

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

por José Gustavo Bononi

José Celso Martinez Corrêa é dramaturgo, diretor, produtor, 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 Centro 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 teatral nacional e internacional. 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 especializada, 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. Esta publicação é parte dos resultados de uma entrevista realizada pelo autor por ocasião de sua pesquisa de Pós-Graduação relacionada a esta temática e a este grupo, entrevista esta que fora realizada no dia 23 de maio de 2011 às 16 h: 00 min. com duração total de 68 minutos - gravada de forma digital, fotografada e transcrita sob os preceitos metodológicos da história oral - na sede do *Teatro Oficina* no bairro Bexiga, Rua: Jaceguai, nº 520, São Paulo - SP.

## Teatro Oficina em anos de repressão Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

ZÉ, FALE UM POUCO SOBRE COMO VOCÊ PERCEBE A RELAÇÃO ENTRE O ESTÉTICO E O POLÍTICO NO TEATRO OFICINA ENTRE OS ANOS DE 1964 E 1974 – PÓS-GOLPE E PRÓXIMO AO DESMANTELAMENTO DO GRUPO DEVIDO A INTENSA REPRESSÃO DO PERÍODO DE CHUMBO? EU GOSTARIA DE SABER DE TRÊS PEÇAS ESPECÍFICAS, *ANDORRA*, *NA SELVA DAS CIDADES* E *AS TRÊS IRMÃS*, OU SEJA, QUAL A RELAÇÃO DOS TEXTOS READAPTADOS, DOS ESPETÁCULOS ESCOLHIDOS, COM O CONTEXTO POLÍTICO E SOCIAL DAQUELE MOMENTO? EXISTIA UMA RELAÇÃO DE RESISTÊNCIA NOS ESPETÁCULOS OU SE TINHA UMA CAUTELA DE ENFRENTAMENTO E RESISTÊNCIA POLÍTICA PELA ARTE?

Não... Detesto esta palavra resistência, jamais resisti eu sou para (re) existência, se ocorre um fato novo eu não vou resistir diante dele, eu vou replicar ele, aquele que sofreu aquele golpe vai morrer e eu vou renascer, vou ressuscitar, vou criar uma outra vida, vou (re) existir, essa palavra resistência ela leva a um travamento da criação muito grande, a gente nunca resiste a gente tem que ser irresistível e resistível, a gente tem que recriar sempre, (re) existir sempre, mudar transformar, transformar, transformar, se aquela estratégia foi abatida você utiliza outra, utiliza não, você cria outra. Estética e política foram duas coisas que para mim, são a mesma coisa sempre. A beleza e a expressão no teatro do mundo, do aqui e agora que está se vivendo elas são interligadas, elas são totalmente interligadas, a beleza estética e a maneira de fazer, de colocar os temas todos que são os temas que nos atingem em cada momento de nossa vida, então naquele momento, quais foram as peças que você se referia?

*ANDORRA*, *NAS SELVAS DAS CIDADES*, QUE SÃO MOMENTOS DISTINTOS, E DEPOIS *AS TRÊS IRMÃS*, VOCÊ TEM 1964, 1969 E 1972/73... (EM OCASIÃO DAS TRÊS PEÇAS RELACIONADAS À PESQUISA DO AUTOR DA ENTREVISTA, JOSÉ CELSO QUESTIONOU QUAIS SERIAM TAIS PEÇAS).

Engraçado, são três peças que tem uma coisa em comum. A primeira veio logo depois do golpe de 1964, e nela inclusive nós trabalhamos com uma influência muito grande do Stanislavski, um influencia muito grande do realismo mais um realismo absolutamente impregnado de alma e emoção, muita emoção, muita emoção, era a época do *Actors Studio*, uma época que se trabalha com Eugênio Kusnet aqui também, nós fazíamos laboratórios, muitas improvisações, e nós criamos um espetáculo memorável que foi *Os Pequenos burgueses de Górkki*, que ao mesmo tempo essa peça coincidia com um estado de satisfação de toda minha geração jovem dos anos 1960 que queria morrer por *Pequenos Burgueses* e ressuscitar revolucionários, então era uma peça que tinha um apelo muito grande, mas aí houve o golpe e o golpe inclusive tirou de cartaz *Pequenos Burgueses*.

