

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

MARIANA PINTER CHAVES

***AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA: UM ESTUDO DOS IMAGINÁRIOS  
SOCIODISCURSIVOS FEMININOS NO TEATRO DOCUMENTÁRIO***

VITÓRIA - ES

2018

MARIANA PINTER CHAVES

***AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA: UM ESTUDO DOS IMAGINÁRIOS  
SOCIODISCURSIVOS FEMININOS NO TEATRO DOCUMENTÁRIO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, na área de concentração Estudos Sobre Texto e Discurso.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Júlia Maria Costa Almeida

Coorientador: Prof. Dr. Mário Acrísio Alves Junior.

VITÓRIA - ES

2018

MARIANA PINTER CHAVES

**AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA: UM ESTUDO DOS IMAGINÁRIOS  
SOCIODISCURSIVOS FEMININOS NO TEATRO DOCUMENTÁRIO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, na área de concentração Estudos Sobre Texto e Discurso.

Aprovado em

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Júlia Maria Costa Almeida  
Universidade Federal do Espírito Santo Orientadora  
Orientadora

---

Prof. Dr. Mário Acrísio Alves Junior  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Coorientador

---

Prof. Dr. Daniel de Mello Ferraz  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Membro interno

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dylia Lysardo-Dias  
Universidade Federal de São João del-Rei  
Membro externo

*Dedico este trabalho a todas as  
protagonistas dos palcos da vida:  
as mulheres.*

## AGRADECIMENTOS

Entendo que não fazemos nada sozinhos, por isso, faço questão de agradecer àqueles que possibilitaram que eu tenha chegado até aqui. Sou grata:

Aos meus orientadores Mário e Júlia, por embarcarem comigo nessa viagem. Obrigada pela confiança, pelo respeito com meus anseios, pela dedicação a este trabalho e por acertarem o prumo para o meu caminhar.

À professora Dylia, por ter aceitado de bom grado o convite para participar da minha banca e pelos ensinamentos compartilhados desde a minha graduação.

Ao professor Daniel, por integrar a banca, pela supervisão no estágio de docência, pela gestão democrática do PPGEL e pelo carisma.

A Capes, pelo apoio financeiro indispensável para a realização deste estudo.

Às forças do astral superior, principalmente às divindades femininas, pois sem a conexão com o espiritual, eu não teria forças para concluir essa etapa.

Aos meus pais, Rodolfo e Silvana, que sempre foram meus exemplos, principalmente (e olhem só que privilégio!) no âmbito profissional. A vocês, meus mestres, devo, além da vida, todas as conquistas que realizei até hoje.

Aos professores Ida Lúcia Machado, Marcelo Cordeiro, Ana Carolina Reis e Pollyanna Fernandes pelo envolvimento com meu trabalho e pelo auxílio atencioso a mim prestado.

Aos familiares que, direta ou indiretamente, me auxiliaram e compreenderam tantas ausências minhas. Agradeço, em especial, às minhas avós Yvone (*in memoriam*) e Antônia, por serem mulheres batalhadoras, à frente de seus tempos e grandes incentivadoras dos meus estudos, desde a pequena Mari.

Ao meu padraсто, pelo incentivo, à minha tia, pelas orações e ao Lucas, pela presença.

À Micaela, Fabrício e Henrique, por tornarem-me a Mari Magalhães.

Às amigas Clara e Priscila, por estarem de braços sempre abertos e melhorarem o meu olhar.

Às Marilenes, pelo exemplo de força e luta.

Às amigas “sapinhas” que o mestrado me deu, pela presença nas incertezas e inseguranças, por tornarem as dificuldades mais amenas e o passar dos dias mais felizes.

Aos colegas da pós, por dividirem tantas angústias de pesquisa comigo. Em especial, à Nastássia por me ajudar, principalmente, com o processo seletivo.

À família Tiradentes em Cena, por me possibilitar ajudar a fazer com que o teatro chegue mágica e democraticamente ao interior do país.

Às flores do Leia Mulheres - Vitória, pelos cafés literários e discussões feministas.

Às mulheres que cuidaram da minha saúde, tão fragilizada durante esse processo: Andrea, Lígia, Jade, Monique, Cátia, Karol, Keila, Diana, Elisângela e Márcia.

Aos meus parceiros de copo e de cruz espalhados por esse país (correria o risco de ser injusta se fosse citar todos os nomes e, provavelmente, iria ultrapassar o espaço a mim destinado, ao fazê-lo), pelos momentos sagrados e profanos, nos palcos e bastidores da vida. Obrigada pelo incentivo e por acreditarem em mim até quando eu mesma duvidei.

A todos vocês, minha mais sincera gratidão!

*“Estudar a análise do discurso é estudar a linguagem  
como um elemento vivo, maleável, fluído,  
que envolve e seduz a quem com ela trabalha.”  
Ida Lúcia Machado*

## RESUMO

O objetivo principal desta pesquisa é analisar a dimensão enunciativa da cena documental contemporânea, com enfoque nos discursos dos sujeitos cênicos, por meio de uma abordagem transdisciplinar, fundamentada na Teoria Semiociológica, nos Estudos sobre Gênero Social e nos Estudos sobre Teatro Documentário. Especificamente, nosso intento foi investigar quais imaginários sociodiscursivos femininos permeiam o espetáculo *As rosas no jardim de Zula* e de que maneira sua configuração linguageira os elabora. Por propormos uma investigação que considera a dimensão sociocomunicativa do discurso teatral, utilizamos um recorte teórico fruto de uma articulação entre conceitos semiociológicos propostos por Charaudeau (2001; 2005; 2007; 2008; 2014; 2016) e os propostos por Cordeiro (2005) e Machado (2015; 2016a; 2016b). Valemo-nos, ainda, de teóricas como Sarti (2004), Brah (2006) e Safiotti (2011), para as reflexões acerca do Gênero Social e do feminismo, além de contarmos com as contribuições de Boal (2009; 2011), Rancière (2012), Mendes (2012) e Giordano (2014), dentre outros, no que concerne aos Estudos Teatrais. Em hipótese, consideramos provável que essa situação de comunicação teatral documental atuaria como um espaço de denúncias de imaginários socialmente cristalizadas acerca dos sujeitos femininos e, portanto, de resistência às desigualdades sofridas por eles. Julgamos ser possível também que a inserção das narrativas de vidas de sujeitos comuns na cena contemporânea se comportaria como estratégia de captação de espectadores e que elas se apresentariam como a realidade posta em cena. Para tanto, procedemos a uma metodologia descritiva e qualitativa, a qual possibilitou o delineamento cênico-contratual, a identificação e a interpretação dos imaginários nas organizações discursivas predominantes deste ato de linguagem. Os resultados da análise nos levaram a contradizer a hipótese acerca da utilização da realidade na esfera cênica, pois, mesmo se tratando de documentos históricos, eles estão a serviço da construção dramática da peça, por isso, não rompem com o estatuto ficcional do contrato de comunicação das Artes Cênicas. Porém, na tentativa de melhor compreender as subjetividades emergentes no panorama teatral contemporâneo, fomos levados, inesperadamente, a propor a utilização dos sintagmas personagem-ator e espectador-emancipado para as instâncias subjetivas que utilizam efeitos de realidade sob o palco, incluindo as narrativas de vida. Confirmamos a hipótese, por outro lado, de que os discursos desses sujeitos femininos teatrais elaboram imaginários sociodiscursivos capazes de criticar e questionar a dominação de gênero vigente em nossa sociedade machista-patriarcal.

**Palavras-chave:** Imaginários sociodiscursivos. Sujeito feminino. Análise Semiociológica. Narrativas de vida. Teatro Documentário.



## ABSTRACT

The main aim of this research is to analyze the enunciative dimension of the contemporary documental scene with focus on the scenic individual's discourse through a transdisciplinary approach based on the Semiological Theory, on the Social Genre Studies and on studies of Documentary Theatre. Specifically, our intention was to research which imaginary socio-discursive feminine pervade the spectacle *The Roses in Zula's Garden* and in what way the language configuration elaborates them. By proposing a study which takes into account the socio-communicative dimension of the theatrical discourse, we utilized a theory result of a link between semiological concepts proposed by Charaudeau (2001; 2005; 2007; 2008; 2014; 2016) and by Cordeiro (2005) and Machado (2015; 2016a; 2016b). Furthermore, we utilize theories of Sarti (2004), Brah (2006) and Safiotti (2011), in order to reflect about the Social Genre and Feminism as well as contributions by Boal (2009; 2011), Rancière (2012), Mendes (2012) and Giordano (2014), among others as regards the Theatrical Studies. Hypothetically we consider it is probable that the situation of theatrical-documental communication would act as a report area of imagination socially crystallized about the female individuals and, therefore, the resistance to the social inequalities suffered by them. Moreover, we find it possible that the input of the life narrative of ordinary individuals in the contemporary scene would work such as a strategy to attract spectators and that they would arise as reality put into the scene. For this purpose, we proceeded to a descriptive and a qualitative methodology which provided the scenic-contractual delineation, the identification and interpretation of the socio-discursive in discursive organizations prevalent in this act of language. The results of the analysis led us to disagree the hypothesis about the use of reality on the scenic sphere, because, despite being historical documents, they are at the service of the dramaturgic construction of the play, so, they do not breach with the fictional statute of the Scenic Art communication contract. However, attempting to better understand the emerging subjectivities at the contemporary theatrical context, we were, unexpectedly, led to purpose the use of syntagmas character-actor and spect-actor-emancipated to the subjective instances that use the reality effects on stage, including life narratives. On the other hand, we validated the hypothesis that the discourses of those theatrical female individuals produce socio-discursive imaginaries able to criticize and question the current genre domination in our machist-patriarchal society.

Keywords: Semiology. Female Subject. Semioscenic Analysis. Life narratives. Documentary Theater.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	–	Fotografia da utilização de um documento histórico em cena .....	20
Fotografia 2	–	Rosângela encenada pela atriz Talita .....	62
Fotografia 3	–	Rosângela encenada pela atriz Andréia .....	62
Fotografia 4	–	Rosângela sendo documentada por meio da tecnologia ..	63
Fotografia 5	–	Personagem-atriz Atriz-Talita .....	63
Fotografia 6	–	Personagem-atriz Atriz-Andréia .....	63
Fotografia 7	–	Zula sendo documentada por meio da tecnologia.....	66
Fotografia 8	–	Altamira sendo documentada por meio da tecnologia .....	66

### QUADROS

Quadro 1	–	Quadro enunciativo Semiolinguístico .....	35
Quadro 2	–	Modos de organização do discurso .....	38
Quadro 3	–	Quadro enunciativo aplicado às Artes Cênicas: apresentação ou espetáculo .....	48
Quadro 4	–	Sistematização dos saberes dos Imaginários sociodiscursivos.....	50
Quadro 5	–	Ficha técnica do espetáculo .....	57
Quadro 6	–	Sinopse do espetáculo .....	58
Quadro 7	–	Trecho da proposta de encenação do espetáculo .....	59
Quadro 8	–	Quadro enunciativo de <i>As rosas no jardim de Zula</i> .....	60

### GRADES

Grade 1	–	Grade de identificação dos imaginários sociodiscursivos .....	52
Grade 2	–	Mapeamento dos imaginários de Talita .....	78
Grade 3	–	Mapeamento dos imaginários de Andréia .....	84
Grade 4	–	Mapeamento dos imaginários de Rosângela .....	94

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>a.C.</b>	– Antes de Cristo.
<b>AD</b>	– Análise do Discurso.
<b><i>agit-prop</i></b>	– Agitação e propaganda.
<b>CCHN</b>	– Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo.
<b>cf.</b>	– Conforme.
<b>Euc</b>	– Sujeito comunicante.
<b>Eue</b>	– Sujeito enunciador.
<b>FALE/UFMG</b>	– Faculdades de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
<b>Funarte</b>	– Fundação Nacional de Artes.
<b><i>hic et nunc</i></b>	– Aqui e agora. Imediatamente; neste instante.
<b>Paris XIII</b>	– Universidade Paris-Nord.
<b>SATED-MG</b>	– Entidade representativa de trabalhadores Artistas e Técnicos Profissionais na base territorial de Minas Gerais.
<b>s.d.</b>	– Sem data definida.
<b>SENAC</b>	– Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial.
<b>SESI</b>	– Serviço Social da Indústria.
<b>SINPARC</b>	– Sindicato de Produtores de Artes Cênicas do Estado de Minas Gerais.
<b>TS</b>	– Teoria Semiolingüística.
<b>Tud</b>	– Sujeito destinatário.
<b>Tui</b>	– Sujeito interpretante.
<b>UFES</b>	– Universidade Federal do Espírito Santo.
<b>UFMG</b>	– Universidade Federal de Minas Gerais.
<b>UFSJ</b>	– Universidade Federal de São João del-Rei.
<b>UFV</b>	– Universidade Federal de Viçosa.

