

José Celso Martinez Corrêa: entre efeitos de sentidos e condições de produção

JOSÉ GUSTAVO BONONI*

Resumo

Este artigo tem a pretensão de conjugar os preceitos acerca da metodologia e da epistemologia da Análise de Discurso francesa trabalhando um discurso do dramaturgo José Celso Martinez Corrêa fundador do grupo *Teatro Oficina* de São Paulo publicado no ano de 1972. Este artigo pretende contribuir com os estudos relacionados à história e historiografia do teatro brasileiro.

Palavras-chave: Teatro Oficina; Teatro; Análise do Discurso; Brecht.

Abstract

This article purports to combine the precepts about the theory and epistemology of Discourse Analysis working on a speech by French playwright José Celso Martinez Corrêa founder of Theatre Workshop of São Paulo published this speech in 1972. This article aims to contribute to studies related to history and historiography of Brazilian theater.

Key words: Teatro Oficina; Theatre; Discourse Analysis; Brecht.



* **JOSÉ GUSTAVO BONONI** é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná - UFPR e bolsista pelo programa CAPES/REUNI.



José Celso Martinez Corrêa. 1968. Fundo Teatro Oficina, pasta 34, Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP.

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 São Paulo-SP, 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 nacionais e internacionais. Mas, foi a partir de 1967, com a encenação de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade, sob direção de José Celso, que o *Teatro Oficina* ganhou maior notoriedade e se consagrou na crítica teatral, encabeçando o antropofagismo de Oswald de Andrade na cultura teatral na década de 1960 e configurando o grupo como uma das principais instituições teatrais do país.

Com isso, pode-se perceber José Celso Martinez Corrêa, enunciador do discurso aqui em questão, como um sujeito “autorizado” – usando de uma terminologia de Pierre Bourdieu (1996) –, a pronunciar tal discurso reflexivo sobre o teatro, para seus pares, devido principalmente a sua posição naquele momento enquanto dramaturgo e produtor cultural, além de ter por trás uma instituição consagrada para o meio em que José Celso pretendia atingir diretamente.

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 (BOURDIEU, 1996, p. 89).

José Celso como “procurador” da comunidade das artes cênicas do Brasil tinha como enunciatários, além dos espectadores do espetáculo “O casamento do pequeno burguês” de Brecht (e a de se atentar, apesar da dificuldade de análise da recepção do discurso pela história, que poderia ser uma platéia que buscava algo peculiar de uma cultura política de esquerda, partindo do pressuposto que Brecht em suas poesias estaria como sugerido por Hannah Arendt (1987), a serviço da doutrina da ideologia comunista), que receberam o encarte no ato do espetáculo, os artistas cênicos, os diretores teatrais, os produtores culturais e de forma indireta, também os agentes repressivos do governo do presidente ditador Costa e Silva. Analisemos então o discurso:

1 O teatro velho, passivo do TBC já acabou. Ele já foi engolido e vomitado. Já se foi aquele tempo em que dirigir uma peça era manter

o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado; dar ritmo aqui e ali, 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-burguesa – 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 Lévis-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 artífice é o homem, que terá primeiro que lutar contra os envoltórios que lhe impedem o movimento, construindo assim o mundo de acordo 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 (CORRÊA, 1972)¹.

José Celso sempre esteve como ainda está (data da produção deste artigo), a frente do *Teatro Oficina*, grupo teatral que se encontra até hoje em funcionamento, foi seu fundador e seu porta voz, quase sempre com um discurso instaurador de rupturas, polêmico, alegórico, procurando inovar e buscar novas linguagens cênicas, romper com o tradicional e conservador,

¹ Conteúdo mimeografado em encarte distribuído para o público primeiramente em setembro de 1972, na encenação e readaptação feitas pelo grupo *Teatro Oficina*, sob direção de José Celso Martinez Corrêa do espetáculo: “O casamento do pequeno burguês” de Bertold Brecht. Procurou-se preservar a escrita original de José Celso, como pode ser percebido pela regra gramatical utilizada no texto pelo autor.

assim como é perceptível em seus discursos sua ânsia para opinar como homem público e produtor cultural acerca da política nacional.