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

#### O GOLPE ATRAPALHOU OS PLANOS NAQUELE MOMENTO?

É... Depois voltou... A peça voltou em cartaz. Logo nos primeiros dias de golpe, que nos surpreenderam, as peças todas saíram de cartaz e foram proibidas, e houve até, foi preciso até todo movimento liberado pela Cacilda Becker e pela Maria Della Costa que foram até o DOPS, muito bem vestidas, esteticamente, luxuosamente vestidas, elas até alugaram carros especiais para descerem em frente ao DOPS, quer dizer, deram um show num lugar sórdido que nem o DOPS não é? Mas, foi uma estratégia que ela utilizaram para abrir os teatros, e para chamar a atenção da mídia, para as televisões, as rádios, os jornais, e nós então podemos voltar a trabalhar. E no que nós voltamos a trabalhar, nós passávamos, em 1964, por toda aquela era de caça aos comunistas. Então nos trabalhamos com a metáfora de caça aos judeus de Max Frisch. Agora esteticamente essa peça ela tem uma coisa muito bonita que ela é toda em branco e preto e só tem um personagem que usa vermelho... Branco, preto e vermelho... Quem fez o cenário e o figurino foi um grande artista que foi o Flávio Império. E o Flávio Império utilizou um espaço, o *Teatro Oficina*, que depois foi queimado por grupos para-militares. Ela tinha duas platéias era como é o SESC hoje, e ele propiciava aquela proximidade do teatro de arena, mas ao mesmo tempo ele possibilitava fazer também, se fosse possível, a expressão plástica, que o Flávio Império então utilizou muito bem em Andorra. Ele pôs no centro um tapete escuro preto vestiu paredes enormes, com pé direito muito alto, que o *Oficina* sempre teve, de brancas, e atrás dessas paredes ele também fazia projeções, pela iluminação, ele produzia efeito de iluminação, e em cima muito alto ele colocou também como se fossem luminosos, mas como projeção, com luz dentro, como se fosse um abajur, e carrinhos que entravam e saíam em uma cena da peça. Esse espetáculo foi absolutamente, inteiramente fotografado, tanto se quiserem fazer uma espécie de fotonovela, com o espetáculo, tem fotografado cena por cena, foi um trabalho da Maria Teresa Vargas, que é biógrafa da Cacilda Becker.

#### ELA FOI A FOTÓGRAFA DA PEÇA?

Não, esqueci o nome, acho que é Berli, sobrenome não sei, mas ela que começou a fazer essa prática, de fotografar o espetáculo, o espetáculo tinha uma qualidade de se fotografar inteirinho, isso era um pouco influência do Brecht, o Brecht nas peças dele em Berlim, onde ele se instalou com todas as condições que o governo comunista deu para ele ser a vitrine do mundo leste, do mundo comunista, uma vitrine realmente belíssima que eu vi quase todos os espetáculos, esteticamente muito bonitos. Ele fotografava todas as peças, então isso é uma espécie de uma influência que se recebeu dessa época, que o Brasil recebeu e mandou fotografar totalmente Andorra. Andorra tem esse aspecto, mas eram fotografias todas em preto e branco então não revela o vermelho.

## Teatro Oficina em anos de repressão Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

O VERMELHO ESTEVE BEM PRESENTE NA PEÇA *ANDORRA*? O QUE SIGNIFICAVA?

