contra ela. A arte denuncia o massacre de Canudos ao transformar a dor, a violência e a resistência da comunidade sertaneja em linguagem simbólica, emocional e política, capaz de alcançar públicos amplos e sensibilizar para as injustiças históricas.

No caso do Teatro Oficina e sua adaptação de "Os Sertões", a denúncia se manifesta por meio da dramaturgia potente, que expõe o genocídio e o autoritarismo com uma estética transgressora, incluindo o uso do corpo, da nudez, da música, do ritual e do confronto direto com o público. Através da encenação que incorpora elementos do teatro da crueldade, a peça revela a brutalidade insuportável da repressão e a desumanização sofrida pelos sertanejos em Canudos, rompendo com narrativas oficiais que tentam minimizar ou justificar o massacre.

A multiplicidade de vozes, a participação coletiva e o uso da memória oral resgatam protagonismos silenciados pela história oficial, valorizando as experiências

das vítimas e sobreviventes e humanizando o narrado. Entrementes, a arte instaura um espaço de confronto e reflexão, onde a violência não é apenas recontada, mas sentida e debatida, provocando a consciência crítica e política da plateia, estimulando o engajamento social e cultural. Mais do que representar o passado, a arte denuncia Canudos como um alerta para as violências institucionais atuais, conectando história, memória e política num gesto de resistência coletiva e reinvenção da narrativa histórica.

A peça do Teatro Oficina e outras manifestações artísticas colocam o massacre no centro do debate cultural, pondo em xeque injustiças e apagamentos e revitalizando a luta por direitos no Brasil contemporâneo. Nesse sentido, a arte funciona como uma linguagem subversiva, que denuncia o massacre de Canudos não só pela representação, mas pela experiência sensorial, emocional e política que provoca, dando voz àqueles que foram silenciados, subalternizados, pela violência histórica. A obra e a prática artística teatral aqui discutida dialogam profundamente com as reflexões e o campo de crítica cultural.

Osmar Moreira (2020, p. 375) destaca a importância de uma crítica cultural situada, insurgente e decolonial, que parte das realidades e saberes subalternizados, especialmente aqueles das comunidades rurais e sertanejas como Canudos, para ressignificar narrativas dominantes e promover a ruptura com o silêncio histórico.

O Teatro Oficina, ao apresentar Canudos e a saga de Euclides da Cunha em linguagem performativa radical, cria uma poética que incorpora a memória, a resistência e a voz dos marginalizados, alinhando-se às propostas epistemológicas de citado autor para um saber insurgente e situado. A encenação torna-se assim um gesto político, que dialoga com a crítica cultural ao evidenciar a violência institucional e ao exaltar as potências culturais que emergem do sertão, fomentando uma pedagogia da resistência e da re-existência.

Ele enfatiza o papel da educação e da pesquisa na valorização dos saberes populares, indígenas e quilombolas, fortalecendo a ideia de que o conhecimento acadêmico deve caminhar junto à experiência territorial e à memória viva do povo conselheirista. O Teatro Oficina, ao revisitar Canudos como palco de massacre e

resistência, conjuga arte e política, promovendo uma experiência crítica que renova a história e estimula a transformação social.

Nessa perspectiva, a arte do Oficina e a crítica cultural de Osmar Moreira se entrelaçam na construção de um espaço onde o sertão é reconhecido como potência civilizatória, um território de saber, luta e criação cultural. Ambos recriam meios para que vozes antes silenciadas sejam ouvidas, insurgindo contra o apagamento e a exclusão através de práticas criativas e epistemológicas que têm o poder de repensar o Brasil profundo. Essa relação fortalece o projeto contemporâneo de Canudos como um centro de resistência cultural, memória viva e produção de saberes críticos, conectando teatro, epistemologia e ação social em um esforço conjunto de re-existência e emancipação.

Em outubro de 2025 ocorreu o Massacre da Penha, no Rio de Janeiro, sendo um episódio contemporâneo de violência do Estado, mediante ações policiais que resultaram em mortes e agressões, contexto similar de repressão violenta contra populações marginalizadas, ainda que o grupo e as circunstâncias específicas possam diferir, cuja carnificina reflete uma continuidade histórica na maneira como o poder estatal reage de forma violenta a ameaças percebidas à ordem estabelecida, ignorando direitos, vidas e sofrimento dessas comunidades.

Tal massacre se relaciona com a Guerra de Canudos, embora separados no tempo, mas profundamente conectados em sua natureza: ambos ilustram a persistência de mecanismos repressivos violentos do Estado, no qual o exercício da força para controle social perpetua um ciclo de conflito e destruição.

A memória da Guerra de Canudos serve, nesse contexto, como um alerta e um símbolo da luta contra a violência institucional que ainda hoje se manifesta, como exemplificado tragicamente pela violência vivida em 2025 na Penha. Essa relação reforça a importância da memória histórica e da resistência cultural para compreender e enfrentar as desigualdades e violências contemporâneas, sempre buscando justiça, reconhecimento e reparação para as vítimas e a coletividade.

Também no ano de 2025, ficou evidente na mídia que o “Contêiner Mungunzá”, enfrenta graves problemas relacionados ao espaço físico, sendo alvo de ordens de desocupação e ameaça de despejo por parte do poder público. Apesar de ser um espaço ativo, com programação intensa e importante função social,

sobretudo na região da Cracolândia, o teatro tem sofrido uma postura conflituosa da prefeitura, que chegou a promover uma invasão policial para desalojar o grupo teatral, gerando forte repercussão negativa e acusações de abuso de poder.