Como pode ser percebido no discurso acima de José Celso, o lúdico e o polêmico se entremeiam discursivamente – faz-se referência aqui das categorias tipológicas sugeridas por Eni Orlandi² - usando de polissemias em sua formação discursiva. Seguindo os preceitos de Orlandi (1983), para a autora, o discurso apresenta três categorias distintas e distinguíveis, que seriam elas: “o discurso polêmico, o discurso lúdico e o discurso autoritário” (1983, p. 142) e os critérios estabelecidos para se traçar tais tipologias estariam na “interação e na polissemia” (1983, p. 142).

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.

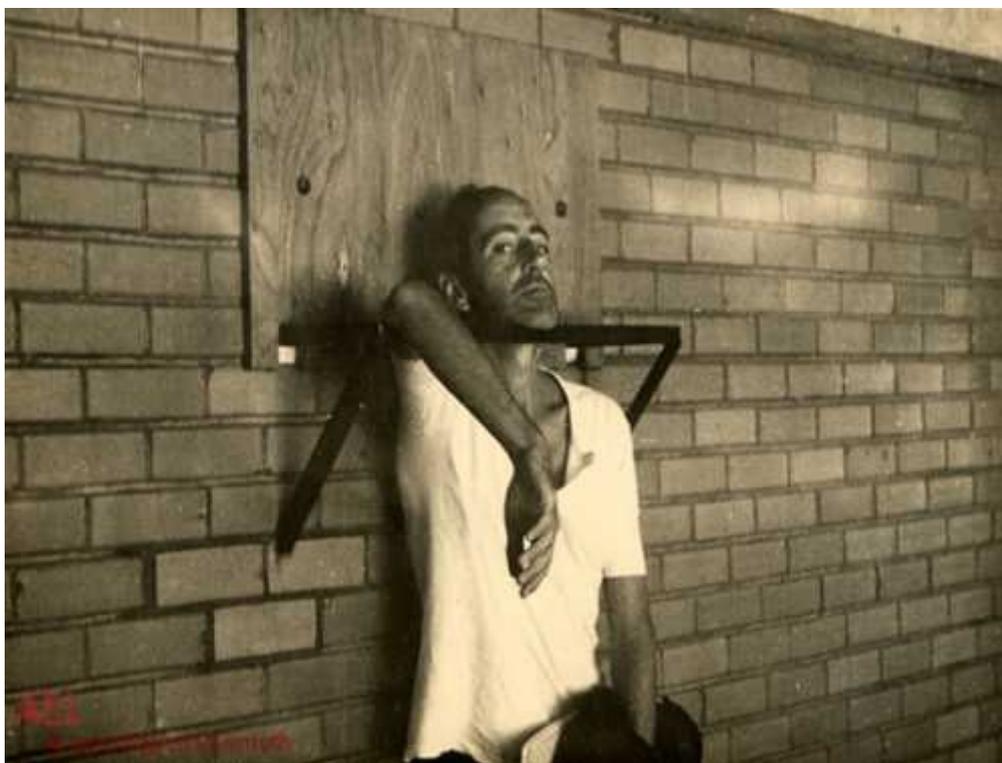
Discurso polêmico: é aquele em que a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada. O exagero é a injúria (ORLANDI, 1983 p. 142).