Porque é um maniqueísmo, ou é preto ou é branco e o vermelho é uma coisa assim estranha não é? Era época de caça a um bode expiatório, a peça é sobre isso, e plasticamente o que o Flavio Império construiu, ou seja, desenhos lindíssimos de móveis, de figurino tudo, foi tudo fotografado, agora evidentemente fotografado de um ponto de vista de registro, entendeu? Já a outra peça, *Nas Selvas das Cidades*, também foi um período em que, que nós tivemos assim, depois do AI-5, que nós não podíamos mais tocar diretamente. A repressão ficou muito mais violenta, nós não podíamos tocar diretamente nos sistemas políticos, nós tínhamos que metaforizar... A gente inclusive então resolveu fazer uma peça que a gente não tivesse preocupação nenhuma com isso, que a gente se entregasse só ao prazer dela, a beleza dela, *Na Selva das Cidades* de Brecht, mas paradoxalmente essa peça teve um efeito político extraordinário, tanto que na nossa companhia houve uma ruptura, com essa peça, e essa peça praticamente talvez seja um dos melhores espetáculos do *Oficina*, foi muito fotografada pelo marido da Ítala Nandi, que mora no Paraná até, eu acho, que é um cineasta, que fotografou tudo, aí já é uma fotografia com um cuidado que não é só de documento.

A PEÇA NA SELVA DAS CIDADES PROPUNHA UM EMBATE, UMA AGRESSÃO ÀS PERSONAGENS, CERTO?

É tinha uma gangue que ia destruindo tudo, ia destruindo todas as personagens, a gente começou a se espelhar no ataque que o CCC fez ao *Roda Viva*, um ataque que mascarou a grandeza da obra *Roda Viva*, mais revolucionária, ela e o *Rei da Vela* são a mesma peça, mas, era mais revolucionária que o *Rei da Vela*, porque ela intoxicou, o Chico tinha escrito a peça para quatro pessoas, de coro, mas apareceu a multidão que tomou conta, e essa multidão na realidade trazia o espírito de 1968 no corpo, e que criou o coro e que praticamente fez o espetáculo, aquilo não foi eu nem o Chico que fizemos, foi essa geração que subiu ao palco e fez o *Roda Viva*. E engraçado no *Roda Viva* os fotógrafos, que eram muitos, não percebiam, então as fotografias a maior parte se passam no palco e a ação da peça se passa na platéia e é muito difícil você ver fotografias da platéia porque os fotógrafos não entendiam, eles continuavam fotografando o palco. São poucas as fotografias que se tem da platéia, porque quando tem uma movimentação muito grande, às vezes essas pessoas não acompanham, outros não outros estão na vanguarda e vão junto. Mas, essas pessoas não entendiam onde estava o foco, e era óbvio que o foco era tão óbvio, pois até teve ataque do CCC, porque a peça, os atores tocavam o público, ocupavam o espaço inteiro e o palco não passava de um estúdio de televisão. Mas, aí depois nós fizemos essa peça *Na Selva das Cidades*, que foi uma peça que coincidiu com um momento muito ruim do Brasil, São Paulo, mas a gente estava num momento muito criativo, foi onde eu trabalhei pela primeira vez com a Lina Bo Bardi, e daí resultou nesse teatro *Nas Selvas das Cidades*, ela foi feita no momento em que o minhocão era construído, viaduto Costa e Silva, e

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

que destruiu o Bexiga, dividiu o Bexiga em dois, e ela foi fazendo o trabalho dela com o lixo, inclusive com as árvores que eram derrubadas, e que ela botava novamente em cena. E a terceira *As Três Irmãs* que foi uma peça que foi extremamente fotografada por um grande fotógrafo, que depois fez o filme comigo *Vinte e Cinco*, que foi uma peça que nós montamos com mesalina, uma peça muito bem feita com mesalina, eu e ele praticamente, e ele fotografava tudo, ele tinha um sentido estético plástico de uma beleza incomensurável.

ZÉ, COMO FOI A RELAÇÃO DO GRUPO COM A CENSURA MORAL PRATICADA PELOS ÓRGÃOS COMPETENTES DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO E COM O GOVERNO FEDERAL E TAMBÉM COMO TERIA SIDO A RELAÇÃO DO GRUPO COM A CENSURA POLÍTICA APÓS A PROMULGAÇÃO DO AI-5? EXISTIA DIFERENÇA NA RELAÇÃO ENTRE ESSES ÓRGÃOS CENSORES A NÍVEL ESTADUAL E FEDERAL?