Houve intensa mobilização de artistas, movimentos culturais e apoio de figuras como Fernanda Montenegro. O caso gerou amplo debate público sobre o valor dos espaços culturais no centro de grandes cidades e os riscos do apagamento cultural diante da pressão imobiliária e da falta de diálogo efetivo entre artistas e poder público.

A Justiça chegou a garantir liminar de permanência temporária, contudo a prefeitura insiste na desocupação, mesmo após oferecer terrenos que não atendem às necessidades técnicas e de espaço do teatro. Essa situação é vista por artistas e apoiadores como uma tentativa da administração municipal de desmontar políticas culturais e sociais que o teatro promove, além de desconsiderar seu papel cultural e de acolhimento.

No que tange ao tratamento do poder público, há denúncias de falta de diálogo efetivo, desconsideração da importância cultural e ameaças constantes à liberdade artística. O caso do Teatro de Contêiner exemplifica a tensão entre o desenvolvimento urbano e o desmonte de espaços culturais considerados fundamentais para a cidade, refletindo uma política que privilegia a verticalização e o mercado imobiliário em detrimento da preservação da memória e da diversidade cultural da capital paulista.

As negociações com a Prefeitura de São Paulo sobre o futuro do Teatro de Contêiner teve um impasse quando companhia aceitou a proposta de transferência para um novo terreno na Rua Helvétia, 807, por considerá-lo coerente com sua relação com o território, mas teve dois obstáculos centrais: o custo estimado pela própria Prefeitura em R\$ 2 milhões para desmontar, transferir e remontar o teatro, frente à oferta de apenas R\$ 100 mil, e a recusa em garantir segurança de permanência, oferecendo apenas uma cessão precária de 2 anos, em vez dos 30 anos pleiteados para assegurar um projeto contínuo e evitar novo despejo.

Diante dessas condições, além de não ter como arcar com os custos da mudança nem como aceitar um espaço onde possa ser novamente removido, denuncia-se a falta de sensibilidade e a postura da gestão municipal, que os trataria

como infratores apesar de mais de uma década de parceria. A liminar judicial que garantia a permanência venceu no final de 2025, e o grupo esperava uma solução política efetiva via negociação, reafirmando a defesa do Teatro de Contêiner como patrimônio vivo do país.

Mas, após a segunda quinzena de março de 2026, segundo o perfil oficial no *Instagram* @teatrodecontainer, em postagem datada de 21/03/2026, o Governo do Estado e a Prefeitura iniciaram a desmontagem do Teatro de Contêiner sem nenhuma comunicação, passando “por cima de todo clamor da sociedade civil e, na calada da noite, estão acabando com um dos teatros mais importantes do país”, mesmo que a Justiça tenha determinado cuidado com o bem material e imaterial.

A nota da citada postagem em rede social informa que poucos estão “rifando a cidade toda para o capital imobiliário. Não vai sobrar nada. Absolutamente nada. Toda história sendo soterrada nos entulhos das demolições”. Mas que eles resistirão e a história do teatro não será apagada!

Relacionando com a trajetória do Teatro Oficina em São Paulo, percebe-se uma linha de resistência similar às pressões do poder vigente sobre o teatro e a cultura. A dinâmica de repressão e resistência promovida por José Celso no passado ecoa nos conflitos atuais enfrentados por espaços teatrais na cidade, onde o teatro ainda sofre pressões externas que põem em risco sua permanência e liberdade de expressão.

Esse novel caso envolvendo mais um teatro ilustra a crise que a arte enfrenta no Brasil, marcada por uma política pública que tende a priorizar interesses imobiliários e desconsidera o valor desses espaços, um problema que José Celso sempre enfrentou em sua carreira de resistência artística e política, que permanece atual nos desafios do teatro contemporâneo. Toda a mobilização em torno da permanência do Oficina no Bixiga foi vital para que a linguagem teatral pudesse existir quatro décadas depois praticando teatro ininterruptamente.

O prédio do Oficina foi desapropriado e tombado como uma medida protetiva contra o avanço do mercado imobiliário sobre o corpo da cultura. A Uzyna Uzona tem sua força e sua linguagem porque nasceu e lutou em permanecer no quilombo do Bixiga. O tesão de mobilização de José Celso, em ação coral e coletiva, foi importante contra a expropriação autoritária. A cessão de uso permanente de

espaços ao teatro, não deve soar como ato benevolente de uma administração pública, mas sim como decisão justa e de contribuição grandiosa para o coletivo cultural, algo democrático para a selva de pedras e que ecoa para todo o país. Diante do teatro como território de luta, o Contêiner e a Companhia Mungunzá são forças preciosas de des-massacre da vida e precisam continuar existindo.

Assim como discutido nesta tese, estes episódios simbolizam a persistência das tensões, marginalização da cultura, mais um capítulo de violência institucional e exclusão, semelhante aos processos de apagamento e enfrentamento observados em Canudos e no Teatro Oficina, ressaltando, em pleno 2025, a atualidade dessas discussões.