José Celso usa de um discurso polêmico e direciona para os seus pares a sugestão de que aquele modelo de teatro “comportado”, herança do TBC, já teria sido “engolido e vomitado”. As palavras, engolido e vomitado, se colocam com um léxico injurioso, assim

² Segundo Eni Orlandi (1983) “a noção de tipo é necessária como princípio de classificação para o estudo da linguagem em uso, ou seja, do discurso” (ORLANDI, 1983, p. 140).

como *non sense*, da mesma forma que cabe analisar a acusação de ser o TBC um “veículo de expressão pequeno-burguesa”. Ainda percebendo as categorias tipológicas do enunciado, para José Celso acabou-se aquele tempo de “cafonice aristocratizante” herança do TBC, seria então um novo tempo, um tempo em que os produtores de teatro deveriam deixar para traz aquele velho modelo de se fazer teatro, modelo que supostamente estaria voltado para um público que não fosse a elite brasileira ou, segundo o enunciador, que não fosse a “badalação pequeno-burguesa”. Está estabelecida aí a característica da tipologia polêmica do discurso de José Celso, se este, usando do termo de Bourdieu (1996), pode ser visto como “procurador” em seu discurso da classe dos dramaturgos e artistas cênicos, o efeito de sentido proposto por José Celso é crítico a essa própria classe artística que ele representa.

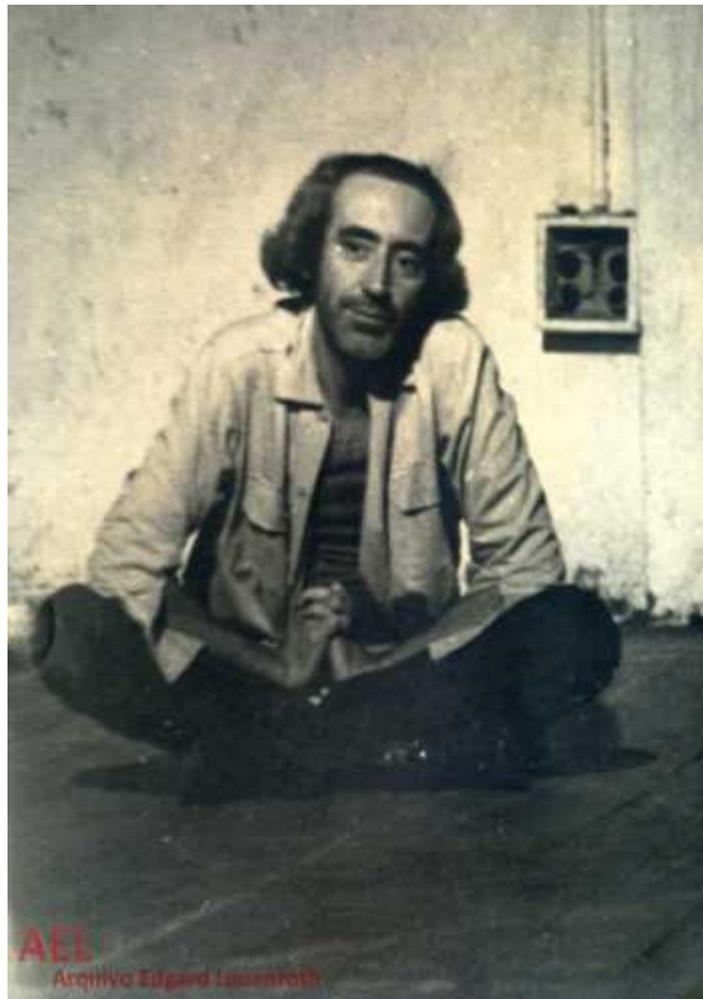
Segundo o dramaturgo, a produção teatral de hoje – hoje em seu tempo 1972 – estaria passível a um tempo de uma “nova cultura”, uma cultura que rompe com algo do passado, é a fase do teatro de “livre expressão artística”, que não necessita de equilíbrio e que tenta “captar os sintomas, a sensibilidade e os sinais” dessa nova cultura. Tais efeitos de sentidos propostos por José Celso caracterizam novamente outro viés de tipologia polêmica em seu discurso proferido em 1972 e explicita um enunciatário que primeiramente está oculto, um discurso polêmico não voltado apenas para a classe artística, mas que rompe com a ordem do discurso imposta e estabelecida, a de não criticar ou incitar contra a política nacional – e aí está estabelecido um problema relacionado às condições de produção do discurso – que veremos mais adiante.



