

**DISCURSOS ENGAJADOS, MEMÓRIAS QUE RESISTEM:
Teatro Oficina entre efeitos de sentidos e condições de produção**

José Gustavo Bononi*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar, a partir dos preceitos da epistemologia e da metodologia da Análise do Discurso francesa, um discurso publicado no ano de 1972 pelo dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, fundador do grupo *Teatro Oficina* de São Paulo. Com isso, pretende-se ressaltar elementos de produção da linguagem que caracterizam as maneiras de resistir que alguns artistas e produtores culturais tomaram ao pronunciarem-se publicamente durante o período de maior repressão da ditadura militar brasileira. Este artigo pretende contribuir com novas fontes e métodos para os estudos relacionados ao carente campo da história do teatro nacional.

Palavras-chave: *Teatro Oficina*. Arte engajada. Análise do Discurso.

Abstract: This article aims to analyze from the precepts of epistemology and methodology of French Discourse Analysis, a speech published in 1972 by the playwright José Celso Martinez Corrêa, founder of *Teatro Oficina* in São Paulo. Thus, it is intended to highlight elements of language production that characterize the ways of resistance that some artists and cultural producers took in pronouncing themselves during the period of most repression of the Brazilian military dictatorship. This article aims to contribute to new sources and methods for studies related to the poor field of history of national theater.

Keywords: *Teatro Oficina*. Engaged art. Discourse Analysis.

O discurso: enunciador e enunciatários

José Celso Martinez Corrêa é o nome de um sujeito, dramaturgo, diretor, ator e fundador do grupo teatral *Teatro Oficina* (instituição teatral fundada em 1958 em São Paulo) – indivíduo que se fez referência nas artes cênicas do Brasil da segunda metade do século XX até os dias atuais. Nasceu em Araraquara-SP em 30 de março de 1937 e se dirigiu para a capital de São Paulo na década de 1950 para fazer faculdade de Direito na Universidade de São Paulo (USP). Foi no Clube acadêmico desta faculdade (XI de Agosto) que José Celso fundou o grupo *Teatro Oficina*, grupo este que também se tornaria referência para o teatro nacional na década de 1960 devido à repercussão das críticas teatrais em âmbito nacional e internacional.

No ano de 1972 o dramaturgo pronunciou um discurso representativo das condições de produção de sentido na época para todos os profissionais da cena que não se alinhavam com o governo golpista de 1964. Para escapar do crivo da censura, José Celso fez uso de

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Bacharel em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Bolsista desde 2011 pela agência CAPES/REUNI e cadastrado no CNPQ como estudante nos grupos *Intersubjetividade e pluralidade: reflexão e sentimento na História* e no *Núcleo de Artes Visuais (NAVIS)*. Desenvolve pesquisas nas áreas de história do teatro, história contemporânea, história política, com ênfase metodológica nas relações entre história e imagem. Email: gustavobononi@hotmail.com.

práticas comuns para as instituições teatrais na época: a polissemia, a metáfora e a alegoria. Analisemos:

1 O teatro velho, passivo do TBC já acabou. Êle já foi engolido e vomitado. Já se foi aquêlo tempo em que dirigir uma peça era manter o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado; dar ritmo aquí e alí, por alguns cenários pesados de compensado e pronto. Hoje, o que vemos é a fase do teatro como expressão artística, livre, tentando captar os sintomas, a sensibilidade e os sinais de uma nova cultura. O teatro deixou de ser artesanal, como era a cafonice aristocratizante do TBC – veículo de expressão e badalação pequeno-burguêsa – para se tornar um instrumento verdadeiro de tudo o que se passa, confusamente no terceiro mundo.

2 Tudo no teatro, hoje, conclama o indivíduo a criar sua própria história, a se rebelar contra todos os condicionamentos. Já se foi o tempo em que teatro festivo conscientizava o espectador. Isso não interessa mais, pois hoje se sabe que não basta conscientizar: o mais importante é fazer agir. A verdadeira consciência só virá na ação. O teatro do terceiro mundo tem a função de não ter que ser instrumento. Seu sentido estará no grau de agitação que conseguir na ação do indivíduo e na preparação para as grandes ações que se esperam do homem nos países subdesenvolvidos.

3 Neste momento, no Brasil, nós temos meios humanos de se conseguir um teatro maravilhosamente funcional. É um momento em que o povo brasileiro sente a necessidade do teatro porque sente necessidade de refletir e sentir o problema da ação. Não é portanto, uma fase de teatro bem comportado, mas de um teatro violento, bárbaro, criador, como tudo que está vindo à tona neste país. É um teatro que se comunica pela porra a uma platéia mistificada que aí está para receber mesmo vilões e outros bichos e objetos pela cara. O teatro moderno deve se radicalizar, no sentido de voltar à sua raiz, isto é, ao comportamento humano como nas sociedades primitivas. O papel a desempenhar no terceiro mundo é fatal. Jean-Paul Sartre diz que lamenta não ter nascido em um país de terceiro mundo. Régis Debray veio lutar em nossas barbas; o maior antropólogo do mundo Claude Lévi-Strauss, constrói toda a sua ciência a partir do exame dos trópicos.