Além da dramaturgia aqui levantada, José Celso imaginou uma intervenção cultural e urbanística no Vale do Anhangabaú, com a revitalização do espaço público da capital paulista por meio da criação de uma faculdade de artes cênicas, um teatro ao ar livre de grande porte e um parque arborizado que funcionasse como pulmão verde e espaço coletivo para a cidade, seria o “Vale do Anhangabaú da Felicidade”. A proposta tinha como objetivo transformar o local em um polo cultural que fomentasse a educação, a cultura popular e a experimentação artística, alinhando-se com o legado de resistência e inovação cênica de José Celso, aqui visto como símbolo histórico do teatro de vanguarda brasileiro.

O projeto buscou, ainda, vincular essa iniciativa cultural a uma reparação simbólica e material em relação aos conflitos históricos enfrentados por José Celso e o Teatro Oficina, reverberando no atual contexto das diversas ameaças a espaços culturais na cidade. Tal ideia pode ser implementada em na terceira e atual Canudos, com a verba da possível indenização da União, de R\$ 300 milhões de reais, oriunda da Ação Popular n. 1022228-89.2025.4.01.3304, em trâmite na Justiça Federal em Feira de Santana-BA, desde o ano de 2025, proposta por seis moradores, que buscam o reconhecimento dos danos históricos àquela comunidade pelo massacre ocorrido, tudo isso representando uma proposta inovadora de conexão entre as lutas culturais urbanas e a memória histórica do sertão baiano.

Ora, integrar o Vale do Anhangabaú a Canudos nesse diálogo através do projeto cultural implica reconhecer a importância da cultura como instrumento de resistência e reparação social. Eis um modelo de política cultural e de justiça social,

que utiliza os recursos reparatórios para o fortalecimento de territórios culturais marcados pela resistência histórica e pelo desejo de preservação e valorização das identidades locais e originais.

Esse enfoque coloca a cultura como eixo central para a promoção da cidadania, da educação e da resistência e da memória, articulando o urbano e o sertão num movimento de troca e fortalecimento mútuo, com o teatro, a educação e a natureza como elementos estruturantes.

Atualmente, para o projeto do Bixiga, a Prefeitura de São Paulo e o Grupo Silvio Santos assinaram um acordo que transfere ao poder público o terreno ao lado do teatro, pondo fim a uma disputa de cerca de quatro décadas entre Silvio Santos e Zé Celso em torno do uso da área, o epicentro do embate entre os interesses privados, a preservação da paisagem urbana do bairro da Bela Vista, a necessidade de preservação do espaço cultural e a garantia de espaços públicos na cidade. A prefeitura pagou R\$ 65 milhões pelo lote, que abrigará o futuro Parque do Rio Bixiga, cujo projeto será escolhido por concurso público organizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, conforme Edital publicado no início do ano de 2026.

O edital é acompanhado de relatório que lembra que o terreno havia sido comprado pelo Grupo Silvio Santos nos anos 1980 para a construção de grandes torres comerciais e residenciais, plano sucessivamente contestado por Zé Celso, pelo Teatro Oficina e por órgãos de preservação, em razão do valor arquitetônico do teatro e do impacto urbano das edificações propostas. Houve decisões judiciais, vetos e revisões de projetos até que, após a morte de Zé Celso em 2023, Prefeitura e Ministério Público retomaram as negociações e viabilizaram a compra, enquanto seguiu na Câmara a disputa sobre batizar o parque com o nome de Silvio Santos ou de Zé Celso.

O Bixiga é reconhecido por sua trajetória de diversidade e resistência. Desde o final do século 19, foi lar de populações que escapavam da escravidão e se abrigavam às margens do córrego Saracura. Mais tarde, acolheu escravizados recém-libertos e imigrantes italianos, que juntos moldaram uma identidade própria ao bairro. Essa convivência resultou em um patrimônio cultural singular, que se expressa tanto no casario eclético com fachadas de influência europeia quanto em manifestações imateriais, como os ensaios da escola de samba “Vai-Vai”.

Esse Parque põe fim a um conflito exemplar entre mercantilização fundiária e direito à cidade, à memória e à cultura popular, reafirmando o Oficina como espaço de experimentação artística e crítica, e consolidando a resistência liderada por Zé Celso e pelo Oficina na defesa do território como bem comum, crítica à gentrificação e proposição de outro modelo de cidade, na emblemáticas contradições paulistanas: centralidade geográfica x marginalização econômica, tombamento x pressão por torres, patrimônio negro e popular x invisibilização institucional.

Enfim, a disputa impulsiona o fortalecimento do Teatro Oficina como referência nacional de resistência urbana e, ao mesmo tempo, a formulação e institucionalização do Parque do Bixiga como resposta coletiva à mercantilização do bairro, em três pilares:

- a) a preservação de patrimônio arquitetônico e imaterial (Teatro Oficina, Vai-vai, terreiros, memória quilombola) diante de projetos de *shopping* e torres corporativas;
- b) o enfrentamento à gentrificação e à produção de “territórios de exclusividade branca” via valorização fundiária, expulsão da população negra e de baixa renda e uso instrumental da imagem cultural do Bixiga;
- c) a afirmação do direito ao território como direito à ancestralidade, à água (córrego Bixiga), à cultura e à permanência da comunidade, em oposição à ideia de que o miolo de quadra seria apenas um ativo imobiliário.