## SUMÁRIO

<b>1. APRESENTAÇÃO</b> .....	14
<b>2. PLATAFORMA DA ESTAÇÃO</b> .....	16
<b>3. PONTO DE PARTIDA: TEATRO E GÊNERO SOCIAL</b> .....	19
3.1 O TEATRO DOCUMENTÁRIO .....	21
3.1.1 Teatralidades do real e teatralidades do comum .....	23
3.2 GÊNERO SOCIAL E FEMINISMO .....	26
3.3 APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	28
<b>4. PELOS CAMINHOS SEMIOLINGUÍSTICOS</b> .....	32
4.1 DIREÇÃO FRANCESA .....	34
4.1.1 Conceitos fundamentais .....	33
4.1.2 Imaginários sociodiscursivos, realidade e real .....	39
4.2 DIREÇÃO BRASILEIRA .....	41
4.2.1 Análise Semiocênica .....	41
4.2.2 Narrativas de vida .....	44
<b>5. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DO PERCURSO</b> .....	46
5.1 ROTA PARA PESQUISA EM SEMIOLINGUÍSTICA .....	46
5.2 CATEGORIAS DE ANÁLISE E ETAPAS DA PESQUISA .....	47
<b>6. EM BUSCA DA TERCEIRA MARGEM</b> .....	56
6.1 CONTRATO COMUNICACIONAL CÊNICO-DOCUMENTAL .....	60
6.1.1 Quadro enunciativo e instâncias subjetivas na apresentação do espetáculo .....	61
6.1.2 Personagem-ator e espect-ator-emancipado: do que estamos falando? .....	67
6.2 IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS FEMININOS .....	68
6.2.1 Talita .....	68
6.2.2 Andréia .....	78

6.2.3 Rosângela .....	84
6.2.4 Síntese das rosas .....	95
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>98</b>
<b>8. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>104</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>109</b>

## 1. APRESENTAÇÃO

Com vistas a combater o mito da neutralidade das pesquisas acadêmicas, antes de iniciarmos com a dissertação propriamente dita, faremos, conforme providencialmente sugerido, uma breve apresentação da pesquisadora e dos motivos que a nortearam a propor esta investigação. Por isso, adotaremos nessa seção, a primeira pessoa do singular.

O desejo por desvendar a problemática aqui levantada surgiu da minha relação longínqua com as Artes Cênicas; principalmente nos cursos de: Teatro Universitário pela Universidade Federal de Viçosa, de 2005 a 2007, de Preparação Para Atores pela Cia. Teatral ManiCômicos – SATÉD-MG, nos anos de 2008 e 2009, e na atuação cênica-hospitalar do Projeto de Extensão da Universidade Federal de São João del-Rei “Doutores... por um triz!”, de 2009 a 2011.

Após um ativo envolvimento inicial nas atuações cênicas, feitas em consonância com minha graduação em Letras, encaminhei-me dos palcos para os bastidores. Neles, desenvolvi projetos de gestão e produção cultural como, por exemplo, o “5ª Cultural: pensando arte e fazendo parte”, Festival Internacional de Artes “Artes Vertentes” e Festival de Teatro “Tiradentes em Cena”, por mais de uma edição. Especializei-me, ainda, em Gestão Cultural pelo Centro Universitário SENAC – SP e, durante a busca de um objeto de estudo para minha monografia, tive a oportunidade de assistir *Às rosas nos jardim de Zula*.

Depois de um período inicial de atenção apenas ao texto dramaturgico e, posteriormente, após uma fase atenta somente às questões técnicas relacionadas às Artes Cênicas, inesperadamente, emocionei-me com esse espetáculo, conseguindo colocar-me como espectadora – instância subjetiva que não conseguia assumir há algum tempo. A discussão acerca da condição feminina atual, temática abordada pela Cia., também me tocou profundamente e reverberou em mim por algum tempo, após o primeiro contato com a peça.

Sou militante feminista e, pelo fato de também ser mulher, todas as questões que dizem respeito às lutas por combate às desigualdades sociais resultantes da distinção focada no sexo sempre me foram caras. Ajudei a fundar o Coletivo Carcará, vinculado à Marcha Mundial das Mulheres, na cidade de São João del-Rei, durante a graduação e o Leia Mulheres<sup>1</sup> Vitória, ao longo do mestrado.

---

<sup>1</sup> Projeto Mundial, surgido por meio da #readmorewoman2014, que incentiva a leitura e a discussão de obras de autoria feminina. Disponível em: <https://leiamulheres.com.br>. Acesso em: 03/07/2017.

Diante de todas essas questões, me arrisco a dizer, então, como Muniz (2016), que não fui somente eu quem escolhi essa pesquisa, e que também esta pesquisa me escolheu. Por ter me dado conta dessa estreita relação, não busquei conter a presença artística que sempre me atravessou. Espero que esse não seja um problema para leitores especialistas.

Dessa forma, utilizei “com licença poética”<sup>2</sup> para nomear os capítulos, algumas influências: músicas do Clube da Esquina, os poemas do Drummond ou a prosa de Guimarães Rosa, por exemplo. Ao observar que o que ocorreu no decorrer do tempo de pesquisa foi uma completa *travessia* pessoal e profissional, mantive as influências nascidas e crescida nas montanhas de Minas e que vieram desaguar no litoral capixaba.

Mesclando as primeiras pessoas nesta apresentação, antes de assumirmos majoritariamente a do plural, entendemos que nos encontramos, neste exato momento, prestes a ingressar em um itinerário, o qual me disponho a compartilhar academicamente com vocês, leitores, a partir de agora (pluralizo “leitor” com muita humildade e a sincera esperança de que esta dissertação seja lida por mais pessoas do que aquelas que comporão a banca examinadora). Convido-os, então, a embarcarem nessa viagem!

---

<sup>2</sup> Adélia Prado. *Bagagem*. São Paulo: Sciliano. 1993. p.11.

## 2. PLATAFORMA DA ESTAÇÃO

O presente trabalho objetiva estudar o espetáculo *As rosas no jardim de Zula*, um Teatro Documentário montado pela primeira vez em Belo Horizonte – MG, no formato de Cena Curta, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, em 2011. Por meio de uma abordagem interdisciplinar, alicerçada na Teoria Semiolinguística, nos Estudos sobre Gênero Social e nos Estudos sobre Teatro, analisaremos esses discursos enquanto encenação artística de sujeitos femininos<sup>3</sup> presentes na apresentação cênica.

A peça, que se propõe a contar a história da vida da mãe de uma das atrizes que está em cena, sob a direção de Cida Falabella, foi ampliada para uma hora de duração e estreou em agosto de 2012. *As rosas no jardim de Zula* foi ganhadora de vários prêmios e alcançou repercussão nacional e internacional. Além do prestígio adquirido pelas apresentações desse espetáculo, que condiz com um gênero de recorrente utilização para as criações e apresentações contemporâneas, os princípios motivadores desta pesquisa encontram-se na dimensão social da linguagem teatral. De maneira mais específica, interessou-nos melhor compreender o modo como a Cia. faz refletir a respeito de desigualdades sociais, principalmente, sobre a condição feminina na contemporaneidade, trazendo à tona as questões acerca do Gênero Social. Inquietou-nos também a maneira com a qual as atrizes encenam discursos nos quais, ao mesmo tempo em que representam uma personagem, colocam-se na própria estrutura dramática, apresentando característica metalinguística, ou seja, de um teatro que fala dele mesmo.

Diante desse contexto, reconhecemos a necessidade de desenvolver uma pesquisa linguístico-discursiva que problematizasse a dimensão enunciativa do teatro, em sua vertente documental, que investigasse como essa arte elabora imaginários sobre os sujeitos femininos que representa e quais imaginários seriam esses. Assim, levantamos algumas questões para perseguirmos: Quais seriam os componentes desse gênero teatral? Ele ainda seria da ordem da representação mesmo se portando como um meta-teatro? Diante da multiplicidade de vozes evidenciadas no espetáculo, seria possível delinear seus sujeitos em interação? Esses sujeitos se valem de quais estratégias discursivas para tentarem alcançar o que se propõem a fazer? Como eles organizam seus discursos para enunciar em cena? Quais são os imaginários formuladas em torno desses sujeitos? Tais imaginários construídos combatem ou reforçam a intenção comunicativa do espetáculo?

---

<sup>3</sup> Utilizamos a expressão *sujeitos femininos* em consonância com os Estudos sobre Gênero Social, que não atrelam o gênero feminino somente às pessoas do sexo biológico feminino, como será melhor explicado no item 3.2.



Com as inquietações levantadas, definimos, como objetivo principal desta pesquisa, analisar quais são os imaginários sociodiscursivos femininos contemporâneos elaborados pela configuração linguageira do espetáculo de Teatro Documentário *As rosas no jardim de Zula*. Para isso, foi necessário, em um primeiro momento, explicitarmos o contrato comunicacional cênico-documental, delineando os sujeitos em interação na apresentação do espetáculo. Em seguida, identificamos, por meio da organização discursiva de *As rosas*, os imaginários que permeiam esses sujeitos e, por fim, interpretamos como tais imaginários servem à condição do gênero feminino nessa cena documental atual.

Estabelecemos, como arcabouço teórico, as abordagens da Teoria Semiolinguística (TS), desenvolvidas, inicialmente, por Patrick Charaudeau (2001; 2005; 2007; 2008; 2014; 2016). Valemo-nos, ainda, de proposições franco-brasileiras que se desdobraram da TS, como a perspectiva Semiocênica (CORDEIRO, 2005) e os estudos sobre narrativas de vida (MACHADO, 2015; 2016a; 2016b). Consideramos que esta teoria linguística possui um suporte instrumental consistente à análise do espetáculo, pois, além de possuir uma concepção teatralizante da linguagem, reflete a respeito das práticas linguageiras por um viés sociocomunicativo.

Além da Semiolinguística, ancoramo-nos em Guénoun (2004), Heliadora (2008), Boal (2009; 2011), Mendes (2012), Giordano (2014), Rancièrre (2012) e Pavis (2015) no que tange aos Estudos Teatrais, ao histórico e definições sobre o Teatro Documentário, às teatralidades do real e do comum e aos papéis interacionais daqueles que participam de um acontecimento teatral. Contamos ainda com as contribuições dos estudos de Sarti (2004), Brah (2006), Safiotti (2011), Lopes (2016), Souza (2016), Silva e Santos (2016) e Guimarães e Marinho (2016) a respeito da discussão sobre Gênero Social e feminismo.

As justificativas para esse estudo são as poucas pesquisas envolvendo o teatro e a Análise do Discurso, bem como, o fato de a predominância, dentre as existentes, ser por estéticas tradicionais – mesmo havendo, na prática, crescente evidência de fuga às clássicas formas de encenar. Conforme elucida Mello (2014), o teatro é pouco estudado nos campos: da Análise do Discurso, que tem tratado, sobretudo, de textos não literários; nos Estudos Literários, que têm tratado preferencialmente das formas narrativas; e nos Estudos Teatrais, que geralmente têm visto a representação cênica como tendo uma existência relativamente independente do texto. Ademais, por vivermos “em um país em que o lugar de inferioridade conferido às mulheres se verifica em diversos segmentos da sociedade, pois a *naturalização da diferença* se estabelece desde postos de trabalho

menos remunerados à violência simbólica e à física” (LIMA, 2015, p.164, grifo nosso), investigar as atuais condições femininas se faz necessário e urgente como tentativa de combater (e, por que não, subverter?) os preconceitos, estigmas, exclusões e dominações ainda existentes contra as mulheres.

Como hipótese, consideramos que a inserção de histórias de vidas cotidianas na cena contemporânea se comportaria como uma estratégia para captar o público e que estas seriam a realidade posta em cena. Julgamos provável, ainda, que essa situação de comunicação teatral documental atuaria como um espaço de denúncias de imaginários socialmente cristalizadas acerca dos sujeitos femininos e, portanto, de resistência às desigualdades sofridas por eles.

Além desta parte introdutória, *plataforma da estação*, esta pesquisa estrutura-se em mais cinco capítulos ou *paradas*. No terceiro, apresentamos nosso *ponto de partida*, isto é, as discussões sobre o Teatro Documentário e o debate acerca do Gênero Social e do feminismo, responsáveis pelo despertar da proposta desta pesquisa. No quarto capítulo, apresentamos o *caminho* teórico que nos embasou: os conceitos fundamentais da Teoria Semiológica, bem como as propostas nacionais que desdobram-se dela. O quinto capítulo descreve a metodologia, os *procedimentos e os instrumentos* orientadores da análise. O sexto apresenta nossa *busca à terceira margem*, ou seja, descreve e interpreta as indagações que foram levantadas nesta pesquisa. O sétimo capítulo traz as considerações finais de todo o caminho percorrido por este estudo, que não se esgota neste espaço dissertativo, por isso, ele apresenta a nossa *travessia* investigativa.