4 O nosso mundo, o terceiro, não será construído por si, com a força de suas máquinas. Seu artifício é o homem, que terá primeiro que lutar contra os envoltórios que lhe impedem o movimento, construindo assim o mundo de acôrdo com suas utopias, suas Maracangalhas, suas Pasárgadas, seus Eldorados. O Eldorado do terceiro mundo começa já na descoberta que um clima de ação e luta vale mais do que um ambiente burocrata e consumidor dos lixos alheios. Com isso o teatro redescobre sua função mais antiga, quase sagrada, de ser aquela arte destinada a dar mais força e confiança à arte do homem.¹

O enunciador do discurso aqui em questão era um sujeito “autorizado”, usando de uma terminologia de Pierre Bourdieu² para pronunciar tal discurso reflexivo acerca da produção teatral. Zé Celso, assim conhecido, falava para seus pares, em uma prática muito corriqueira em sua instituição enquanto dramaturgo e produtor cultural: elaborar discursos e reflexões críticas sobre teatro e política. Além do mais, falava também por uma instituição consagrada para o meio em que ele pretendia atingir direta e indiretamente: o *Teatro Oficina*.

¹ Conteúdo mimeografado em encarte distribuído para o público em setembro de 1972, na encenação da peça *O casamento do pequeno burguês*, de Bertold Brecht. Procurou-se preservar a escrita original de José Celso.

² Cf. BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador.³

Zé Celso discursava como “procurador” da comunidade do teatro paulistano e, de certa forma – devido ao papel que o *Teatro Oficina* desempenhou na história das artes cênicas –, do teatro nacional. Tinha como enunciatários, além dos espectadores da peça *O casamento do pequeno burguês*, de Brecht (e podemos atentar que, apesar da dificuldade de análise da recepção do discurso pela história, poderia ser uma plateia que buscava algo peculiar de uma cultura política de esquerda, partindo do pressuposto que Brecht esteve, como sugerido por Hanna Arendt⁴, a serviço da doutrina comunista) – os quais receberam o encarte no ato do espetáculo –, a comunidade teatral de São Paulo: os artistas cênicos, os diretores teatrais, os dramaturgos, os produtores culturais e, de forma indireta, também os agentes repressivos do governo do presidente ditador Costa e Silva.

O enunciador traz um efeito de sentido instaurador de rupturas, polêmico, alegórico, procurando inovar e buscar novas linguagens cênicas, romper com o tradicional e conservador, além de opinativo politicamente. Em seu discurso, o lúdico e o polêmico se entremeiam, seguindo as categorias tipológicas sugeridas por Eni Orlandi⁵, e o uso de polissemias em sua *formação discursiva* sugere a interpretação crítica do contexto. Segundo Eni Orlandi⁶, o discurso apresenta três categorias tipológicas distintas e distinguíveis, que seriam o polêmico, o lúdico e o autoritário⁷. Para a autora, os critérios estabelecidos para se traçar tais tipologias estariam na “interação e na polissemia”⁸.

Discurso Lúdico: é aquele em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta. O exagero é o non sense.

Discurso polêmico: é aquele em que a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada. O exagero é a injúria.⁹

³ BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 89.

⁴ Cf. ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵ Cf. ORLANDI, E. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983.

⁶ Segundo Eni Orlandi, “a noção de tipo é necessária como princípio de classificação para o estudo da linguagem em uso, ou seja, do discurso”. Cf. ORLANDI, E. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983. p. 140.

⁷ ORLANDI, E. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983. p. 140.

⁸ ORLANDI, E. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983. p. 142.

⁹ ORLANDI, E. *A Linguagem e seu funcionamento*: as formas do discurso. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983. p. 142.

José Celso usa de um discurso polêmico, direcionando para seus pares a sugestão de que aquele modelo de teatro “comportado”, herança do TBC, já teria sido “engolido e vomitado”. Os sentidos se dão de forma injuriosa, assim como *nonsense*. Segundo o dramaturgo, a produção teatral de 1972 estaria passível a um tempo de uma “nova cultura”, uma cultura que rompe com algo do passado. É a fase do teatro de “livre expressão artística”, que não necessita de equilíbrio e que tenta “captar os sintomas, a sensibilidade e os sinais” dessa nova cultura. Tais efeitos de sentidos propostos por José Celso caracterizam novamente outro viés de tipologia polêmica e explicita um enunciatório que primeiramente está oculto, rompendo assim com a “ordem do discurso” imposta e estabelecida, a de não criticar a política nacional – e aí está estabelecido um problema relacionado às condições de produção do discurso, que será tratado pouco mais adiante.