Como foi ou como é? Porque até hoje o *Teatro Oficina*, por exemplo, nós temos nossa diretora de vídeo, e ela teve que sair do teatro porque o ex-marido dela entrou com uma ação dizendo que ela trabalhava aqui porque aqui é um teatro pornográfico. E eu estou pra processar esse juiz, claro que também pode ser pornográfico, tem arte pornográfica, mas, daí tirar a guarda de uma criança porque a mãe trabalha aqui dentro e às vezes a mãe vem com a filha, quer dizer, isso é um atentado a liberdade absoluta. É um cara tipo “Bolsonaro”, é um procurador, um juiz da vara da família, por exemplo, a vara da família é um horror hoje, não tem diferença entre a vara da família agora do ponto de vista moral e a ditadura. A nudez é considerada ainda uma coisa escabrosa uma vergonha enorme do corpo, paira ainda aquilo que pairava sempre desde que os portugueses viram pela primeira vez os índios nus, que perceberam “que éramos todos iguais”, como diz Oswald de Andrade, quer dizer isso existe muito em uma sociedade hipócrita, numa sociedade que vive no armário, numa sociedade que quer se cobrir, que quer usar a máscara mesmo, não quer ter uma relação direta com a vida, quer uma relação absolutamente protegida, uma relação... Tem medo da vida então se protege no armário, não seja um armário sexual, mas qualquer tipo de armário, eu não estou falando só de gay. Era muito ruim porque você tinha que submeter a peça para os censores mandar o texto, para ser aprovado ou não, e mesmo se fosse aprovado você tinha que fazer os ensaios gerais para a censura, para a censura aprovar ou não o espetáculo, quer dizer, você estreava com uma insegurança relativa, mesmo antes do golpe. Havia inclusive um censor que era muito amigo das pessoas do teatro, que era um homem do teatro, Coelho Neto. Ele ajudava muito a gente, mas, eu me lembro logo que na primeira peça, nós vamos fazer 50 anos desde a estréia desta, nós estreamos com *A vida impressa em dólar*, na primeira peça que nós estreamos a peça teve que sair de cartaz no dia seguinte, a peça foi acusada de imoral e politicamente subversiva. Então o cara cortou a frase do Eugênio Kusnet que fazia o papel de um velho comunista que dizia \_ abaixo a propriedade privada, cortou a palavra privada. Quer dizer, era de uma estupidez absurda. E antes

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

já tinham proibido *A Engrenagem* de Sartre, uma peça que falava sobre... Foi feita em praça pública, na rua, no Museu do Ipiranga, e até eu lembro que nos fizemos uma marcha que saímos todos mascarados por São Paulo todo para liberar essa peça. Mas, nessa época havia um certo jogo, mas enfim, aliás, desde o começo do século, o teatro é censurado. Então tem uma biblioteca maravilhosa, a melhor biblioteca de teatro é a da censura que é Miroel Silveira. Ele morreu já, foi um professor de teatro, um diretor, escritor, produtor, ele trouxe a biblioteca da polícia para cá, para USP, é a melhor biblioteca que tem porque tudo que foi representado, tudo era obrigado a passar pela censura. Inclusive eu tinha perdido minhas peças eu recuperei quando eu fui pegar o repertório da Cacilda. Agora... Depois do AI-5 piorou, mas mesmo assim a gente driblou sempre, porque eles sempre tinham critérios descompassados, então eles iam proibir a peça eles viam do ponto de vista do realismo socialista, a gente já não tinha mais nada a ver com realismo socialista, já era uma outra coisa, era um outro tipo de teatro, e eles então liberavam. O *Roda Viva*, por exemplo, era uma peça que foi liberada, porque eles nem conseguiram assistir, o Chico Buarque estava na platéia, e eles ficaram fascinados com a presença do Chico, o Chico era um menino tão bonito tinha os olhos tão lindos e todos ficaram olhando para o Chico, nem viram o ensaio. Liberaram. Ai quando a peça estreou foi um escândalo, mas aí já era tarde, a gente entrou com medida de segurança, tudo. Porque também eles não viram com o público. Aconteceu a mesma coisa com o *Rei da Vela* também, porque o *Rei da Vela*, ela foge do padrão da estética até então conhecida, o Oswald de Andrade foi um sujeito que era muito rico, ele esteve até na Rússia no tempo da arte pública Russa no começo da revolução, conheceu Maiakovski e Meyerhold, o teatro que eles faziam lá, uma visão absolutamente revolucionária, ou seja, ele não estava preso no teatro dominante no mundo ocidental que era o teatro naturalista, realista, então a peça dele foi uma explosão que refletia inteiramente a época, mas que própria censura não compreendia. Aí quando os efeitos que a peça provocava vieram à tona, eles foram atrás, mas aí nos entramos com o mandato de segurança. Tanto que *Galileu Galilei* estreou no dia 13 de dezembro, no dia do AI-5, a peça passou - Galileu -, inclusive com o coro do espetáculo *Roda Viva* dentro da peça, mas o coro não podia sequer olhar para a público, era um outro tipo de censura já, eles tinham visto *Roda Viva*, e viram a importância que era de você tocar com o público, então os atores do *Roda Viva* que faziam o coro de *Galileu* eles não podiam nem olhar, mas as vezes a gente liberava o coro, aí vinha a polícia a gente recolhia de novo, e aí nos fomos presos várias vezes, foi bem difícil essa época.