Com base nos temas da tese sobre violência, resistência, signos e expressão artística sobre Canudos, seguem algumas proposições de políticas públicas que podem fortalecer justiça social, preservação histórica e apoio à cultura:

1. programa de memória e educação histórica no sertão, mediante criação de políticas educacionais que incorporem a história de Canudos em currículos escolares, valorizando narrativas locais e resistências populares para promover consciência histórica crítica e combate ao apagamento cultural;
2. incentivo à produção artística e cultural de resistência, com fomento financeiro e estrutural para grupos artísticos locais e nacionais que desenvolvam projetos de arte performativa, teatro e manifestações culturais engajadas em temáticas de justiça social, direitos humanos e memória histórica;

3. proteção e valorização do patrimônio cultural do sertão, por meio da implementação de políticas para preservação dos espaços históricos e culturais ligados à Guerra de Canudos, integrando ações de turismo sustentável e educação patrimonial, fortalecendo identidade e economia local;
4. ações de combate à violência institucional e promoção dos direitos humanos, através do desenvolvimento de programas de formação para agentes públicos sobre direitos humanos e memória histórica, com foco na prevenção da violência institucional e promoção de políticas públicas inclusivas para populações vulneráveis da região;
5. criação de espaços de diálogo e resistência cultural, consistente no apoio a centros culturais, teatros comunitários e iniciativas que promovam debates, oficinas e produções artísticas críticas, inspiradas no legado de resistências de Canudos e na dramaturgia política, incentivando a participação cidadã e o empoderamento social.

Essas políticas públicas integrariam memória, cultura e direitos humanos, fortalecendo as lutas históricas da região do sertão e ampliando os impactos sociais e culturais analisados na tese. Como dito acima dramaturgia estudada estabelece paradigmas que ressoam com projetos contemporâneos de resistência cultural, como a revitalização do Vale do Anhangabaú proposta por Zé Celso, o “Vale do Anhangabaú da Feliz-cidade”, concebida como faculdade de artes cênicas, teatro ao ar livre e parque arborizado contra a mercantilização fundiária.

O projeto em Canudos espelharia o acordo de 2026 entre a Prefeitura de São Paulo e o Grupo Silvio Santos, que por R\$65 milhões viabilizou o Parque do Rio Bixiga após quatro décadas de disputa, preservando o Oficina contra torres e gentrificação, em pilares de patrimônio imaterial. No bojo da Ação Popular citada, a indenização fomentaria polo cultural sertanejo com faculdade cênica, teatro a céu aberto e parque memorial urbano, o que reforçaria os equipamentos existentes, como os da Universidade Estadual da Bahia (UNEB), contrapondo mercantilização à cultura popular, ecoando a resistência canudense à ordem positivista.

Ora, teatro-oficina comunitário, educação em dramaturgia da resistência e outro parque, articulam memória do Belo Monte ao Bixiga via troca urbana-sertão. Essa integração transforma verba reparatória em política viva: preservação

patrimonial (terreiros quilombolas, festas populares locais), inclusão periférica, direito à ancestralidade, água e cultura, como no córrego Bixiga e Vaza-Barris de “sangue-mel”.

As políticas sugeridas nesta tese, como currículos de memória, fomento artístico, centros de diálogo contra a violência institucional, ganham viabilidade financeira com a Ação Popular em trâmite, cuja reparação transforma verba judicial em justiça simbólica viva, articulando direito e arte, mais uma vez, para preservação identitária e de direitos, legando ao Brasil e ao mundo artes, sobretudo o teatro, de re-existência coletiva.

A dramaturgia de Zé Celso não apenas abordou a opressão estatal, mas também promoveu a inclusão e a resistência cultural. Seu teatro emergiu como uma expressão radical da arte brasileira, integrando diversas linguagens e desafiando tabus sociais, deixando um impacto duradouro nas gerações seguintes e influenciando o debate sobre o papel da arte na sociedade.

Em síntese, esta tese interdisciplinar demonstra que Canudos ultrapassa seu papel de evento histórico para se transformar em paradigma de resistência, apagamento e reconstrução simbólica, interligando passado e presente em um diálogo fecundo entre direito e arte. Seus resultados indicam novas perspectivas para o estudo crítico da violência e criação artística, além de apontar caminhos para futuras pesquisas que possam aprofundar essas conexões e ampliar o alcance das lutas por justiça social e reconhecimento cultural.

Por tudo quanto exposto, o martírio secular da terra revela-se na espiral cênica do Oficina como paixão cíclica do território brasileiro, onde a “ordem e progresso” crucifica ciclicamente o corpo-terra para ressurgir em “tragicomediorgias” de re-existência, convocando políticas reparatórias que, da Ação Popular de Canudos ao acordo do Parque Bixiga, transmutem em pólos de arte e de direitos humanos: a terra não perece, mas exige sua ressurreição antropofágica.

REFERÊNCIAS

ALDRICH, Virgil C. **Filosofia da arte**. 2ª ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

ALVES, Diego. **Música “Quatro séculos de paixão, história do teatro brasileiro”: Vila Isabel 1975. YouTube, 23 mar. 2022. 03 min.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tNI48RCHYTww>>. Acesso em: 05 abr. 2026

ALVES, Marco Antônio Sousa; NOBRE, Márcio Rimet. **A sociedade da informação em questão: o direito, o poder e o sujeito na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Editora D’Plácido, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Capítulo 1. Rio de Janeiro: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Olímpio de Sousa. **História e interpretação de “Os Sertões”**. Coleção Visão do Brasil. 3ª ed. São Paulo: EDART, 1966.