### 3. PONTO DE PARTIDA: TEATRO E GÊNERO SOCIAL

*As rosas no jardim de Zula* foi encenado inicialmente como uma Cena Curta no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em 2011, na capital de Minas Gerais. Foi a cena mais votada da noite e a Cia. Zula, desde então, foi convidada a participar de vários outros festivais renomados como o Circuito da Cena de Goiânia, Festival Cenas Breves de Curitiba e Festival de Breves Cenas de Manaus. Ainda com este formato, recebeu um prêmio pelo Tratamento de Temática Documental no Teatro Amazonas.

Em agosto de 2012, sob a direção de Cida Falabella, a cena curta foi ampliada para uma hora de duração. Com esse novo formato, apresentou-se em diversos estados do país e, inclusive, no exterior. Em 2013, o espetáculo foi convidado a participar do Festival de Verão Arte Contemporânea de Belo Horizonte, foi contemplado pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, foi destaque no 14º Festival de Areia da Paraíba e indicado à premiação de melhor texto original e melhor atriz no Prêmio Usiminas Sinparc de Artes Cênicas. Logo após, foi selecionado para se apresentar no Festival Internacional de Teatro de Palco & Rua de Belo Horizonte, em 2014, teve temporada aprovada no SESI – SP, para o segundo semestre de 2014 e primeiro de 2015. A Companhia Zula ocupou o galpão 6 da Funarte – MG, onde trabalhou em outro espetáculo, também documental, chamado *Mamá*, durante o ano de 2015, ao mesmo tempo em que continuou em circulação com *As rosas* pelo interior do país.

A proposta de encenação da Companhia<sup>4</sup> se pauta no desejo de pesquisar o universo feminino, a condição da mulher e, principalmente, as figuras de mãe e de filha, no aspecto familiar e social. Sua intenção com essa peça, para além de contar a história de Rosângela, mãe de uma das atrizes e personagem principal, foi a de se posicionar diante dela. Para isso, eles se valeram de pesquisas que exploram uma dramaturgia fragmentada e com momentos de reflexão sobre o próprio processo artístico.

O espetáculo tem início antes mesmo de os espectadores estarem acomodados e os três sinais tocarem, como comumente ocorre nas apresentações teatrais tradicionais. As próprias atrizes entregam, já na fila, o programa<sup>5</sup> da peça que afirma colocar em xeque vários tabus presentes na sociedade atual acerca da figura da mulher. Logo após o público se sentar, as luzes se acendem e essas mulheres sobem ao palco, seguidas da projeção de um vídeo chamado *O olhar do público*. Nele, são expressas opiniões sobre o que será visto em cena, por espectadores que já o assistiram anteriormente. Mais uma vez há uma

---

<sup>4</sup> Ver Anexo A

<sup>5</sup> Ver Anexo B.

atmosfera de estranhamento, devido à inversão da cronologia normalmente vista em peças teatrais. Por se distanciar daquilo que é habitual e popularmente entendido como teatro, *As rosas no jardim de Zula* coloca o público em suspeita sobre o que seria da ordem da representação teatral e o que seria da ordem da realidade empírica. Somada a tais diferenciações, dentre os objetos utilizados em cena, encontram-se documentos históricos como fotos, vestido de casamento, gravações de áudio, relatos audiovisuais e cartas, conforme pode ser observado no exemplo a seguir:

Fotografia 1: Fotografia da utilização de um documento histórico em cena



Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)

Todas essas particularidades de estilo e temática presentes em *As rosas no jardim de Zula* culminaram no interesse de problematizar e analisar a construção discursiva presentes nessa peça. Assim, trataremos, neste capítulo, do Teatro Documentário, visto que a utilização dos dados históricos como objetos cênicos faz com que este espetáculo seja caracterizado pelos estudos teatrais como tal. Abordaremos também, ainda que brevemente, os Estudos sobre Gênero Social e Feminismo, pois a intenção da companhia é discutir a condição feminina atual. Por fim, apresentaremos o *corpus* que nos disporemos a analisar.

### 3.1 O TEATRO DOCUMENTÁRIO<sup>6</sup>

De acordo com Heliodora (2008), o teatro do início de nosso século trouxe consigo incontáveis experiências, pois, em seu entender, apenas a validade em cena é que determina o que pode ser ou não teatro. Segundo ela, nestes primeiros anos do século XXI não seria possível indicar um caminho único ou dominante, pois a forma do palco, o local das apresentações, a dramaturgia e a interpretação gozam de total liberdade. Assim, só se pode afirmar como o teatro reflete sempre a sociedade em que ele é criado, porque as próprias facetas diversas das sociedades contemporâneas exigem uma variedade correspondente na atividade teatral, diz ela.

O Teatro Documentário é, de acordo com Mendes (2012), uma das vertentes que explora os limites entre o real<sup>7</sup> e a ficção, possuindo um dos mais expressivos legados práticos na história recente das Artes Cênicas. No *Dicionário de Teatro*, Pavis (2015) aponta que suas origens datam do século XIX, com o início da utilização de fontes históricas para compor alguns dramas. Ele explica, porém, que somente a partir dos anos 1950-60 que a literatura documentária se constitui como gênero, fazendo oposição a um teatro de pura ficção. O teatro do documento é aquele que “só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas, selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sociopolítica do dramaturgo”. (PAVIS, 2015, p. 387).

Giordano (2014) traça quatro fases perpassadas por essa vertente teatral, em suas mais diversas expressões: drama histórico, peça de história contemporânea, docudrama, documento cênico, teatro: dos fatos, de não-ficção, de reportagem, da vida, da experiência, vivencial. Ele afirma que há uma diversidade de termos que perdura para além da historiografia teatral e que até hoje os artistas e produtores desse gênero se mostram confusos ao falarem de suas práticas.

A primeira fase descrita por esse pesquisador perpassa os anos 1920 e 1930, com as encenações de Erwin Piscator incorporando os fatos do cotidiano e fontes documentais

---

<sup>6</sup> A versão do tópico 1 escrita para a etapa de qualificação desta Dissertação foi publicada no Dossiê Teatro Contemporâneo do periódico de Pós-Graduação da Universidade Presbiteriana Mackenzie: CHAVES, M.P. Personagem-ator e espect-ator-emancipado: do que estamos falando? Cadernos de Pós-Graduação em Letras, São Paulo, v.17, n.2, p. 156-172, jul./dez. 2017.

<sup>7</sup> A autora toma como base a definição de Saison (1998), que entende que, na relação entre a representação e o que ela representa, se encaixa no último grupo, uma espécie de “presença original” (p. 12) existente no processo representativo: “Designa o fato de colocar em presença a coisa mesma e não a ação psíquica de tornar presente à mente” (SAISON, 1998, p.11). Veremos, no capítulo a seguir, como a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso se vale de tal termo.

primárias a seu teatro militante (*agit-prop*)<sup>8</sup>, utilizando a arte para direcionar a conscientização social. A segunda fase, nos anos 1930 e 1940, tem as peças do *Soviet Blue Blouse* (patrocinadas pela União Soviética) e as práticas teatrais do *Living Newspaper* (projeto para o *New Deal*, antecessor do movimento *Off-Broadway*) como principais representantes. Nos anos 1950 e 1960, a terceira fase, inclui a noção do docudrama, como a escrita por Peter Weiss, por meio de uma dramaturgia que dialoga diretamente com as necessidades políticas e conflitos ideológicos. A quarta e última fase, que compreende as décadas de 1970 e 1980, tem em Maria Piscator e em Augusto Boal seus principais nomes. Por meio do seu Teatro do Oprimido, e de técnicas como o Teatro de Jornal, o brasileiro apontava perspectivas do distanciamento épico para revelar artisticamente objetivos, análise e contradições dos fatos midiáticos.

O teatro épico, por sua vez, teve em Bertold Brecht (1898-1956) seu principal desenvolvimento, tornando-o “um dos mais significativos nomes do teatro do século XX” (HELIODORA, 2008, p. 111). Por meio do efeito de distanciamento – embora essa autora afirme ser difícil saber exatamente o que o dramaturgo queria dizer com seu famoso rótulo –, ele propunha que o ator tivesse plena consciência da razão pela qual agia, para que essa consciência aparecesse na interpretação e fosse transmitida ao espectador. Assim, por meio da polemização dos conceitos de ação, espaço, tempo, linearidade, uniformidade, dentre outros, o público era levado a pensar que toda situação poderia ser mudada e ter uma posição crítica a respeito do que era apresentado em cena.

Por outro lado, tem-se o teatro clássico, dramático, aristotélico. Ele é da ordem da representação, possui personagens ficcionais e espaços imaginários suscitados pela encenação sendo, portanto, ancorado no estético e constituído de efeitos de ilusão. Aristóteles, ao estudar a tragédia, postulou que a arte dramática é uma imitação “dos caracteres, das paixões e das ações humanas” e, por tratar “de ações, da felicidade e da infelicidade” de indivíduos em meio a atividades humanas, que o teatro alcança uma identificação com o público e atinge seus objetivos de provocar a catarse, que seria a purgação das emoções de terror e compaixão (2003 [s.d.], p. 300). É na busca da identificação – diferentemente do distanciamento proposto por Brecht – do palco com a

---

<sup>8</sup> Abreviativo utilizado por Erwin Piscator, quando tornou-se diretor do Teatro Proletário, no início da década de 1920, para designar “forma de teatro [...] com o objetivo específico de explicitar a política comunista, a fim de influenciar o eleitor alemão. Sua técnica misturava citações de discursos verdadeiros, trechos de noticiários jornalísticos, o uso de fotografias e trechos de filmes. (HELIODORA, 2008, p. 107).

plateia que se constroem, para esse pensador, os personagens e a trama das ações, submetidos aos princípios de verossimilhança.

Rompendo com o ficcional por meio da quebra a quarta parede da caixa cênica – aquela imaginária que liga o palco ao público –, o Teatro Documentário parte dos procedimentos brechtianos é: da ordem da presença, ancora-se na vivência e na ética, desestabilizando, assim, as convenções cênicas clássicas. *As rosas no jardim de Zula* é um espetáculo de Teatro Documentário que explora intencionalmente ambos os planos teatrais: o épico e o dramático, utilizando-se de teatralidades do real e de teatralidades do comum, propiciando diversas e instigantes encenações de diferentes sujeitos femininos.

### 3.1.1 Teatralidades do real e teatralidades do comum

Mendes (2012) e Giordano (2014) abordam a escassez bibliográfica a respeito do Teatro Documentário, principalmente existência de poucos estudos em Língua Portuguesa. Ambos, ao inquietarem-se com a crescente exploração tanto do real, quanto da inserção da dimensão das experiências subjetivas na cena contemporânea, realizaram uma costura bibliográfica em suas pesquisas *Teatralidades do real: significados e práticas na cena contemporânea* e *Teatro Documentário Brasileiro e Argentino: o Biodrama como busca pela teatralidade do comum*, que embasarão a compreensão do gênero discursivo que nos propomos a analisar.

Mendes (2012) afirma que a tradição histórica do Teatro Documentário buscava imprimir um cunho social e político ao teatro. Ela entende que tal estética, devido ao fato de ser um meio de elaboração de críticas sociais sobre a realidade, motivaria os criadores contemporâneos a explorarem o real em seus trabalhos: “a motivação política, que deita suas raízes na própria conceituação brechtiana como ruptura com o dramático/ilusionista” (MENDES, 2012, p. 68). Essa pesquisadora se debruça sobre as apropriações contemporâneas do distanciamento brechtiano, ou seja, sobre as investigações teatrais que buscam despertar criticamente o público. Ela percebe uma crise nas representações, consonante com correntes do pensamento do século XX; inicialmente disseminadas através da filosofia, atingindo, posteriormente, a política, a religião, a cultura e a arte. No campo cultural, ela exemplifica essa sede de realidade nos *reality shows* da televisão, ou no gênero documental no cinema, por exemplo. Nas Artes Cênicas, por sua vez, as interferências sobre a ficção, com vias de fazer emergir aspectos da realidade externa à teatral, são nomeadas por Mendes (2012) – ancorada em Fernandes (2009), Saison (1998) e Sánchez (2007) – de teatralidades do real.

Essa autora se vale, em sua pesquisa, da presença dos efeitos de real<sup>9</sup> na cena contemporânea, bem como das possibilidades de explorá-los – além do Teatro Documentário, ela aborda a Autoficção, o Hipernaturalismo, o Artivismo e o Biodrama, por exemplo. As conclusões da autora abordam a grande potencialidade da anexação do real como modo de tensionar as esferas da realidade e da arte sobre o espectador de forma crítica, tendo em vista uma representação em diálogo com o público.

Giordano (2014) atém-se à inserção das teatralidades do comum na cena contemporânea, em especial, na cena latina. Ele se propõe a investigar, mais especificamente, a materialidade cênica que utiliza como base criativa a biografia<sup>10</sup> de artistas ou não atores envolvidos em espetáculos, ou seja, a autobiografia posta no teatro. No seu entender, o panorama teatral atual apresenta uma imersão sobre as múltiplas experiências do *sujeito comum* diante das novas formas de representação cênica, nas quais os indivíduos podem exercitar a documentação das suas próprias histórias de vida, contando, inclusive, com o auxílio da tecnologia.