ZÉ, VOCÊ CONSIDERA QUE O GRUPO TEATRO OFICINA DAS DÉCADAS DE 60 E 70 ÉPOCA FAZIA UMA ARTE ENGAJADA?

Engajada é uma palavra bonita, quer dizer engajei... Engajada quer dizer envolvido, eu acho que o teatro você só pode fazer envolvido, não à serviço de uma ideologia política, à serviço de um partido político, à serviço de uma idéia, não! No teatro en-

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

tra a subjetividade, e quando não entra a subjetividade procura se fazer diferente, o *Teatro de Arena* por exemplo, fazia um teatro em que eles não se examinavam, eles faziam para o povo, uma atitude meio messiânica, de salvar o povo, de conscientizar o povo... Agora nos fazíamos um teatro que primeiro nos fazíamos uma auto-penetração em nós mesmos, nos desenvolvíamos enquanto artistas, pessoalmente e politicamente, enfim, é uma arte que vem da subjetividade, porque o mundo esta dentro de você também.

#### ISTO SERIA O ENGAJADO DO TEATRO OFICINA?

Não, mas o engajado não é só no pessoal, esse engajamento no corpo é imediatamente um engajamento em outros corpos, porque a gente se relaciona como bichos, como mamíferos, você precisa mamar, você se relaciona com a natureza, você precisa ser engajado com a vida, com tudo isso. O engajamento maior é o engajamento pela grande paixão que se tem pela vida, pelos que tem paixão pela vida, esse é o engajamento, a paixão pela natureza, a paixão por si mesmo, a paixão, a paixão pelo outro, a paixão pelos povos do mundo inteiro, pelo seu povo, pelo seu lugar que você trabalha, por tudo. Esse engajamento vital você não trabalha com o pé atrás entendeu? Você deve ter um espírito crítico, porque você tem você e seu duplo, você é formado dentro de uma sociedade, você tem a forma que aquela sociedade imprimiu em você, mas ao mesmo tempo, através da introspecção e através da ação exterior você pode transmutar isso, você tem escolha, foi a grande coisa que nós víamos em Sartre. Sartre dizia isso, nós somos determinados por onde a gente nasceu, mas a gente tem a liberdade de escolha, a gente pode examinar a situação que a gente se encontra e a gente pode transmutar a situação e não só a situação. E para transmutar a situação você tem que se transmutar inteiramente, e tem o consciente, e ao mesmo tempo você tem a sociedade mais crescente, que é uma sociedade patriarcal, capitalista, neoliberal, toda essa sociedade ela esta presente em todos os corpos. Então o trabalho do teatro ele passa a ser um trabalho de você mergulhar no passado mais remoto, neolítico, pra você poder superar esse homem que está sendo construído agora, e você como trans-homem que também está aqui presente agora, porque o homem desta sociedade patriarcal é uma coisa menor, um sujeito castrado, é um sujeito que tem um papel especial, na sociedade e ele não pode sair daqueles limites, que se rege por aquelas gárgulas de como você deve ser jovem, como você dever ser adulto, como você deve ser velho, como você deve casar, como você deve ter filho, como você deve educar seus filhos, a família deve ser um Estado, essa coisa toda agora ela está totalmente abalada, e então o teatro exerce uma função muito grande, porque o teatro, ele esta ligado a outras formas muito arcaicas de ser, onde o sentido, o tato, a sensualidade, a escuta, o olhar, eram menos condicionados do que são agora. Por que se criou a sociedade dos espetáculos, onde as pessoas têm papéis definidos, e muitas delas não têm percepção disso, elas podem ter consciência que elas vivem em uma época que elas têm que usar carros blindados, mil chaves, mas elas não têm a percepção que elas vivem em cativeiro. Entendeu? A percepção, e