Assim, o enunciador do discurso em questão tem como enunciatórios explícitos seus pares, a comunidade das artes cênicas, paulistana e nacional, e a eles indica o surgimento do novo tempo, a nova cultura para a produção artística, e não deixa de apontar para algo que seria passado para essa produção – “a cafonice do TBC”. O novo teatro seria aquele “instrumento verdadeiro de tudo o que se passa no terceiro mundo”, e aí aparece o sujeito oculto enunciatório de José Celso, o Estado brasileiro.

Contexto da enunciação

As condições de produção do discurso de José Celso estavam ligadas à situação calamitosa para a expressão artística e jornalística do pós 1968 no Brasil, ou seja, pós Ato Institucional número cinco – AI-5. Como se sabe, após a promulgação do AI-5 o governo institucionalizou a censura política e proibiu qualquer expressão pública que remetesse à política de Estado ou a assuntos polêmicos que trouxessem questões acerca do governo militar. Além disso, a ditadura militar intensificou a propaganda política, fato que, segundo Carlos Fico, denotou uma “outra face da censura”¹⁰ do governo Costa e Silva. Era um momento em que a propaganda política veiculava as falácias montadas pelo regime militar, falácias que demonstravam como “a sociedade brasileira finalmente realizava todas as suas potencialidades”¹¹.

Estaria, então, após a promulgação do AI-5, estabelecida a “ordem do discurso” e os limites da pronúncia feita em público. Para perceber parte dos limites institucionalizados

¹⁰ Cf. FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois* (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004. p. 265.

¹¹ FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois* (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004. p. 266.

pelo Estado, estabelecendo assim o que não estaria autorizado ou o que não seria legal de se pronunciar, analisemos o conteúdo do artigo quinto do AI-5:

Art 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de freqüentar determinados lugares;

c) domicílio determinado,

§ 1º - o ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.

§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário¹².

Analisando o conteúdo do artigo cinco do AI-5, com o que foi estabelecido após a promulgação do decreto e que é sabido pela história e por memórias do período, a suspensão dos direitos políticos prevista no Ato Institucional se dava, além de outros fatos, por qualquer vinculação de pessoas ou agentes públicos com o que se caracterizasse como atos subversivos “no interesse de preservar a Revolução” (golpe militar de 1964), o que, através do artigo quarto, estaria legitimado à suspensão dos direitos previstos na Constituição Nacional. Com isso, é possível imaginar a dificuldade para uma instituição cultural pronunciar um discurso que pretendesse tocar à política. O momento de pronúncia do discurso de Zé Celso era o momento do “*Brasil ame-o ou deixe-o*”, momento de maior atividade do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), e que também foi o de maior atividade da resistência armada pela esquerda brasileira, contexto que torna o discurso aqui trabalhado, ainda segundo a classificação de Orlandi, mais polêmico e estritamente fora da *ordem do discurso* estabelecida. Ou seja, José Celso, apesar de autorizado a pronunciar para seus pares, poderia não agradar a ordem pré-estabelecida pelo governo ditatorial, a ordem de não questionar acerca de determinados assuntos, de não subverter, a ordem do ritual de exclusão e de restrição impregnado pelo governo golpista.

[...] o ritual define a qualificação que devem possuir os indivíduos que falam (e que, no jogo de um diálogo, da interrogação, da recitação, devem ocupar determinada posição e formular determinado tipo de enunciados); define os gestos, os comportamentos, as circunstâncias, e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso; fixa, enfim, a eficácia suposta ou

¹² Artigo 5º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.

imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção.¹³

Zé Celso rompe com a ordem imposta quando sugere que “nosso mundo, o terceiro”, só será construído quando seu homem “lutar contra os envolvimento que lhe impedem o movimento” (1972). Acerca de que impedimento José Celso poderia estar falando? Aliás, o teatro “maravilhosamente funcional” sugerido pelo enunciador, pressupõe que o teatro necessita ter uma função social, aquela função voltada para a “necessidade de refletir e sentir o problema da ação” (1972). Deve-se atentar para as palavras “ação” e “agitação” propostas pelo discurso do enunciador, palavras que se tratam de jargões da esquerda para definir a práxis de ação política e a propaganda comunista.