Esta última é aplicada para comprovar a realidade representada cenicamente por meio de dados. Segundo o autor, a tecnologia tem a função de dar verossimilhança ao relato citando, como exemplo dessa utilização, o emprego de recursos de projeção audiovisual na esfera cênica. No espetáculo em análise, o principal material responsável pela criação dramaturgica foi uma entrevista audiovisual feita com Rosângela, personagem principal da trama. Trechos desse vídeo são expostos no cenário, assim como são projetadas também fotografias de outras mulheres que vão dialogando com a história da personagem principal.

Giordano (2014) toma a noção de “comum” para o sujeito de Lopes (2011), que compreende ser tanto aquela figura anônima, singular, quanto a expressão minimalista de encenação, ausente de recursos melodramáticos e informações de circunstâncias dadas. A utilização da estética do comum traz o sujeito cotidiano ao palco, inserindo, por sua vez, espaços biográficos e autobiográficos na cena atual. Por isso, esse trabalho se vale da proposta do Biodrama, inserido

[...] em torno do que poderíamos chamar o ‘retorno do real’ no campo da representação. Depois de quase duas décadas de simulações e simulacros, o que volta – em parte como oposição, em parte como o reverso – é a ideia de que ainda há experiência, e de que a arte deve inventar alguma forma nova de estabelecer relação com ela. [...] O retorno da experiência – o que é chamado

---

<sup>9</sup> Veremos, adiante, que no âmbito dos estudos Semiociológicos, esse termo passa a se configurar como efeito de realidade.

<sup>10</sup> Veremos no item 4.2.2 que os termos biografia, autobiografia e afins, serão tomados, posteriormente, como o conceito de “Narrativas de vida” no escopo dos estudos semiociológicos.



pelo Biodrama de ‘vida’ – é também o retorno do Pessoal. Volta o Eu, sim, mas é um Eu imediatamente cultural, social e inclusive político. (TELLAS, 2002, p. 1 – 2 apud GIORDANO, 2014, p. 46)

Para Giordano (2014), o Biodrama seria uma variante contemporânea do Teatro Documentário, que ganhou diferentes movimentos desde o seu surgimento. Em consonância com Dawson (1999), ele afirma que o gênero documental no teatro abarcaria um contexto histórico mais amplo, representando dramaticamente as forças sociais através da exposição de situações, fatos, eventos e particularidades de universos pessoais. O autor explica que esse estilo cênico partilha vínculos com a História Oral, pois permite que o registro documental seja presentificado em cena pela memória viva e ativa, utilizando fontes primárias para tentar sustentar a evidência dos fatos. Ademais, ele engloba experiências de vida relatadas como fontes documentais, como saberes e como conhecimentos para a História Oficial.

Assim, o pesquisador assegura que a encenação da pessoa comum dá visibilidade aos sujeitos e os espaços de intimidade ganham mais notoriedade nos dilemas da subjetividade contemporânea. Desse modo, a experimentação cênica transforma o teatro num lugar de compartilhamento coletivo da representação, o que faz com o que o espaço privado seja partilhado, tornando-se público:

O espaço privado se torna diretamente público na medida em que existe uma consciente percepção de um outro como destinatário e receptor do relato autobiográfico. A necessidade desse outro legitima a inscrição do primeiro como eu, manifestante da força performática da voz consciente de si. (GIORDANO, 2014, p. 78)

Para o pesquisador, a dimensão autobiográfica ganha uma camada de observação maior no palco. Em primeiro lugar, por estar duplicada pelo efeito de real em cena, que tensiona “a estética da realidade e a crise da ficção” (GIORDANO, 2014, p. 59) e, em segundo, por estar diretamente relacionada às instâncias da identidade e da subjetividade dos sujeitos, participantes mútuos na produção de sentidos. Ele chega a afirmar que esse relato autobiográfico é ainda mais interessante quando tem-se a junção, na mesma figura, do autor e do narrador somados à configuração da presença cênica desse eu-falante diante do espectador. Essa situação ocorre no *As rosas no jardim de Zula*, uma vez que tanto as atrizes como a própria personagem principal (com o recurso do audiovisual) falam de si em cena.

O autor lembra que, no palco, a intimidade de uma personalidade desconhecida é exposta naquilo que o teatro mais se diferencia das demais linguagens artísticas: “a

presença física dos atores ou não atores contando sobre si mesmos *para e com* os espectadores.” (GIORDANO, 2014, p. 57, grifos do autor). Por isso, a qualidade de presença viva permite que o artista e o espectador compartilhem afetos, subjetividades, experiências e reflexões, por meio de um ritual confessional, recriado pelo próprio ator, com uma fala naturalista, provinda diretamente de seu próprio cotidiano. De acordo com Giordano (2014), a identidade do artista é construída na sua relação direta com o espectador, o que o leva a pensar que o nítido crescimento do interesse do público pelo teatro biodramático /documentário seja justamente tal identificação e a curiosidade em relação aos relatos testemunhais, vivificados pelo artista.

### 3.2 GÊNERO SOCIAL E FEMINISMO <sup>11</sup>

Há um complexo debate acerca do conceito, cada vez mais presente em nossa sociedade, de gênero social, podendo ser considerado como “um guarda-chuva teórico com diferentes desdobramentos possíveis” (SOUZA, 2016, p. 154). Porém, de maneira geral, as diversas abordagens a esse respeito objetivam “assinalar o caráter cultural das distinções assentadas sobre o sexo biológico” (LOPES, 2016, p. 21), isto é, o feminino e o masculino.

De acordo com Lopes (2016), os Estudos Feministas foram os responsáveis por se dedicar à compreensão do gênero. Por isso, ela afirma que as teorias feministas convertem-se em teorias sociais por desdobrarem, em suas diversas vertentes, a constituição crítica de categorias de análises identitárias para compreensão entre as relações de poder e distinções sociais, na história da modernidade. Essa autora afirma que a noção de gênero foi consolidada como uma forma semântica de resistência à naturalização de desigualdades existentes, que são produzidas e reproduzidas por diversas instituições sociais. Safiotti (2011) acrescenta que o alvo do feminismo é, assim, a democracia plena, pois visa a igualdade social para ambas as categorias de gênero.

Historicamente, o feminismo é dividido em três ondas. Silva e Santos (2016) explicam que, na primeira delas, entre os séculos XIX e XX, as mulheres lutavam por direitos civis e políticos básicos (a exemplo, o voto e a cidadania). A segunda onda evidenciava o direito ao próprio corpo e à sexualidade e a terceira levantou demandas

---

<sup>11</sup> Ressaltamos que esse tópico foi escrito aceitando o desafio de utilizar como referencial teórico apenas trabalhos de autoria feminina – como incentivo à produção intelectual de mulheres e à subversão da lógica machista acadêmica – feito durante aulas da disciplina *Tópicos especiais em Sociologia VI: Produção intelectual de mulheres II*. Vitória: Departamento de Ciências Sociais/CCHN/UFES, 2017.

individuais que antes excluía determinados grupos de mulheres (como as mulheres negras). Para essas autoras, o movimento feminista se mostra como principal meio transformador e de empoderamento<sup>12</sup> do sujeito feminino, pois, embora as demandas das correntes do movimento sejam diversas, as reivindicações acerca da mulher enquanto sujeito de direito são comuns para todas.

Dentre as reivindicações comuns das teorias feministas, está a luta contra o machismo, ancorado no regime patriarcal e justificado por uma postura sexista. A diferença e preconceito de gênero social fundam-se no sexismo, termo que se refere ao conjunto de ações e ideias que privilegiam entes de determinado gênero (ou, em extensão, que privilegiam determinada orientação sexual<sup>13</sup>) em detrimento dos entes de outro gênero (ou orientação sexual). Guimarães e Marinho (2016) ressaltam que, embora homens e mulheres possam ser atingidos por posturas sexistas, historicamente são as mulheres que mais sofrem com esse tipo de preconceito, nomeado, portanto, de machismo. As autoras defendem que o machismo se baseia na supervalorização das características físicas e culturais associadas ao gênero e ao sexo masculino, em detrimento daquelas associadas ao feminino, pela crença de que os homens seriam superiores às mulheres. Deste modo, o machismo está presente e se reproduz dentro do sistema econômico e político mundial, bem como nas religiões, na mídia e no núcleo familiar, apoiado em um regime patriarcal. Em tal regime, a figura masculina representa a liderança e a mulher encontra-se num estado de submissão ao homem “perdendo o seu direito de livre expressão ou sendo forçada pela sociedade machista a servir e assistir às vontades do marido ou do pai” (GUIMARÃES E MARINHO, 2016, p. 174).

Nessa lógica de divisão social pautada pelo sexo, Souza (2016) destaca o consequente estabelecimento da violência de gênero, uma vez que os homens exercem o poder e a política, já as mulheres devem estar do lado oposto, submissas, cuidadoras, na esfera privada. Sarti (2004) enfoca, em face à opressão de que as mulheres sofrem, um tipo específico de violência; a denominada por Bourdieu (1999) de violência simbólica, que culmina na internalização (inconsciente) do discurso do dominador pelo dominado, fazendo-o cúmplice da sua própria dominação. A violência de gênero pode ocorrer nas

---

<sup>12</sup> Termo de recorrente utilização nos dias de hoje, por significar, de acordo com o dicionário Michaelis, investir-se de poder a fim de promover ações que possam provocar mudanças sociais.

<sup>13</sup> Em linhas gerais, orientação sexual refere-se ao comportamento sexual de um indivíduo. Diz respeito ao tipo de atração sexual que este possui, podendo ser heterossexual (preferência pelo sexo biológico oposto), homossexual (preferência pelo mesmo sexo biológico) ou bissexual (preferência por ambos os sexos).

ordens física, sexual, patrimonial, moral e psicológica e nos âmbitos público ou privado, por isso, ela tornou-se “constituente da ordem social” (SOUZA, 2016, p. 157).

A diversidade presente nas demandas das diferentes correntes feministas está na compreensão das mulheres como um grupo homogêneo, o que significaria “subestimar o modo como a diferença constitui a experiência de ser mulher” (LOPES, 2016, p. 23). De acordo com Brah (2006), o signo “mulher” tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero e seu fluxo semiótico assume significados específicos em discursos de diferentes “feminilidades”, nos quais vem simbolizar trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais e históricas particulares. Sarti (2004), ao defender que a ideia básica do feminismo era a desnaturalização do ser mulher, fundada na tensão de uma identidade sexual compartilhada e evidenciada na anatomia, assevera que a análise do feminismo requer referência ao contexto de sua enunciação, devido a um impasse de ordem estrutural, dado por duas ordens:

[...] de um lado, a difícil articulação entre a luta política contra a opressão social e histórica da mulher e a dimensão da subjetividade intrínseca ao teor libertário feminista; e do outro lado, o [...] fato de que o feminismo, embora diga respeito à mulher em geral, não existe abstratamente, mas se refere a mulheres em contextos políticos, sociais e culturais específicos, o que implica recortes e clivagens que dividem estruturalmente o mundo que se identifica como feminino. (SARTI, 2004, p. 43)

Por isso, a pesquisadora enfatiza a importância da percepção de que as mulheres não são uma categoria universal, exceto pela projeção das referências de uma determinada cultura.

Ao colocar em xeque os tabus acerca da condição do feminino e da mulher, *As rosas no jardim de Zula* envolve a discussão de gênero social, pois aborda papéis, estereótipos, representações e construções simbólicas e materiais da divisão sexual biológica e social. Consequentemente, o espetáculo aborda também as lutas feministas, por buscar desvencilhar-se, como afirma Lopes (2016), dos determinismos biológicos que situam no corpo as causas para a inferiorização social das mulheres. Por isso, ao analisar os imaginários sociodiscursivos que nosso *corpus* mobiliza, observaremos questões que combatem as formas de estigmatização, aliados a marcadores identitários como raça e classe social, no contexto social e cultural do Brasil contemporâneo.

### 3.3. APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

Elegemos como *corpus* de nosso estudo o espetáculo completo da Zula Cia. de Teatro: *As rosas no jardim de Zula* (2012). Tomamos a noção de espetáculo como “a

incidência, o advento, o acontecimento singular do teatro, naquele lugar e naquela hora. Isto é: aquilo mesmo que acontece em cena enquanto cena: as práticas de cena e enquanto práticas.” (GUÉNOUN, 2004, p. 134).