José Celso Martinez Corrêa. 1971. Fundo Teatro Oficina, foto 1476, Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP.

O enunciador do discurso tem como enunciatários explícitos seus pares, a comunidade das artes cênicas, paulistana e nacional, e para eles aponta para 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 enunciatário de José Celso, o Estado brasileiro. Os efeitos de sentidos do enunciador se voltados para o enunciatário Estado, sugere que o Brasil necessita de um

instrumento que mostre a verdade para o povo. Ou seja, se estiver sendo sugerido no discurso que o Brasil necessita de verdade, verdade que supostamente seria explicitada por um teatro funcional, o que estaria então sendo omitido? Se esse instrumento é público - o teatro - e no discurso fica claro que se tem a necessidade de instrumentalizar a verdade através do teatro e mostrar algo que está sendo omitido ou mentido por alguém ou algo – o Estado, o polêmico está na crítica à omissão ou à mentira imposta pelo Estado. E aí será necessário que analisemos o contexto da enunciação.



José Celso Martinez Corrêa. 1973. Fundo Teatro Oficina, foto 881, Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP.

Contexto da enunciação

As condições de produção do discurso de José Celso estavam mergulhadas na 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 ou a assuntos polêmicos que trouxessem questões acerca do governo militar. Além disso, a ditadura militar intensificou a propaganda política, que, segundo Carlos Fico (2004) denotou uma “outra face da censura” (FICO, 2004), 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” (FICO, 2004, p. 266).

Estaria então, após a promulgação do AI-5 (último dos decretos emitidos pela ditadura militar brasileira), estabelecida a ordem do discurso e os limites do mesmo para agentes públicos como os grupos teatrais (cênicos, plásticos, musicais), o jornalismo, entre outros. Para perceber parte dos limites institucionalizados pelo Estado estabelecendo assim o que não estaria autorizado ou o que não seria legal de se pronunciar, analisemos o conteúdo dos artigos quarto e quinto do AI-5:

Art 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único – Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.

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 frequentar 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 Judiciário.³

Analisando conjuntamente os artigos quatro e cinco do AI-5 com o que foi estabelecido após a promulgação do decreto pela história e por memórias do período, a suspensão dos direitos políticos prevista no artigo quinto se dava, além de outros fatos, por qualquer vinculação de pessoas ou agentes

³ Artigos 4º e 5º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968.

públicos com o que caracterizasse como atos subversivos “no interesse de preservar a Revolução” (golpe militar de 1964), o que no artigo quarto estaria legitimado a suspensão dos direitos previstos na Constituição Nacional. Com isso, é possível imaginar a dificuldade para uma instituição artística pública elencar um discurso que pretendesse criticar ou a sociedade brasileira ou o governo ditatorial instaurado naquele momento. O momento deste discurso de José 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 (FOUCAULT, 1996) 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 (FOUCAULT, 1996) impregnado pela ditadura.

“... 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 imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção (FOUCAULT, 1996, p. 39)”.



José Celso Martinez Corrêa 1979. Fundo Teatro Oficina, foto 2074, Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP.

José Celso rompe com a ordem imposta quando sugere que “nosso mundo, o terceiro”, só será construído quando seu homem “lutar contra os envoltórios que lhe impedem o movimento”. Acerca de que impedimento José Celso poderia estar falando? Aliás, o teatro “maravilhosamente funcional” sugerido pelo enunciador, pressupõe-se que o teatro necessita de ter uma função social, aquela função voltada para a “necessidade de refletir e sentir o problema da ação”. Devemos atentar para as palavras “ação” e “agitação”, propostas pelo discurso de José Celso, são palavras que se analisarmos o léxico de ambas naquele contexto as encontraremos enquanto semânticas de jargões da esquerda para definir, a práxis, a necessidade de ação política e a propaganda comunista.