Nesse momento fica clara a posição ideológica do enunciador: o sujeito expõe sua intenção pelo discurso a partir de suas condições de produção no âmbito de uma realidade social. Assim, podemos perceber, através da formação discursiva que propõe José Celso, os embates entre a ideologia do sujeito enunciador com a ideologia dominante – que impõe a ordem discursiva. Pêcheux (1988) vai colocar que é sobre a base linguística que se tem o desenvolvimento dos processos discursivos; contudo, para o autor, todo processo discursivo se inscreve em uma relação ideológica de classe, o que se constitui em contradição. Partindo da ideia de Pêcheux de que toda formação discursiva é, em partes, dissimulada¹⁴ devido à tentativa de transparência dos efeitos de sentidos constituída pelo discurso, e, assim, “desfeita a ilusão da transparência da linguagem, e exposto à materialidade do processo de significação e da constituição do sujeito”¹⁵, os objetos significantes apropriados por José Celso para produzir sua formação discursiva aqui em questão estão sob dependência do interdiscurso e é nesse sentido que podemos perceber o uso de determinados termos que explicitam a ideologia política do sujeito enunciador em embate e resistência com a ideologia dominante.

Segundo o dramaturgo, o sentido do novo teatro estaria “no grau de agitação que conseguir na ação do indivíduo e na preparação para as grandes ações que se esperam do homem nos países subdesenvolvidos”. Sua formação discursiva se encontra naquilo que Fiorin colocou como “campo das determinações inconscientes”¹⁶, denotando o fato de que o uso de termos alegóricos que remetem à política (partindo do pressuposto de que os enunciatários diretos do dramaturgo seriam apenas a comunidade artística cênica e a plateia) constitui sua “maneira de ver o mundo numa dada formação social”¹⁷, explicitando

¹³ Cf. FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Paris: Gallimard, 1996. p. 39.

¹⁴ Cf. PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso*. Uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

¹⁵ Cf. ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005. p. 28.

¹⁶ Cf. FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. p. 19.

¹⁷ FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. p. 19.

assim parte das condições de produção, ou, como sugere Michel Foucault, das “condições de emergência”¹⁸ do discurso do enunciador.

Possíveis efeitos de sentidos

Como nos mostra Bakhtin¹⁹, a interação social se dá por processos de enunciação, que também não deixam de se configurar enquanto mecanismos sociais. Tais processos de enunciação, assim como a produção desses processos – os discursos –, são constituídos por contextos de produção e de recepção do enunciado, os enunciatários e as condições de produção e suas implicações. A partir dos processos de enunciação e dos contextos de produção, é gerado aquilo que Dominique Maingueneau²⁰ definiu como espaço discursivo, e é aí que se tem a interação de gêneros distintos em confronto que materializam discursos de diversas formas, formando o campo discursivo²¹ – espaço de trocas de efeitos de sentidos devido à interdiscursividade intrínseca ao discurso –, o que caracteriza sua possibilidade dialógica. Contudo, quando se tem uma repressão das condições dialógicas, como no caso da ditadura militar brasileira no ano do discurso aqui trabalhado²², onde as ideologias são contraditórias e não há possibilidade de convivência espacial de campos discursivos discrepantes, a formação discursiva fica caracterizada pela alegoria e polissemia, como no caso do discurso de José Celso.

Deve ser enfatizado que a resistência à repressão da ditadura brasileira, em alguns casos, se deu através da linguagem, com metáforas, alegorias e polissemias no intuito de contornar o ritual da ordem imposta, como os efeitos de sentidos propostos pelo enunciador do discurso aqui problematizado. Segundo Fiorin, “a semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora esta seja inconsciente, também pode ser consciente”²³. E, assim, José Celso opinou, como um profissional do teatro autorizado, acerca de sua insatisfação quanto aos rumos da produção artística, explicitando suas ideologias referentes à estética e à política, pensando a arte como “engajada” e “funcional”, como mecanismo de divulgação da dramática realidade social do início dos anos 1970.

¹⁸ Cf. FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

¹⁹ Cf. BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, HUCITEC, 2010.

²⁰ Cf. MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes; Unicamp, 1997.

²¹ MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes; Unicamp, 1997.

²² Período em que alguns autores caracterizam a ditadura militar brasileira que se inicia em abril de 1964 como um momento de *linha dura*, o momento do pós-AI-5, onde direitos imprescindíveis da liberdade de expressão foram dissolvidos com o pretexto da violência de Estado.

²³ Cf. FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo: Ática, 1988. p. 19.

Referências bibliográficas

ARENDET, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, M.; VOLOCHINOV. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

_____. *A Ordem do Discurso*. Paris: Gallimard, 1996.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes; Unicamp, 1997.

ORLANDI, E. P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.

_____. *A Linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes; Unicamp, 1983.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso. Uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1988.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.