O material que reunimos para análise dessa *práxis cênica* é o vídeo *As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014*<sup>14</sup> postado no canal da Zula Cia. de Teatro, hospedado no site YouTube em 17 de janeiro de 2015, com mais de 140 visualizações<sup>15</sup>, juntamente com a transcrição desse vídeo, feita por nós<sup>16</sup>. Por mais que tenhamos a compreensão (e pudemos vivenciar) que a situação de comunicação teatral *in loco* diferencia-se da captação feita pelo audiovisual, – que acaba contendo enquadramentos específicos dos sujeitos produtores do vídeo – fomos conduzidos a fazer essa escolha metodológica com vistas a facilitar e otimizar o tempo delimitado para a realização desta pesquisa. Acreditamos que essa opção poderia ser capaz de nos propiciar uma melhor apreensão dos nossos objetivos, facilitaria nossa consulta, bem como aumentaria nossa possibilidade acesso detalhado ao material cênico. Além do mais, cremos que essa escolha não compromete a apreensão da matéria verbal explorada em nossa análise.

Durante a temporada de apresentações, o espetáculo sofreu uma alteração no prólogo, desencadeada do falecimento da personagem principal da trama, Rosângela, por isso Talita Braga<sup>17</sup> nos contou que o audiovisual que se encontra no site é o resultado da edição de duas apresentações: o prólogo foi filmado no espaço Parlapatões – SP em agosto de 2014, e os atos seguintes foram filmados no espaço CASA (Centro de Arte Suspensa Armatrix), em Nova Lima – MG, em setembro de 2012. Essa atriz e também produtora geral nos explicou em uma conversa<sup>18</sup> sobre o processo dramaturgico do espetáculo, que a Cia. Zula percorreu as seguintes etapas:

- i) Estudos e entrevista com Rosângela;
- ii) Recortes;
- iii) Escrita compartilhada de um texto cênico que era criado por meio de improvisações;
- iv) Tríade basilar da cena curta: imagem – narração – reprodução audiovisual;
- v) Finalização da dramática;

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96Vowmkqw38>. “As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014” (51:32), publicado em 17/01/2015 pelo Canal Zula Cia. de Teatro.

<sup>15</sup> Contabilizadas até o mês de julho de 2017.

<sup>16</sup> Ver Apêndice.

<sup>17</sup> Informação verbal da atriz e produtora da companhia, Talita Braga, em conversa com a pesquisadora.

<sup>18</sup> Ver Anexo C.

- vi) Seis meses de apresentação da cena curta;
- vii) Construção do espetáculo com dramaturgia igual ao iii
- viii) Inserção de depoimentos pessoais de mulheres à história de Rosângela

Dessa forma, devido ao fato de o espetáculo não possuir um roteiro, uma dramaturgia escrita e sistematizada do espetáculo, optamos por descrever as cenas e transcrever as falas das personagens, apresentado em apêndice, de modo a auxiliar a nossa análise discursiva. É importante destacar a diferença entre texto cênico e texto dramático: o texto cênico, aquele que a Cia compôs coletivamente (citado em iii), diz respeito às marcações de cenas e de luz, aos gestos e ações dos personagens e, algumas vezes, às falas destes. Tal texto não utiliza apenas a linguagem verbal, nem possui certa regularidade de escrita como o texto dramático o faz. Enquanto o texto cênico tem a característica de ser construído em construção, ou seja, de maneira ininterrupta a cada apresentação, o texto dramático é escrito previamente por alguém para, depois, ser encenado. Por isso, o texto cênico citado pela entrevistadora tem o costume de circular apenas entre os profissionais que trabalharão com ele, da mesma forma que um roteiro cinematográfico, e costuma se perder com o passar das etapas de ensaio, à medida que os atores e diretores vão se apropriando das instruções contidas nele.

O espetáculo é introduzido por dois elementos que compõem aquilo que Cordeiro (2005) nomeia como ritual de abordagem ou abertura, característica contratual das Artes Cênicas: o audiovisual com entrevistas *O olhar do público – As rosas no jardim de Zula*<sup>19</sup>, com depoimentos de seis espectadores (quatro homens e duas mulheres) relatando suas percepções sobre o que viram, ao acabarem de assistir a alguma apresentação do espetáculo e o programa do espetáculo, que, conforme dito anteriormente, é distribuído pelas atrizes, sem que o público saiba quem são elas, logo que adentram no teatro/espço cênico.

Consideramos, porém, esses distintos gêneros (entrevistas em audiovisual e programa do espetáculo) apenas como parte desse ritual da *práxis cênica*, e não como objeto de nossa investigação, devido ao fator temporal e à extensão do *corpus* já coletado para a realização da pesquisa. Nesse sentido, somos levados a considerar esses elementos introdutórios em suas funções na situação de comunicação teatral, sem que, no entanto, eles sejam considerados especificamente como parte integrante do *corpus* em nossa

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z12TGfcL79w>. “O olhar do público – As rosas no jardim de Zula” (3:50).

análise. Por isso, esses discursos não foram transcritos em nosso apêndice e não serão analisados para além de sua caracterização contextual como abertura do espetáculo.

#### 4. PELOS CAMINHOS SEMIOLINGUÍSTICOS

Logo após a colocação das inquietações iniciais trazida pelo espetáculo assistido, a delimitação de sua configuração cênica e de seu assunto, era necessário que optássemos, dentro do escopo dos estudos discursivos, por uma perspectiva teórica para embasar a análise da problemática levantada por esta pesquisa. Diante de tantos caminhos, escolhemos atravessar pelo semiolinguístico franco-brasileiro.

É importante ressaltar que a opção por essa passagem, embora não usual – assim como mostrou-se também o espetáculo que despertou o interesse desta investigação – ocorreu de maneira extremamente satisfatória. Não ter partido de uma teoria para depois aplicá-la em um *corpus*, está em consonância com a própria proposta teórico-metodológica da Semiologia, a qual se distancia, de acordo com Lysardo-Dias (2010), da armadilha de projetar hipóteses em um *corpus* constituído apenas para confirmá-las.

Dessa forma, seguiremos duas direções neste capítulo. Na primeira, a francesa, proposta inicialmente por Patrick Charaudeau, abordaremos seu histórico e seus principais conceitos. Nos debruçaremos, em seguida, sobre o conceito norteador de nossa pesquisa: a noção de imaginários sociodiscursivos. Já a segunda direção se ocupará de desdobramentos da teoria francesa, propostos por pesquisadores brasileiros, contemporâneos a Charaudeau.

##### 1.1 DIREÇÃO FRANCESA

A Teoria Semiológica (TS) nasce no início dos anos 1980, na França. Seu idealizador é também fundador do *Centre d'Analyse du Discours* (CAD) da Universidade Paris-Nord (Paris XIII), um laboratório de análises que agrega pesquisadores nacionais e internacionais por meio de convênios com universidades de diversos países.

A opção por adotar a TS como subsídio teórico de nossa pesquisa foi motivada, inicialmente, pelo fato de ela possuir uma concepção teatralizante da linguagem, o que poderia agregar elementos na compreensão de nosso objeto de estudo, o teatro. Motivou-nos, em seguida, o enfoque analítico da teoria, que permite, como afirma Lysardo-Dias (2010), alcançar a tensão entre as vivências que os indivíduos assumem e constroem da vida social (conscientemente ou não) nas diversas ações comunicacionais das quais participam. Para seu idealizador, a situação de comunicação é “[...]um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que construiu seu valor simbólico.” (CHARAUDEAU, 2014, p. 67).



A Semiolinguística apresenta-se como uma das possibilidades que a moderna Análise do Discurso (AD) oferece hoje e, para Machado (2016), é provável que ela seja, no momento atual, aquela que mais se preocupa com as trocas comunicativas entre parceiros, com todos os papéis que a vida nos leva a assumir. Trata-se de uma abordagem que se nutre de diferentes campos teóricos e de diferentes reflexões já feitas em torno da linguagem<sup>20</sup>, possuindo, então, suas próprias concepções das noções de *linguagem*, *discurso* e *texto*.

Charaudeau entende a *linguagem* como um fenômeno complexo, que possui dimensões cognitivas, sociais, psicossociais e semióticas, correspondendo a um quadro semiológico, a um “[...] um conjunto estruturado de signos formais” (CHARAUDEAU, 2001, p. 24). O *discurso* é o objeto central dos estudos da TS, é o lugar da encenação da significação e está inserido numa problemática que relaciona os fatos da linguagem a fenômenos psicológicos e sociais. Para diferenciá-lo da noção de texto, questão que envolve recorrente dissenso nos estudos linguísticos, o autor define *texto*, por sua vez, como “objeto que representa a materialização da encenação do ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2001, p. 25).

Em sua teorização, Charaudeau defende que o sentido do discurso depende das circunstâncias da enunciação e dos destinatários aos quais ele é dirigido. Em outras palavras, a TS objetiva compreender a construção do “[...] processo de semiotização do mundo”. (CHARAUDEAU, 2005, p. 11) por meio da intervenção de um sujeito psicossocio-linguístico. De maneira geral, tal processo, no postulado da TS, ocorre por meio dos procedimentos de transformação e transação, simultaneamente. O processo de transformação parte de um mundo a significar para um mundo significado por meio da ação de um sujeito falante, enquanto a transação faz do mundo significado um objeto de troca entre os sujeitos – o falante e o destinatário. Conforme observa Silva (2013), esse esquema de dupla semiotização proposto por Charaudeau traz à tona uma antiga discussão a respeito da determinação dos sentidos da ação humana: “[...] são as condições sociais, históricas e culturais que determinam os sentidos dos enunciados ou é o próprio usuário da língua que, subjetivamente, imprime os sentidos a seus atos de linguagem?” (SILVA, 2013, p. 237). A resposta do teórico a esse dilema é que, antes de serem excludentes, tais alternativas são complementares, determinando, ambas, a construção do sentido.

---

<sup>20</sup> Tem-se daí o caráter “antropofágico” da Semiolinguística, por reunir várias outras teorias. Tal termo é utilizado pelo próprio Charaudeau em suas conferências, conforme lembram Machado (2006) e Lysardo-Dias (2010).

A partir dessa perspectiva, o autor justifica a designação adotada em sua proposta teórica, explicando que as formas semiológicas encontram-se, de algum modo, sob a dominância da linguagem verbal:

[...] uma análise semiolinguística do discurso é Semiótica pelo fato de que se interessa por um objeto que só se constitui em uma intertextualidade. Esta última depende dos sujeitos da linguagem, que procuram extrair dela possíveis significantes. Diremos também que uma análise semiolinguística do discurso é Linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos linguageiros. (CHARAUDEAU, 2014, p. 21)

[...] *Semio-*, de “semiosis”, evocando o fato de que a construção do sentido e sua configuração se fazem através de uma relação forma-sentido (em diferentes sistemas semiológicos), sob a responsabilidade de um sujeito intencional, com um projeto de influência social, num determinado quadro de ação; *linguística* para destacar a matéria principal da forma em questão – a das línguas naturais. Estas, por sua dupla articulação, pela particularidade combinatória de suas unidades (sintagmático-paradigmática em vários níveis: palavra, frase, texto), impõem um procedimento de semiotização do mundo diferente das outras linguagens. (CHARAUDEAU, 2005, p. 13, grifos do autor).

Além de tal semiotização do mundo, que ocorre em um duplo processo (mundo a significar – mundo significado e sujeito falante – sujeito falante destinatário), duas outras noções estão na base da teorização Semiolinguística: contrato de comunicação e ato de linguagem, conforme melhor explicaremos a seguir.

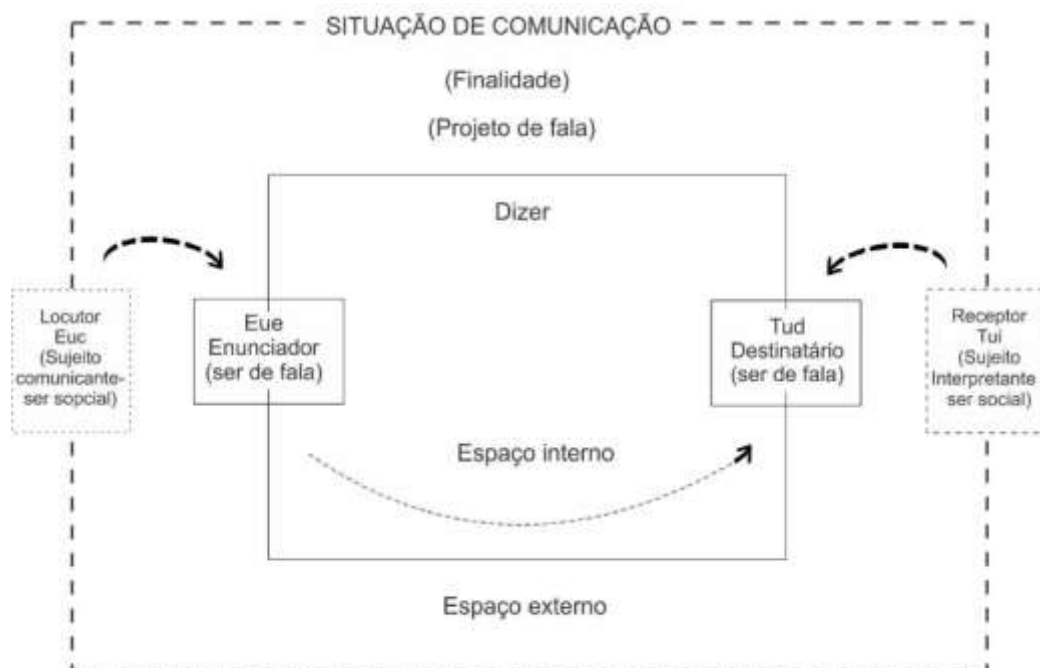
#### 4.1.1 Conceitos fundamentais

O contrato de comunicação é um termo advindo do vocabulário jurídico-administrativo, remetendo a um acordo entre partes (MACHADO, 2006). Segundo Lysardo-Dias (2010), essa noção possui um potencial explicativo e analítico entre o que é e o que está pré-determinado como condição histórica e social de interlocução e as possíveis escolhas pessoais que os sujeitos realizam. Silva (2013) complementa que é por causa do contrato de comunicação que nós não falamos qualquer coisa para qualquer pessoa em qualquer lugar, uma vez que ele impõe limites para o que podemos e devemos falar. A TS delimita três componentes do contrato, relacionados diretamente a questões mais ou menos objetivas, uma vez que o que está presente, ao comunicarmos-nos é um jogo de interação, criando expectativas interacionais entre os sujeitos. Como primeiro componente do contrato tem-se o *comunicacional*, entendido como o quadro físico da situação. O segundo, *psicossocial*, é concebido em termos de estatutos que os parceiros são suscetíveis de reconhecer um no outro. Por fim, o componente *intencional* é concebido como um conhecimento *a priori* que cada um dos parceiros possui (ou constrói

para si mesmo) sobre o outro, de forma imaginária, fazendo apelo a saberes supostamente partilhados.