## Teatro Oficina em anos de repressão Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

essa percepção é uma coisa que é dada através de uma re-sensibilização absoluta, de uma inversão de um outro corpo, esse mesmo corpo que foi fabricado, que foi colonizado, na sociedade patriarcal, principalmente nos países colonizados, eles vivem um processo muito maravilhoso de descolonização atualmente, e isso se deve muito ao retorno que Oswald de Andrade fez à antropofagia, que a minha geração de 1967 restabeleceu o elo perdido e que até hoje está ligado nesse elo, que é exatamente o bárbaro tecnizado.

ZÉ, COMO VOCÊ OBSERVA A TRAJETÓRIA DO *TEATRO OFICINA* FITANDO TODA SUA HISTÓRIA – DESDE A SUA FUNDAÇÃO NO CENTRO ACADÊMICO XI DE AGOSTO, ATÉ OS DIAS ATUAIS? O QUE ISSO LHE REPRESENTA? VOCÊ TEM NOÇÃO DA IMPORTÂNCIA SUA COMO FUNDADOR DO PRINCIPAL GRUPO TEATRAL QUANDO SE REMETE A HISTÓRIA DO TEATRO BRASILEIRO? SE PUDESSE ESCOLHER, COMO VOCÊ GOSTARIA QUE FOSSE VISTA A MEMÓRIA DO GRUPO *OFICINA* DURANTE O REGIME MILITAR NO BRASIL – RESISTÊNCIA, ENFRENTAMENTO, ENGAJAMENTO, OU APENAS UM GRUPO QUERENDO FAZER SUA ARTE?

Não! (re) existência... Teve uma época de combate total, a vida o corpo humano, eu fui torturado, foi preciso torturar o corpo humano para se impor, nos conseguimos produzir muita vida, nos conseguimos com isso dar muita força, porque uma das funções mais importantes que o teatro tem a dar é a vontade de poder, é a potência humana, nos somos poderosos, nos não somos submetidos às máquinas e nem às ditaduras, por mais que haja repressão, por mais que haja violência, por mais que haja bombardeio midiático, por mais que haja o que é que seja, existe uma possibilidade de, e por mais que você tente se convencer que você não tem corpo, que você não interfere nas coisas, que você não é nada, que você não passa de uma commodity, que você acomoda isso, no teatro você faz o movimento ao contrário, você traz todo o poder de interferência que tem, por isso é importante os personagens de reis e rainhas, os personagens do renascimento, *shakespearianos*, os personagens gregos, são todos personagens do próprio coro do teatro grego, não é o *chorus line* americano, não é a figuração, são pessoas fortes que encarnam o poder humano. Que como que fosse um time de futebol, só que tem a bola e o pé e o corpo inteiro e a alma toda, e isso é que tem que ser cultivado eternamente, por essa espécie humana que é uma espécie quase em extinção.

## Teatro Oficina em anos de repressão

### Entrevista com José Celso Martinez Corrêa

**José Gustavo Bononi** possui graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC (2009). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná - UFPR e bolsista nesse programa pela agência CAPES/REUNI. É cadastrado pelo 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.

*gustavobononi@hotmail.com*