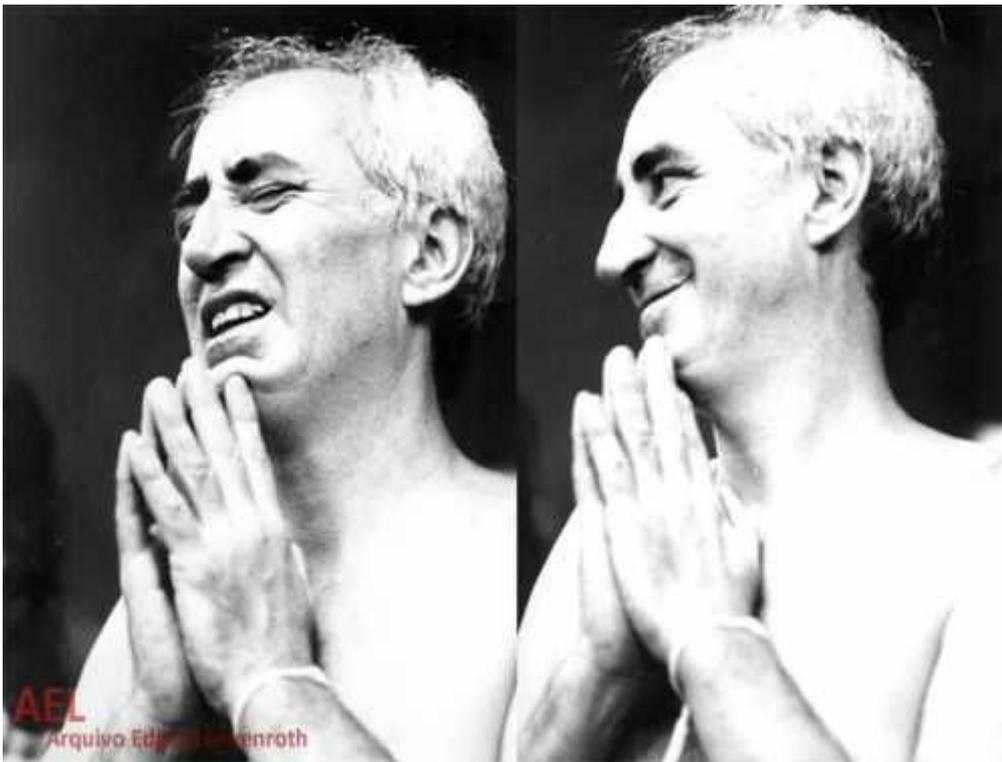
Nesse momento fica clara a posição ideológica do enunciador, o sujeito expõe sua intenção pelo discurso a partir de suas condições de produção no âmbito de uma realidade social. Assim podemos perceber através da formação discursiva que propõe José Celso os embates entre a ideologia do sujeito enunciador, com a ideologia dominante – que impõe a ordem discursiva. Pêcheux (1988) vai colocar que é sobre a base lingüística 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 a contradição. Partindo da idéia de Pêcheux que toda formação discursiva é em partes dissimulada (1988), 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” (ORLANDI, 2005, p. 28), 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. A ideologia política do enunciador é explicitada também quando o mesmo faz uso de teóricos renomados da esquerda naquele contexto para alicerçar seu discurso, como quando faz referências a Jean Paul-Sartre e Régis Debray, este último tendo participado ativamente na construção de uma práxis política da esquerda armada.