O contrato sinaliza que o ato de linguagem, comumente chamado de situação de comunicação – realizado em um tempo e espaço determinados – está submetido e, de alguma forma, regido por uma externalidade (LYSARDO-DIAS, 2010). Por isso, todo ato de linguagem está inserido em um contrato de comunicação, estabelecido entre os parceiros (MACHADO, 2006). Os sujeitos em interação, na Semiologia, encontram-se desdobrados em quatro instâncias subjetivas e dispostos em um quadro enunciativo, conforme a seguir:

Quadro 1: Quadro enunciativo Semiológico



Fonte: Charaudeau (2014, p. 52)

De acordo com Lysardo-Dias (2010), dentre todos os dispositivos teórico-analíticos da TS, talvez um dos mais utilizados e testados seja esse quadro, por ele dar conta concomitantemente tanto da dinâmica dos atos de linguagem quanto dos seres sociais que atuam nas interações verbais. Ela afirma que o sujeito que comunica se lança em direção ao outro devido ao fato do ato ser uma proposição que o EU faz ao TU e sobre o qual ele espera uma contrapartida de convivência. Porém, o ato é encarado como uma aventura, pois, mesmo que haja um caráter intencional, o sujeito comunicante pode dominar somente a produção do enunciado, nunca os efeitos de sentido que este terá sobre

seu interpretante. Para que essa expedição seja bem sucedida, o sujeito comunicante faz uso de contratos de comunicação e de estratégias, por isso, os sentidos produzidos no texto serão, “[...] ao mesmo tempo sobredeterminados pelas restrições da situação de troca, e singulares pela especificidade do projeto de fala.” (CHARAUDEAU, 2005, p. 19).

Charaudeau considera dois espaços em seu quadro enunciativo: o *externo*, situacional, do fazer e o *interno*, discursivo, do dizer, de maneira indissociável, uma vez que eles intercondicionam-se (Lysardo-Dias, 2010). Esses espaços estão diretamente relacionados às *restrições* externas sofridas pelos seres sociais e às *estratégias* internas possibilitadas pelos seres de fala. O semiolinguista explica que essas estratégias são múltiplas, mas que podem ser agrupadas em três, correspondentes aos tipos de condição para a encenação discursiva: legitimidade, credibilidade e captação. O teórico define que a estratégia repousa na hipótese de que o sujeito comunicante concebe, organiza e encena suas intenções de forma a produzir determinados efeitos – de persuasão (adesão racional) ou de sedução (adesão emocional) – sobre o sujeito interpretante. Na estratégia de *legitimidade* o sujeito falante cria ou reforça o seu direito à palavra, na *credibilidade* o sujeito falante faz crer ao seu interlocutor que ele é digno de fé, e, na *captação*, o sujeito falante faz com que o interlocutor dê sua adesão absoluta ao que ele diz.

No espaço *externo*, encontram-se os parceiros: o sujeito comunicante (Euc) e o sujeito interpretante (Tui), implicados no jogo que lhes é proposto pela relação contratual. O Euc detém a iniciativa no processo de produção, encenando o dizer e construindo hipóteses sobre o sujeito interpretante (Tui). O resultado da atividade comunicativa do Euc produz efeitos de discurso (possíveis ou efetivamente produzidos), pois centra-se nas estratégias discursivas. O outro parceiro do ato, o Tui, é o sujeito que detém a iniciativa do processo de interpretação em função de suas experiências pessoais, isto é, suas próprias práticas significantes (que pode ser muda ou se exprimir por uma interação qualquer) com as hipóteses de saber que ele é levado a elaborar sobre o sujeito comunicante. Charaudeau explica que ele é um ser que age fora do ato de enunciação produzido pelo EU, só dependendo de si mesmo e se instituindo no instante exato em que opera um processo de interpretação.

No espaço *interno*, encontram-se os protagonistas do ato, sendo “[...] um desdobramento do sujeito comunicante e do sujeito interpretante [...]” (LYSARDO-DIAS, 2010, p. 171), definidos pela TS como seres de fala da encenação do dizer, produzida pelo sujeito enunciator (Eue) e interpretada pelo sujeito destinatário (Tud).

Para o teórico, tais seres assumem diferentes faces de acordo com os papéis que lhes são atribuídos pelos parceiros do ato de linguagem em função da relação contratual. Charaudeau (2014) diz que o Eue é um ser de fala sempre presente no ato de linguagem, seja explicitamente marcado, seja apagado na configuração verbal do discurso (como enunciador de um discurso relatado, por exemplo), representando o traço de intencionalidade do Euc nesse âmbito da produção. O outro protagonista do ato, Tud, é definido como uma imagem idealizada do enunciador construída pelo Tui como uma hipótese de como é a intencionalidade do Euc. Vale ressaltar, por fim, a existência de vários destinatários correspondendo a um mesmo ato de linguagem, na proposição charaudiana.

Dessa forma, os sujeitos, na teorização Semiolinguística são entendidos como sobredeterminados pelas circunstâncias de fala que os ultrapassam, devido ao fato de o ato de linguagem ser considerado como o encontro de dois processos que envolvem quatro instâncias subjetivas que se articulam por um duplo circuito. Para Machado (2006), a Semiolinguística, dando lugar a uma diversificação/polifonia de sujeitos, ou seja, ao considerar aqueles que atuam no mundo “real” e aqueles que falam no “mundo das palavras”, acaba por abranger tanto o poder das palavras, em um mundo a elas interno, como também a legitimidade situacional ou institucional dos sujeitos comunicantes.

Encontram-se diretamente dependentes da finalidade comunicativa do sujeito falante – e, conseqüentemente, compõem o ato de linguagem – os modos de organização do discurso, uma formulação de Charaudeau (2014) que contempla princípios de arranjo da matéria linguística. São procedimentos construídos a partir de determinadas categorias de língua, que se encontram estreitamente interligados, por adquirirem sentido em relação um ao outro, e que se agrupam em quatro modos: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. É importante ressaltar que, de acordo com a Semiolinguística, há distinção entre a finalidade de um texto e seu modo. Isso, pois, do ponto de vista de sua organização, os textos são sempre heterogêneos, dependentes tanto da situação de comunicação na e para qual foram concebidos, quanto das diversas ordens de organização que foram utilizadas para construí-los: “texto é o resultado de uma combinação de múltiplos fatores de naturezas diversas que se situam além dos sistemas de língua” (CHARAUDEAU, 2014, p. 159). Dessa forma, iremos proceder à análise do arranjo da matéria linguística de maneira particular nesta pesquisa, privilegiando aqueles que possuem recorrência majoritária no texto cênico-dramatúrgico de *As rosas no jardim de Zula*, bem como observando alguns por meio de sua presença em outros.

O semiolinguista sistematizou os modos de acordo com suas funções de base (finalidade discursiva/ projeto de fala) e seus princípios de organização tanto do mundo referencial, quanto de sua encenação (*mise en scène*), conforme o quadro a seguir:

Quadro 2: Modos de organização do discurso

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	Relação de influência (EU -> TU) Ponto de vista do sujeito (EU -> ELE) Retomada do que já foi dito (ELE)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Posição em relação ao interlocutor</li> <li>• Posição em relação ao mundo</li> <li>• Posição em relação a outros discursos</li> </ul>
DESCRITIVO	Identificar e qualificar seres de maneira objetiva / subjetiva	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da construção descritiva (Nomear-Localizar-Qualificar)</li> <li>• Encenação descritiva</li> </ul>
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da lógica narrativa (actantes e processos)</li> <li>• Encenação narrativa</li> </ul>
ARGUMENTATIVO	Expor e provar casualidades numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização da lógica argumentativa</li> <li>• Encenação argumentativa</li> </ul>

Fonte: Charaudeau (2014, p. 75)

Na visão de Lysardo-Dias (2010), o desdobramento de cada um dos modos evidencia o impacto da materialidade linguística para além da sua configuração formal, fator que os distingue da classificação mais tradicional em tipos ou sequências textuais. Assim, obtém-se um instrumental de análise sistemático para o uso da língua em função do projeto de fala de seus usuários, “[...] ou seja, o valor ideológico e a dimensão social das palavras são projetadas pelo acontecimento enunciativo, cuja historicidade é focada como parte constitutiva.” (LYSARDO-DIAS, 2010, p. 176).

Charaudeau (2014) ressalta que o modo enunciativo intervém na encenação discursiva de cada um dos três outros modos, por dar conta da posição do locutor com relação: ao interlocutor, a si mesmo e aos outros. De maneira geral, em nosso *corpus*, a relação de influência ocorre no plano teatral épico, quando as atrizes se dirigem

diretamente ao público, interpelando-o, propondo-o a construir sentidos junto com elas, comportando-se de maneira *alocutiva*. Já o comportamento *elocutivo* pode ser percebido em ambos os planos: tanto as atrizes como as personagens que elas representam expressam opiniões, apreciações e declarações sobre a figura da mulher na sociedade contemporânea – temática norteadora do espetáculo. Por fim, observamos a enunciação *delocutiva* quando um sujeito feminino relata a vida de um dos outros sujeitos que dialogam com ele, na cena dramática.

Os modos de organização do discurso serão analisados neste estudo da seguinte maneira: o descritivo por meio da própria proposta charaudiana, observando, principalmente, seus componentes e seus efeitos de encenação – conforme será melhor explicitado no capítulo seguinte – e os demais, pelas proposições semiolinguísticas brasileiras, da seguinte forma: o narrativo através da perspectiva semiocênica e das narrativas de vida e o argumentativo através das narrativas de vida.

#### **4.1.2 Imaginários sociodiscursivos, realidade e real**

A questão da representação social é amplamente discutida no âmbito das Ciências Sociais, “pois ela remete às questões bastante complexas da distinção entre *sistemas de pensamentos, sistemas de valores, doutrinas e ideologias*, sua definição e sua estruturação.” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2016, p. 432). Diversos pesquisadores de áreas como a Filosofia, Sociologia, Literatura, Psicologia apresentaram proposições de acordo com os estudos desenvolvidos em suas áreas de atuação. O criador da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, Patrick Charaudeau, foi um desses estudiosos, trazendo a proposição acerca das representações para o campo da Linguística.

Ao explicar seu posicionamento a respeito da problemática das representações, o teórico opta, dentre as diversas nomeações surgidas para estudar a maneira como o homem representa o mundo, pela designação imaginários sociodiscursivos, uma vez que é a linguagem que ao mesmo tempo funda e configura sistema de valores. A formulação da Semiolinguística entende que as representações constituem maneiras de ver (discriminar e classificar) e de julgar (atribuir um valor) o mundo, mediante discursos que engendram saberes, sendo que é com esses últimos que se elaboram sistemas de pensamentos, misturas de conhecimento, de julgamento e afeto. Dito isto, ele define a designação escolhida como

[...] um modo de apreensão do mundo que nasce na mecânica das representações sociais, que, como o dissemos, constrói a significação dos

objetos do mundo, os fenômenos que aí se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. (CHARAUDEAU, 2007, p. 3, tradução nossa)<sup>21</sup>

Seguindo esse raciocínio, Charaudeau (2007; 2008) diferencia realidade de real, ancorando-se na própria distinção do signo linguístico, no qual o significado não é a realidade propriamente dita, e sim uma construção significante do mundo. Tal diferenciação demarca que a noção das representações sociais relaciona-se a mecanismos responsáveis pela construção do real por meio do engendramento de saberes e imaginários.