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. O homem de 20 de janeiro. In **O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões**. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. **Sertania: sabenças de uma saga agridoce**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2013.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo e totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Sobre a violência**. Traduzindo por André Duarte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Rev. Trad. Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AVELAR, Idelber. **Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BARRETO, Tobias. **Introdução ao Estudo do Direito: política brasileira**. São Paulo: Landy Editora, 2001.

BARROS, Flávio de. **Fotografia de mulheres e crianças canudenses prisioneiras**. Acervo do Museu da República. 1987. Disponível em <historiaillustrada.com.br/2014/06/fotos-da-guerra-de-canudos.html>. Acesso em 11/12/2025.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 121-156.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Gareia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRASIL. CONGRESSO NACIONAL. **LEI Nº 13.431, DE 4 DE ABRIL DE 2017**. Estabelece o sistema de garantia de direitos da criança e do adolescente vítima ou testemunha de violência e altera a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 (Estatuto da Criança e do Adolescente). Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13431.htm>. Acesso em 15 out/2025.

_____. **LEI Nº 13.869, DE 5 DE SETEMBRO DE 2019**. Dispõe sobre os crimes de abuso de autoridade; altera a Lei nº 7.960, de 21 de dezembro de 1989, a Lei nº 9.296, de 24 de julho de 1996, a Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, e a Lei nº 8.906, de 4 de julho de 1994; e revoga a Lei nº 4.898, de 9 de dezembro de 1965, e dispositivos do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal). Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2019/lei/l13869.htm>. Acesso em 15 out/2025.

_____. **LEI Nº 14.245, DE 22 DE NOVEMBRO DE 2021**. Altera os Decretos-Leis nos 2.848, de 7 de dezembro de 1940 (Código Penal), e 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), e a Lei nº 9.099, de 26 de setembro de 1995 (Lei dos Juizados Especiais Cíveis e Criminais), para coibir a prática de atos atentatórios à dignidade da vítima e de testemunhas e para estabelecer causa de aumento de pena no crime de coação no curso do processo (Lei Mariana Ferrer). Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/l14245.htm>. Acesso em 15 out/2025.

_____. **LEI Nº 14.321, DE 31 DE MARÇO DE 2022**. Altera a Lei nº 13.869, de 5 de setembro de 2019, para tipificar o crime de violência institucional. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2022/Lei/L14321.htm>. Acesso em 15 out/2025.

_____. CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Resolução Nº 254 de 04/09/2018**. Institui a Política Judiciária Nacional de enfrentamento à violência contra as Mulheres pelo Poder Judiciário e dá outras providências. Disponível em <<https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/2669>>. Acesso em 15 out/2025.

_____. IBGE. **Panorama da cidade de Canudos-BA**. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/canudos/panorama>>. Acesso em 15 mar/2025.

_____. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. **DECRETO Nº 9.603, DE 10 DE DEZEMBRO DE 2018**. Regulamenta a Lei nº 13.431, de 4 de abril de 2017, que estabelece o sistema de garantia de direitos da criança e do adolescente vítima ou testemunha de violência. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2018/decreto/d9603.htm>. Acesso em 15 out/2025.

_____. TRIBUNAL REGIONAL FEDERAL DA PRIMEIRA REGIÃO. Consulta processual. **Ação Popular n. 1022228-89.2025.4.01.3304**. Justiça Federal. Feira de Santana-BA: 2025. Disponível em <<https://pje1g-consultapublica.trf1.jus.br/consultapublica/ConsultaPublica/DetalheProcessoConsultaPublica/listView.seam?ca=7c1c609d2512bdd9192a272850c2451ff12508038c5c97a5>>. Acesso em 11 abr/2026

BRUSTEIN, Robert. **O teatro de protesto**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

BOGATYREV, Petr. Formas e Funções no Teatro Popular. In **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

_____. Os signos do teatro. In **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BONONI, José Gustavo. **Traços do visível: indícios fotográficos da constituição de um grupo de vanguarda (Teatro Oficina – 1958 – 1964)**. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba: 2013.

BOUTHOU, Gaston; CARRÈRE, René. **O desafio da guerra: dois séculos de guerra, 1740-1974**. Tradução Cel. Francisco Fernandes de Carvalho Filho. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1979.

BOTERO, Andres; MEDINA, Lízia (Org.). **Direito e Literatura: estudos jurídicos baseados em obras literárias da segunda metade do século XIX**. Curitiba: Juruá, 2013.

CALASANS, JOSÉ. **Belo Monte resiste**. Disponível em <<https://archive.org/details/bibliografiacanudense/25/>>. Acesso em 22/02/2026.

_____. Canudos: origem e desenvolvimento de um arraial messiânico. In **Revista da Academia de Letras da Bahia**, nº 34, Salvador, Janeiro de 1987, p. 47/63. Disponível em <<https://archive.org/details/bibliografiacanudense/25/>>. Acesso em 22/02/2026.