Analisando a trajetória do grupo, não parece ser em vão o uso de termos explicitamente políticos naquele momento por José Celso. Não é novidade a perseguição que houve do grupo *Teatro Oficina* pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas) no final dos anos 1960 e começo de 1970, por exemplo, quando a instituição foi invadida pela facção policial militar de caça aos comunistas, quando determinados espetáculos foram interditados e até quando a instituição foi incendiada - o que segundo José Celso em entrevista oral concedida a mim, seria uma prática do CCC. Segundo José Celso o sentido do novo teatro, proposto em seu discurso para seus pares, 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”. A constituição da formação discursiva do enunciador, por exemplo, “o grau de agitação” que José Celso reivindicava de forma polissêmica, se encontra naquilo que Fiorin coloca como “campo das determinações inconscientes” (1988), presentes no discurso do sujeito

enunciador, isso denota o fato de que o uso de termos alegóricos que remetem à política na formação discursiva de José Celso (partindo do pressuposto de que os enunciatários diretos de José Celso seriam apenas a comunidade artística cênica e a platéia) constitui sua

“maneira de ver o mundo numa dada formação social” (FIORIN, 1988, p. 19), explicitando assim parte das condições de produção, ou como sugere Michel Foucault, das “condições de emergência” (1986) do discurso do enunciador.



José Celso Martinez Corrêa, 1982. Fundo Teatro Oficina, fotos 1463 e 1464, Arquivo Edgard Leuenroth/UNICAMP.

Possíveis efeitos de sentidos

Como nos mostra Bakhtin (1995) a interação social se dá por processos de enunciação que também não deixa de se configurar enquanto mecanismos sociais e esses processos de enunciação, assim como 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, como já analisado no caso do discurso aqui problematizado. A partir dos processos de enunciação e dos

contextos de produção é gerado aquilo que Dominique Maingueneau definiu como “espaço discursivo” (1993) e é nesse espaço discursivo que se tem a interação de gêneros distintos em confronto que materializam discursos de diversas formas, formando o que Maingueneau (1993) define como campo discursivo – 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 trabalho (1972)⁴, 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.

É nesse sentido que é possível encontrar a interação das tipologias discursivas propostas por Eni Orlandi (1983) na formação discursiva de José Celso, os entremeios do polêmico e do lúdico, ou seja, a “polissemia aberta” e a “polissemia controlada”, por exemplo, quando José Celso remete seu discurso à produção teatral e aos produtores, dizendo que a nova cultura que emerge no Brasil – naquele momento - sugere produzir um teatro “bárbaro, criador, como tudo que está vindo à tona neste país”. Ao mesmo tempo em que José Celso usa de seu discurso para introduzir uma sugestão que não deixa de ser ideologia e utópica para a produção do teatro no Brasil (assim como não deixa de ser polêmica quando se faz uma crítica aberta aos seus pares), José Celso usa da polissemia para introduzir questões relativas aos problemas sociais e políticos que se encontravam no contexto de produção de seu discurso – “bárbaro e criador” – “à tona neste país”.

Devem ser enfatizados, além da crítica alegórica ao governo e o uso da polissemia para contornar o ritual da ordem do discurso imposta, os efeitos de sentidos propostos pelo enunciador quando o mesmo tece críticas a produção do teatro nacional, a crítica ao

⁴ 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.

teatro bem comportado, característica do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, como apontado em seu discurso, e aí é possível apontar para a semântica discursiva sugerida pelo enunciador com relação à produção artística, sobre a qual este estava autorizado a se pronunciar. Segundo Fiorin (1988) “a semântica discursiva é o campo da determinação ideológica propriamente dita. Embora esta seja inconsciente, também pode ser consciente” (FIORIN, 1988, p.19). Assim, José Celso, como dramaturgo reconhecido por seus pares naquele momento, demonstra sua insatisfação quanto aos rumos da produção artística, explicitando sua ideologia referente a produção teatral, algo que deveria ser “engajado”, “funcional”, mecanismo de divulgação da realidade social.

Referências

- ARENDE, H. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: *Companhia das Letras*, 1987.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, HUCITEC, 1995.
- BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral**. São Paulo: Ed.Nacional, 1976.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas lingüísticas**. S. Paulo: EDUSP, 1996.
- CORRÊA, José Celso Martinez. **Zé Celso Martinez Corrêa Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1989.
- 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, 1993.

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

_____. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

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

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina [1958-1982]**. Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

SILVA, Armando S. da. **Oficina**: do Teatro ao Te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981.