Como realidade, ele compreende o mundo empírico, verificável por fenômenos que se impõem ao homem. Já o real, seria, nessa concepção, o mundo construído pelo homem, em processo de semiótica. Os imaginários, por sua vez, são entendidos não como algo que se oporia à realidade, de acordo com o senso comum, mas como uma imagem da realidade que a interpreta, que a faz entrar em um universo de significações. Para ele,

A significação da realidade precede de uma dupla relação: a relação que o homem mantém com a realidade por meio de sua experiência, e a que estabelece com os outros para alcançar o consenso de significação. A realidade tem, portanto, necessidade de ser percebida pelo homem para significar, e é essa atividade de percepção significante que produz os imaginários, os quais em contrapartida dão sentido a essa realidade. (CHARAUDEAU, 2008, p. 203-204)

Neste sentido, um dos mecanismos pelos quais os imaginários são engendrados é pelas representações sociais, sendo que eles dão significado ao mundo ao serem partilhados pela sociedade.

Esse conceito Semiolinguístico, assim, diz respeito aos imaginários materializados em racionalizações discursivas, circulando em um espaço de interdiscursividade. Para Charaudeau (2008; 2016), eles dão testemunhos das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos sociais têm dos acontecimentos e dos julgamentos que fazem de suas vidas sociais, uma vez que são portadores “de um ponto de vista geral, de uma doxa anônima, de uma crença supostamente comum” (CHARAUDEAU, 2016, p.35).

---

<sup>21</sup> [...] un mode d’appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, la quelle, on l’a dit, construit de la signification sur les objets du monde, es phénomènes qui s’y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité em réel signifiant.



## 4.2 DIREÇÃO BRASILEIRA

Após um primeiro convênio firmado pela Capes/Confecub entre as Universidades Federais de Minas Geras, Rio de Janeiro e a Paris XII, no ano de 1992, o diálogo acerca das proposições Semiollingüísticas tornou-se significativo para as pesquisas lingüísticas nacionais. As reflexões em interação entre as nações abordaram não apenas as formulações iniciais propostas por Charaudeau, mas também as perspectivas e questionamentos que foram surgindo durante sua aplicação.

Lysardo- Dias (2010) afirma que a abrangência e a clareza teórico-analítica da Semiollingüística têm sido decisivas para uma prática de análise compatível com as realizações discursivas específicas da sociedade brasileira e com nossas problematizações em termos de funcionamento dos fenômenos lingüageiros. Machado (2017) chega a afirmar que a Semiollingüística brasileira está além daquela praticada na própria França, uma vez que aqui os temas foram dilatados, trabalhando com um leque de enfoques discursivos.

Nesta direção, apresentaremos, assim, a proposta de análise das Artes Cênicas pelo viés semiollingüístico, nomeada perspectiva Semiocênica, que vem sendo desenvolvida por Cordeiro desde 2005. Abordaremos também o estudo acerca das narrativas de vida como nova materialidade discursiva, pesquisa sobre a qual Machado tem se debruçado desde 2009.

### 4.2.1 Análise Semiocênica do Discurso

Ao verificar a ínfima quantidade de pesquisas realizadas sobre a ocorrência teatral como discurso cênico, principalmente a quase ausência daquelas que não se restrinjam somente à manifestação textual (que seria apenas um dos códigos usados em uma encenação), Cordeiro (2005) propôs o mútuo cruzamento da Semiollingüística e das Artes Cênicas, estabelecendo o acontecimento cênico-artístico como fato lingüístico, em uma configuração transdisciplinar.

O pesquisador trata o fazer teatral como *práxis* social, como uma manifestação lingüageira caracterizada pelo *hic et nunc*, por meio de um conjunto de linguagens utilizadas pelo homem para se comunicar, isto é, encenar seu projeto de fala, tendo o texto como materialidade. O autor defende que estamos, a todo momento de nossas vidas, em cena, pois

[...] tanto a *linguagem cênica* como a *linguagem cotidiana* funcionam como mecanismos operacionalizados para proceder à representação de mundo, sobredeterminados pelo *imaginário sociodiscursivo* de acordo com a situação

de comunicação em que esses parceiros se encontram. (CORDEIRO, 2005, p. 20, grifos do autor)

Segundo ele, a equivalência desses âmbitos encontra-se nos seguintes fatos: I) as Artes Cênicas, desde o início de seus registros – por volta do século VI a.C., nas celebrações dionisíacas – são práticas sociais institucionalizadas; II) a linguagem cênica apresenta-se como um sistema semiológico utilizado para além de sua situação básica de comunicação – a encenação artística –, uma vez que é apropriada por áreas como a filosofia, a sociologia ou a psicologia, por exemplo; e III) a encenação artística ocorre por meio de um sistema semiológico próprio que serve como expressão, como uma prática social inerente<sup>22</sup> ao ser humano.

O trabalho semiocênico aborda a encenação artística como comunhão acústico-semiótica, como atos de linguagem nos quais se encontram instâncias locutivas e interpretativas. A primeira é representada pelos artistas, que operam códigos semiológicos<sup>23</sup> (texto, maquiagem, figurino, cenário, gesto, marcação, deslocamento, dentre outros) intencionalmente, com finalidade de influenciar o espectador. A outra instância reconhece, por sua vez, o direito à fala aos enunciadores e encontram-se também (consciente ou não) com intenção de ser influenciada, “ainda que pura simplesmente pela apreciação estética do Belo ou pelos *efeitos patêmicos*, sejam eles quais forem.” (CORDEIRO, 2005, p. 16).

O pesquisador afirma que o que diferencia uma encenação qualquer de uma encenação teatral é justamente o contrato de comunicação que os diferentes parceiros estabelecem, regidos por suas determinações específicas. Assim, ele elenca como condições mínimas necessárias para que ocorra a interação entre artista e público em uma apresentação cênico-artística: a copresença no tempo e no espaço, dos parceiros, o reconhecimento do estatuto artístico/ficcional do projeto de fala (com início, meio e fim), as circunstâncias materiais de cada (e única) apresentação e as percepções instantâneas resultantes da interação (como um erro, um ruído, por exemplo).

---

<sup>22</sup> “A necessidade de se representar, de falar de si, é inerente ao homem, que vem ao longo de sua história expressando este olhar sobre si, sobre o outro e sobre o mundo. A maneira de realizar esta necessidade constituinte do caráter humano tem sua manifestação poética nas artes. As ocorrências artísticas (pintura, escultura, literatura, dança, música, cinema e teatro) encontraram diversos meios e estilos de materializarem. Desde os gregos no ocidente, as *artes cênicas* se prestam à representação da condição humana.” (CORDEIRO, 2005, p.22).

<sup>23</sup> Ver Anexo D.

Em face ao contrato estabelecido, o autor ressalva a estreita ligação cênica com a noção de verossimilhança, devido ao fato de envolver um fazer persuasivo, por parte dos artistas, e a adesão (ou não), por parte do público. Como verossimilhança, ele entende aquilo que trata do estatuto da especificidade do discurso cênico-artístico, isto é, um princípio utilizado pelas Artes Cênicas para produzir emoção. Observamos que tal princípio pode ser assumido como uma estratégia de captação por parte dos enunciadores teatrais, afinal, ele consiste em tocar o afeto do auditório, em provocar nele certo estado emocional que seja favorável a uma visada de influência por parte do sujeito falante.

Cordeiro (2005) explica que os espectadores avaliam o domínio do verdadeiro (consciente ou inconscientemente), mesmo sem quebrar a concordata de que um espetáculo se trata de uma obra de ficção, pois o que se passa no palco deve-lhes proporcionar uma experiência diferente do cotidiano, “que promova alguma mudança em seus seres dentro da ordem sutil de suas existências” (CORDEIRO, 2005, p.38), devido ao fato da experiência ser da ordem do perceptivo.

Como componentes de tal contrato, considerando a sobredeterminação tanto do processo de produção, quanto do de interpretação, o pesquisador entende o *comunicacional* como os diversos espaços, desde os “[...] mais suntuosos edifícios teatrais aos guetos das grandes metrópoles, passando pelas manifestações inacessíveis aos documentos das tribos e povos afastados, espalhados pelos quatro cantos do planeta.” (CORDEIRO, 2005, p.45). O componente *psicossocial* variará de cultural para cultura, por meio das relações de afetividade, idade, sexo, respeitabilidade etc. e o *intencional* é mútuo, isto é, artista e público influenciam-se reciprocamente.

Outra importante marca interativa da situação de comunicação cênica é o reconhecimento que as Artes Cênicas consistem em encenações representadas, ou seja, possuirão sempre um estatuto ficcional. Isso significa que os discursos colocados em cena, por mais que se baseiem em histórias de vida, histórias ditas “reais”, serão sempre ficção, justo e principalmente por serem teatrais. Esse ponderamento semiocênico é essencial para a reflexão sobre o Teatro Documentário, que, como visto anteriormente, utiliza-se de planos épicos, sem que, no entanto, traga a realidade, em si, para o espaço cênico.

Cordeiro (2016) assevera que não há nenhuma possibilidade de ruptura com a ficção na esfera cênica. Há somente a possibilidade de utilização de efeitos de realidade no teatro, pois, caso contrário, romperíamos também com o contrato de comunicação das Artes Cênicas e criaríamos, assim, um novo gênero discursivo, com outros componentes.

A utilização de tal efeito é, então, uma estratégia dramatúrgica, pois sua produção é parte da encenação do discurso teatral.

A respeito dos imaginários sociodiscursivos na esfera cênica, Cordeiro (2005) explica que o público é estimulado a evocar registros de emoções que residem em sua memória, ao ver a ação encenada, justamente por meio do acionamento dos imaginários sociodiscursivos. Para esse autor, os imaginários são representações de mundo, são “categorias de classificação de mundo partilhadas pelos sujeitos da troca comunicacional” (CORDEIRO, 2005, p. 88) e são imediatamente acionados ao estabelecer-se contato com uma cena, seja produzindo, seja interpretando.

#### 4.2.2. Narrativas de vida<sup>24</sup>

Discursos que falam-de-si em nosso *corpus* são recorrentes pelo fato de a criação cênica empregar como base dramatúrgica histórias de vida de mulheres anônimas, cotidianas, inclusive as próprias atrizes do espetáculo. Tais discursos são cunhados com diversos nomes: biodrama, relato, testemunho, confissão, depoimento, biografia, autobiografia.

Machado (2015; 2016a; 2016b), ao observar que estes apresentam-se como um macro ato de linguagem, foi conduzida à abordagem de uma nova materialidade discursiva, a qual nomeou de “narrativas de vida”. Sua preferência pelo sintagma alcunhado justifica-se pelo fato de as narrativas de vida aparecerem em diversos gêneros e pelo fato de fazerem mais do que contar histórias: “elas detêm uma maneira de persuasão poderosa e que pode ser mais forte que a de muitas argumentações lógicas.” (MACHADO, 2015, p. 97).

A autora esclarece que a narrativa de vida tem sido muito estudada nos últimos tempos em disciplinas como História, Sociologia, Antropologia, Psicologia Social ou Literatura. Assumindo-a, portanto, como um conceito investigativo, a pesquisadora cria uma ponte que liga essas diversas teorias à Análise Semiolinguística do Discurso e afirma querer demarcar um território que não coincide com o de pesquisadores que só buscam dados concretos referentes a datas e acontecimentos na vida daquele-que-se-conta. Ela ressalta que não convém descartar os fatores tempo e espaço dos estudos, porém, que a ênfase de sua proposta recai sobre os atos de linguagem construídos por certos narradores que possuem diferentes objetivos, isto é, no *como* narraram.

---

<sup>24</sup> O sintagma narrativa de vida pode ser substituído por sinônimos como relato de vida, história de vida, ato de se contar ou falar de si.

As narrativas de vida constituem uma base para pesquisas que revelam ou buscam respostas para diferentes dados, pois, a pesquisadora explica que a atividade de falar-de-si-mesmo não ocorre somente quando um entrevistador solicita a uma pessoa que lhe conte sua vida, ou parte desta, ou exponha seus sentimentos pessoais sobre um determinado assunto vivenciado. Ela pode surgir em momentos inesperados, aparecendo em diferentes situações e gêneros discursivos e que, muitas vezes, entrelaçam discursos de diferentes esferas, como o do trabalho à vida particular, como veremos que acontece em *As rosas no jardim de Zula*.

Para a pesquisadora, o contador de histórias de vida visa a estabelecer uma forma de comunicação quase sempre impregnada de mistérios, encantamentos ou mesmo sortilégios. Como a TS comprova que nenhum ato de linguagem é aleatório, todos contêm um fim comunicativo preciso, no caso das narrativas de vida, suas visadas buscam também influenciar os sujeitos interlocutores, sua maneira de pensar ou aceitar determinado relato, levando leitores ou ouvintes a aceitarem as estratégias que elas contêm; por isso, “narrar é pois uma arte” (MACHADO, 2015, p.97). É devido a tal característica desse macro ato de linguagem que observaremos os fenômenos da organização discursiva argumentativa através dele.