_____. **Coronelismo e Messianismo no Brasil – O Caso de Canudos**, Conferência do V Seminário Paraibano de Cultura Brasileira, 1981, João Pessoa-PB. Disponível em <<https://archive.org/details/bibliografiacanudense/25/>>. Acesso em 22/02/2026.

CANÁRIO, Eldon. **Bahia de todos os sonhos**. Salvador: Ponto e Vírgula Publicações, 2005.

_____. **Canudos: sob as águas da ilusão**. Salvador: UNEB/CEEC, 2002.

_____. **Cativos da Terra**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

_____. **Memórias de Canudos**. Salvador: Gráfica Central, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. Direito à Literatura. *In* **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

COSTA, José da Costa. Os sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens. *In* **Texto e imagem: estudos de teatro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

COURA, Leticia. **O Coro Antropófago no Bixiga: O processo de criação dos atadores com música n'Os Sertões do Teatro Oficina**. São Paulo: Giostri, 2023.

_____. **Vídeo O beija**. O coro em “Os Sertões” do Teatro Oficina. *YouTube*, 28 jul. 2020. 17 min 07 s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VdsHJWi7uOk>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

_____. **Vídeo Meu cavalo tá pesado**. O coro em “Os Sertões” do Teatro Oficina. *YouTube*, 28 jul. 2020. 04 min 56 s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9b4qo7JcQA8>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

_____. **Vídeo Samba e funk favela**. O coro em “Os Sertões” do Teatro Oficina. *YouTube*, 28 jul. 2020. 05 min 56 s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=stRIO4t6Oak>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

_____. **Vídeo PolipÉros humanos**. O coro em “Os Sertões” do Teatro Oficina. *YouTube*, 28 jul. 2020. 01 min 09 s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Anp09zac8Mw>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões: Campanha de Canudos**. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo-SP: SESI-SP Editora, 2018.

DANNER, Fernando. O sentido da biopolítica em Michel Foucault. *In* **Revista Estudos Filosóficos**. UFSJ, São João del Rei-MG, n. 4, p. 143-157, 2010.

DANTAS, Paulo. **Euclides Opus 66: Balada heróica**. São Paulo: Arquimedes Edições, 1965.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. *In* **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. **As luzes da arte**. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Literatura em cena. *In* **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

FREIRE, Wellington. **A condução da guerra em Os Sertões**. Feira de Santana: UEFS Editora, 2017.

FREITAS, Christa Hildegard do Valle. **Violência e Modernidade: que sentido pode ter a vida?** (Coleção Psicologia prática). São Paulo: Paulinas, 2002.

FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcais e semipatriarcal no Brasil. Tomo I**. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, INL, 1974.

_____. **Ordem e progresso: processo de desintegração das sociedades patriarcais e semipatriarcal no Brasil. Tomo I**. 3ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília, INL, 1974.

_____. **Perfil de Euclides e outros perfis**. 3ª ed. rev. São Paulo: Global, 2011.

G1 Bahia. **Tribunal de Justiça da Bahia desativa 50 comarcas no interior do Estado**. Disponível em <<https://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/10/tribunal-de-justica-da-bahia-desativa-50-comarcas-no-interior-do-estado.html>>. Acesso em 16 mar/2025.

_____. **Caixas eletrônicos são destruídos com explosivos em Canudos**. Disponível em <<https://www.ibahia.com/bahia/caixas-eletronicos-sao-destruidos-com-explosivos-em-canudos>>. Acesso em 16 mar/2025.

_____. **'Era sair e morrer', diz policial que teve batalhão cercado em assalto**. Disponível em <<https://g1.globo.com/bahia/noticia/2014/11/era-sair-e-morrer-diz-policial-que-teve-batalhao-cercado-em-assalto.html>>. Acesso em 16 mar/2025.

_____. **Quadrilha explode banco e foge com cofre de agência em Canudos**. Disponível em <<https://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/05/quadrilha-explode-banco-e-foge-com-cofre-de-agencia-em-canudos-fotos.html>>. Acesso em 16 mar/2025.

_____. **Ataques a banco em Canudos fecham agência na cidade.** Disponível em <<https://bahia.ba/bahia/ataques-a-banco-em-canudos-faz-agencia-ser-fechada-na-cidade/>>. Acesso em 16 mar/2025.

GABRIEL, Marcos Faccioli. Da obra de arte total à síntese das artes. *In* **Trans/Form/Ação: revista de Filosofia**. UNESP – Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, v. 43, n. 2, p. 189-214, Abr./Jun., 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **No calor da hora: a Guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição**. Ensaios. 2. ed. São Paulo: Ática, 1977.

GAVA, Rodrigo. **Vídeo Homem 1**. Os Sertões no Teatro Oficina. *YouTube*, 02 out. 2006. 9 min 44 s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bs_ULi4XKD8>. Acesso em: 05 abr. 2026.

GOOGLE MAPS. **Mapas do norte da Bahia e de Canudos**. Disponível em <https://www.google.com.br/maps/place/Canudos+-+BA/@-9.9202252,39.1206251,21021m/data=!3m1!1e3!4m6!3m5!1s0x70c33aa2e62a111:0xb34ea0b49d5d7dae!8m2!3d-9.8964385!4d-39.0294089!16zL20vMDZwejl2!5m1!1e4entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDMxMi4wLWlKXMDSoASAFQAw%3D%3D>. Acesso em 16 mar/2025.

GUINSBURG, J. (e outros). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HAN, Byung-Chul. **Topologia da violência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INGARDEN, Roman (e outros). **O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática**. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, 1977.

_____. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. *In* **Semiologia do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

JESUS, Carla Aurora Santos de. **Do texto à cena: “Os Sertões – A Luta, primeira parte”**. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KEEGAN, John. **Uma história de guerra**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: confrontos**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1975.

_____. Declives da Cunha. *In O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões*. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. *In Semiologia do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

LEÃO, Maria Beatriz da Costa Baptista de. **A guerra de Canudos e a cultura republicana nos jornais da capital federal**. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

MACEDO, Alessandro. **Violência, neoliberalismo e controle social**. Aurora - Revista de Ciências Sociais, v. 18. São Paulo: UNESP, 2025. Disponível em <<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/aurora/article/view/16968>>. Acesso em 20/11/2025.

MACHADO, Bernadete Franco Grilo. **Corporeidade e existência em Merleau-ponty**. Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, v. 2, p. 46 – 57. Curitiba: 2011.

MAKOWIECKY, Sandra; RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra (orgs). **Ensaio em torno da arte**. Chapecó: Argos, 2008.

MATURAMA, Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Org. e trad. Cristina Magro, Victor Paredes. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MEDEIROS. Jotabê. **O que Rita deixou foi muito mais que música**. Uol notícias: São Paulo, 2023. Disponível em <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2023/05/09/o-que-rita-deixou-foi-muito-mais-que-musica.htm>>. Acesso em: 09/05/2023.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira-I**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977.

MILAN, Betty. **Sobre José Celso (1985-2023)**. São Paulo: 2023.

MILTON, Aristides Augusto. **A campanha de Canudos**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira; COUTO, Leda Regina de Jesus; SOUZA, Tonivaldo Barbosa de (orgs). **Leituras do sertão: memórias, narrativas e outras textualidades**. 1ª ed. Salvador: Quarteto Editora, 2024.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

MORRIS, Ian. **Guerra: o horror da guerra e seu legado para a humanidade**. Tradução Luis Reyes Gil. São Paulo: LeYa, 2015.

MOSTAÇO, Edelcio. **TRAGÉDIA+COMÉDIA+ORGIA**. Anais do VII Congresso ABRACE. Florianópolis: UDESC, PPGT, 2012.

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: (1933-1934) - pontos de partida para uma revisão histórica**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1980.

NAZÁRIO, Luiz; FRANCA, Patricia (orgs). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NEVES, José Roberto de Castro. **Direito e literatura: o que os advogados e os juízes fazem com as palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (capítulo 3).

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SIMONI, Mariana (orgs). **Literatura e artes na crítica contemporânea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

OLIVEIRA, Jussara Martins Cerveira de. **A negação dos direitos humanos da mulher: violência de gênero**. Revista Jurídica Unigran, v. 05, n. 09, p. 43, jan-jun, Dourados: 2003.

OLIVEIRA, Ricardo. Euclides da Cunha, Os Sertões e a invenção de um Brasil profundo. In **Revista Brasileira de História da Associação Nacional de História**, vol. 22, n. 44. São Paulo: ANPUH/Humanitas Publicações, 2002. P. 523-529.

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte & outros escritos**. Tradução Wagner Schadeck. Campinas: Vide Editorial, 2021.

OST, François. **Contar a lei**. São Leopoldo: Diké, 2006 (capítulo 3).

O TEMPO. **Entenda como samba da Vila Isabel virou música do Teatro Oficina, de Zé Celso**: samba-enredo passou a fazer parte da história do Teatro Oficina desde o período em exílio. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/entretenimento/entenda-como-samba-da-vila-isabel-virou-musica-do-teatro-oficina-de-ze-celso-1.3004543>>. Acesso em: 05 abr. 2026

PERES, Shirlei Torres. **Crise e pensamento crítico: o teatro em comunicação com o público**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2022.

PERSSON, Ingmar; SAVULESCU, Julian. **Inadequado para o futuro: a necessidade de melhoramentos morais**. Tradução Brunello Stancioli. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

POSNER, Richard. **Law and Literature**. 3rd Edition. Harvard University Press, 2009.

_____. **The ethical significance of free choice. A reply to Professor West**. Harvard Law Review, 99, 1986, p. 1431-1448.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Editora, Editora da Universidade de São Paulo, 1965.

RAMIRO, Caio Henrique Lopes. Direito, literatura e a construção do saber jurídico: Paulo Leminski e a crítica do formalismo jurídico. *In Revista de Informação Legislativa*: Brasília, ano 49, nº 196, out/dez 2012.

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2013.

REVISTA Veja. **Como Zé Celso afrontou a ditadura – e acabou torturado pelo regime**. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/cultura/como-ze-celso-afrontou-a-ditadura-e-acabou-torturado-pelo-regime/>>. Acesso em 23 ago?2025.

ROBLES, Gregorio. **Comunicación, lenguaje y derecho: algunas ideas básicas de la teoría comunicacional del derecho**. Madri: Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 2009, p. 15.

RODRIGUES, Henrique Estrada. O teatro e a política na estética de Walter Benjamin. *In As luzes da arte*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

SANTEE, Nellie Rego; TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. A Linguística de Roman Jakobson: Contribuições para o Estudo da Comunicação. *In Revista de Ensino, Educação e Ciências Humanas*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2015. Disponível em: <<https://revistaensinoeeducacao.pgsscogna.com.br/ensino/article/view/2890/2762>>. Acesso em: 25 maio. 2025.

SANTIAGO, Luís Carlos Mendes. **O mandonismo mágico do sertão: corpo fechado e violência política nos sertões da Bahia e de Minas Gerais – 1856-**

1931. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Programa de Pós-Graduação em História/PPGH, 2013.

SANTOS, Osmar Moreira dos. Objetos, teorias e métodos num programa de crítica cultural, situado. *In Anais do Seminários Avançados Perfil do Crítico Cultural*. Pós-Crítica/UNEB: Alagoinhas, 2020. P. 375-410. Disponível em <<https://revistas.uneb.br/anaisseminaposcritica/article/view/15986/10649>>. Acesso em 05 dez.2025.

_____. **Platô de crítica cultural na Bahia: por um roteiro de trabalho científico transgressor**. Pós-Crítica/UNEB: Alagoinhas, 2020. Disponível em <https://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2021/01/SANTOS_Osmar-Moreira-dos-_UM-PLATO-DE-CRITICA-CULTURAL-NA-BAHIA-_POR-UM-ROTEIRO-DE-TRABALHO-CIENTIFICO-TRANSGRESSOR.pdf>. Acesso em 05 dez.2025.

_____. **Primeiros passos de um crítico cultural**. Salvador: EDUNEB, 2015. Disponível em <<https://saberaberto.uneb.br/bitstream/20.500.11896/1398/1/Primeiros%20Passos.pdf>>. Acesso em 05 dez.2025.

_____. **Revisitar Canudos, reinventar o Brasil**. Apresentação Dossiê. Pontos de Interrogação: Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 12, n. 2, p. 7-14, jul./dez. 2022. Disponível em <<https://www.revistas.uneb.br/pontosdeint/issue/view/v12n2>>. Acesso em 05 dez.2025.

SARA, J. **Meu folclore (história da Guerra de Canudos, 1893-1898)**. 7ª ed. Feira de Santana: EMGRAF, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 25 ed., trad. Antonio Chelini et all. São Paulo: Cultrix, 2003.

SCOTT, James C. **A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos**. Tradução de Pedro Serras Pereira. Lisboa/Fortaleza: Livraria Letra Livre/Plebeu Gabinete de Leitura, 2013, p. 340.

SEGRE, Cesare. **Os signos e a crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEM, Amartya. **A ideia de justiça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 390.

SÓFOCLES, S. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM Pockett, 1999.

SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. **Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2013.

SOUZA, Paulo Fernando Pereira de; SOUZA, Andréa Carolina Vêras Oliveira Pereira de. **Violência, mídia e interesse mercadológico**. Revista Kairós, Caderno Temático 6. São Paulo: 2009.

TEATRO DE CONTÊINER MUNGUNZÁ. **Nota oficial em postagem do dia 21/03/2026 no perfil de rede social Instagram @teatrodecontainer**. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/DWKueD5Ce4x/?igsh=MXlhNTJ4ZDR6ZjFI>>. Acesso em: 05 abr. 2026

TEATRO OFICINA (programa da peça em DVD's). **Os Sertões / A Terra**. São Paulo, 2002.

_____. **Os Sertões / O Homem I: o pré-homem à revolta**. São Paulo, 2003.

_____. **Os Sertões / O Homem II: da revolta ao trans-homem**. São Paulo, 2003.

_____. **Os Sertões / A Luta: primeira parte - 1ª, 2ª e 3ª expedições**. São Paulo, 2005.

_____. **Os Sertões / A Luta: segunda parte - O desmassacre**. São Paulo, 2006.

TOCANTINS, Leandro. **Euclides da Cunha e o paraíso perdido: tentativa de interpretação de uma presença singular na Amazônia e a consequente evolução de um pensamento sobre a paisagem étnico-cultural, histórica e social brasileira, alargando-se nos horizontes da história transcontinental**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1992.

TOLEDO, Roberto Pompeu. O legado do Conselheiro: cem anos depois, Canudos é uma ferida e um emblema do Brasil. *In* **O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões**. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

TV UZYNA. **Vídeo A Terra**. Os Sertões no Teatro Oficina. *YouTube*, 18 set. 2018. 3 min 45 s. Disponível em: <https://youtu.be/OJxB9QiY_rk> Acesso em: 05 abr. 2026.

_____. **Vídeo Solstício Sóis**. Os Sertões no Teatro Oficina. *YouTube*, 24 jun. 2020. 6 min 45 s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wEhgYOwrxeM>>. Acesso em: 05 abr. 2026.

VENTURA, Roberto. Euclides da Cunha no Vale da Morte. *In* **O Clarim e a oração: cem anos de Os Sertões**. Org. Rinaldo de Fernandes. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1982.

WEICHERT, Marlon Alberto. **O relatório da Comissão Nacional da Verdade. In Temas Atuais do Ministério Público Federal.** Org. Edilson Vitorelli. Salvador: JusPodivm, 2006.

WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). **Texto e imagem: estudos de teatro.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

WEST, Robin. ***Authority, autonomy, and choice: the role of consent in the moral and political vision of Franz Kafka and Richard Posner (1985).***

ZIZEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais.** Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.