De maneira geral, ao enunciar, o sujeito que se narra aciona certa situação histórico-social por meio do exercício da memória. Machado (2016b) afirma que a memória de um ser humano é um universo no qual diferentes vozes se conjugam, além daquela do ser que reflete sobre si e sobre sua existência. Para ela, essas vozes falam de acontecimentos pessoais, vividos pelo indivíduo em pauta, mas também de acontecimentos coletivos dos quais o indivíduo participou, criando “imaginários que vão se refletir nas palavras do ser-pensante, em ocasiões diversas, desde que ele convoque suas memórias” (MACHADO, 2016b, p. 122).

## 5. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS DO PERCURSO

Para prosseguirmos com essa viagem, que objetiva compreender, através da problematização e análise da construção discursiva de *As rosas no jardim de Zula*, como o teatro constrói figuras de mulheres contemporâneas a partir da elaboração dos imaginários sociodiscursivos, é necessário criarmos maneiras de avançar rumo à terceira margem, isto é, em direção à análise da problemática levantada nesta pesquisa. Neste capítulo apresentaremos os procedimentos e instrumentos que serão úteis nesse percurso para que possamos ter condições de ultrapassar as pedras colocadas no caminho investigativo, rumo a alguma linha de chegada.

Dessa forma, iremos nos ater, neste capítulo, à rota das pesquisas semiolinguísticas, às categorias de análise e às etapas da pesquisa, a qual totalizou quatro etapas de investigação.

### 5.1 ROTA PARA PESQUISA EM SEMIOLINGUÍSTICA

A Semiolinguística propõe, de maneira geral, um procedimento empírico-dedutivo por meio de descrições, interpretações e análises da matéria languageira, o que significa, para seu idealizador, que o analista parte de um material empírico, a linguagem, que já está configurada em instância semiológica. Charaudeau (2005) explica que essa configuração pode ser manipulada pelo pesquisador através de observações de infinitas combinações, para determinar recortes formais, simultaneamente às categorias conceituais que lhes correspondem.

Analisar um ato de linguagem significa, para a Semiolinguística, que o analista está em posição de coletor dos *possíveis interpretativos* – que surgem ou se cristalizam – no ponto de encontro dos processos de produção e de interpretação comunicacional, extraindo constantes e variáveis do processo analisado por meio de comparações. Como *possíveis interpretativos*, Charaudeau (2014) define as representações languageiras das experiências dos indivíduos, testemunhadas nas práticas sociais que caracterizam um grupo ou uma comunidade humana. Essas representações “[...] são organizadas através de elementos languageiros, semânticos e formais, que são, por sua vez, compostos de várias ordens de organização.” (CHARAUDEAU, 2014, p. 63).

Machado (2006) alerta que a Semiolinguística pede um pesquisador que aborde seu objeto de estudo com um olhar “neutro”, despido de ideologias, para melhor poder julgá-las; se aparecerem de forma evidente ou implícita, será ao final da pesquisa, nunca antes. Ela defende que a análise Semiolinguística é crítica no sentido em que des-constrói

os discursos para melhor observar/fazer ressaltar os motivos que lhes deram origem, o “porquê” de sua produção e, de certo modo, as ideologias que prescindiram a esta construção.

Dessa forma, ocorrem as seguintes etapas nas análises Semiollingüísticas, de acordo com Lysardo-Dias (2010): inicialmente, há o levantamento formal dos elementos significativos, que serão relacionados em função do objetivo da pesquisa e de sua própria natureza. Na etapa seguinte ocorre a descrição resultante da fase anterior, por meio de grades que permitem não apenas relacionar elementos qualitativos como também comparar sua recorrência em termos quantitativos. Devido a isso, ela afirma que a análise Semiollingüística contempla o estudo do geral e do particular, “em um constante movimento de ir e vir entre esses dois aspectos: o *contrato de comunicação* e as *estratégias específicas*.” (LYSARDO-DIAS, 2010, p. 169, grifo da autora)

## 5.2. CATEGORIAS DE ANÁLISE E ETAPAS DA PESQUISA

A característica metodológica desta pesquisa é de cunho descritivo e interpretativo. Em um primeiro momento, realizamos uma revisão bibliográfica para fundamentar teoricamente o estudo. Posteriormente, coletamos e transcrevemos os dados a serem analisados, de acordo com os objetivos traçados para a investigação. Como etapa final desta pesquisa, analisamos, à luz do quadro teórico, os dados coletados, subdivididos em: 1) Explicitação do contrato comunicacional cênico-documental e delineamento de seus componentes enunciativos; e 2) Identificação e interpretação dos imaginários sociodiscursivos femininos.

Para a análise da primeira etapa, valemo-nos de Cordeiro (2005), por suas postulações semiocênicas possibilitarem tanto a análise contratual específica das Artes Cênicas, quanto por seu quadro enunciativo oportunizar o desvelamento das instâncias subjetivas desse ato de linguagem, nesta etapa cênica. Essa fase foi imprescindível, pois foram os resultados obtidos nela que nos proporcionaram o prosseguimento da investigação dos imaginários sociodiscursivos elaborados pelo espetáculo, posteriormente.

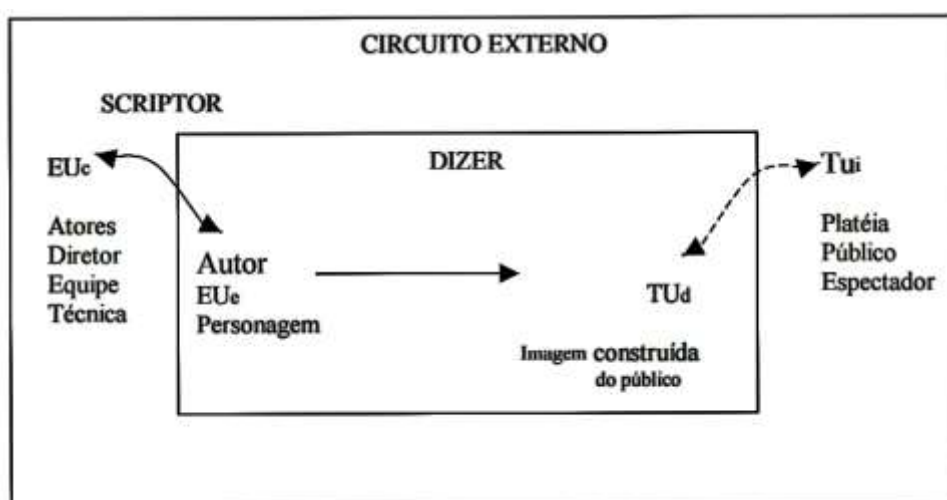
O pesquisador explica que as questões colocadas a seguir, ligadas, por sua vez, ao processo de transação da semiotização do mundo, delimitam o contrato cênico, ao responderem, no âmbito das Artes Cênicas:

- **Quem:** o artista, que é voz de um sujeito coletivo (diretor, equipe técnica, colaboradores, dentre outros);

- **Para quem:** um público específico, mesmo se tratando de um auditório pretensamente universal, uma vez que as comunidades são sobredeterminadas por seu contexto sócio histórico. Dentro desses contextos há, ainda, especificidades, como o público infantil, temas ecológicos etc.;
- **O quê:** desde a Grécia antiga as Artes Cênicas tratam da condição humana, sobre os mais diversos aspectos de seus imaginários sociodiscursivos;
- **Como:** o projeto de fala do artista cênico pode organizar-se de maneira Lírica, Épica, e/ou Dramática, podendo, ainda, imbricarem-se;
- **Por quê:** necessidade de representação.

Para Cordeiro (2005), o fazer cênico desdobra-se em três dimensões, encaixadas no momento da interação, por isso ele define as Artes Cênicas como um macro ato de linguagem. Nessas dimensões, cada nível interacional é caracterizado por situações específicas, sendo que a terceira delas é a mais abrangente, por conter as demais. Elas são nomeadas: *situação de leitura ou produção do texto/tema* a ser encenado, *situação de répétition*<sup>25</sup> que antecede a apresentação e *situação de apresentação*, sendo que, para cada uma delas, ele observa posicionamentos diferentes para os sujeitos envolvidos, estabelecendo, assim, três quadros enunciativos semiocênicos. Como a etapa de apresentação cênica engloba as demais e nosso *corpus* se atém a este momento, optamos por utilizar apenas esse quadro enunciativo semiocênico como base investigativa. Sua disposição ocorre conforme a seguir:

Quadro 3: Quadro enunciativo aplicado às Artes Cênicas: apresentação ou espetáculo



<sup>25</sup> No texto em curso, Cordeiro (2005) opta pelo uso do termo em francês, no lugar de ensaio, por entender que a etimologia da palavra traz o sentido de repetição, de busca do aprimoramento.



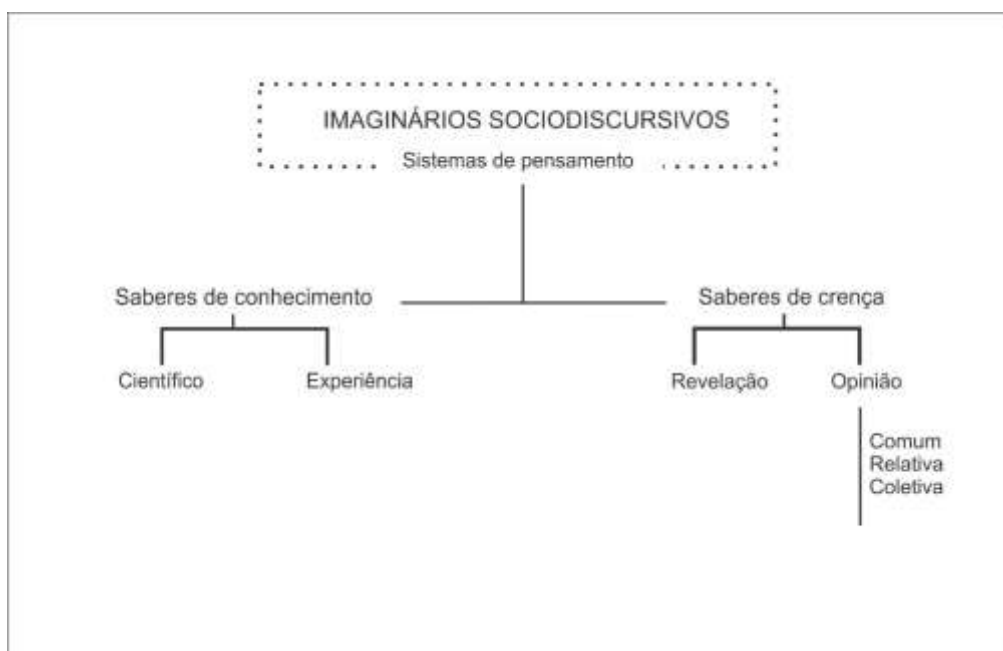
De acordo com essa sistematização, os parceiros do ato de linguagem são: o sujeito comunicante (Euc), composto pelos atores que nunca atuam sozinhos, mesmo se tratando de um monólogo, pelo diretor e por todos aqueles que constroem a encenação, possibilitando que ela seja levada ao público – equipe técnica e colaboradores: produtores, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, músicos, cantores, operadores de maquinaria, maquiadores, aderecistas, costureiras, carpinteiros, dentre outros. Já o sujeito interpretante (Tui), é todo e qualquer sujeito que se engaja na apresentação; aquele sujeito que parar para vê-la ou que a ela for, respeitando os limites impostos pelo princípio de pertinência (reconhecimento dos universos de saberes). A figura do autor/dramaturgo apresenta-se como *Scriptor* – instância responsável por colocar os personagens em cena –, na zona fronteira entre o Euc e o Eue. Os sujeitos protagonistas das apresentações de espetáculos são: o sujeito enunciador (Eue), personagem, tendo como interlocutor o sujeito destinatário (Tud), uma imagem construída para o público que, salvaguardando-se algumas expressões, corresponderá em grande parte ao interpretante da apresentação (Tui). Vale ressaltar que para realizar a análise dessa primeira etapa, observamos a composição linguístico-linguageira do espetáculo; isto é, as informações verbais e não verbais contidas no quadro de códigos semiológicos, conforme explicamos no capítulo 4. Por isso, utilizamos o recurso do *Print Screen*<sup>26</sup> para capturarmos imagens do audiovisual que demonstrassem os significados daquilo que estava sendo verificado.

Após os resultados obtidos na etapa inicial, partiremos, enfim, para a investigação dos imaginários sociodiscursivos que *As rosas no jardim de Zula* mobiliza. A proposição dos imaginários sociodiscursivos abarca uma operacionalização de “organização dos saberes em que é realizada a demarcação das ideias e dos valores colocados como epígrafe sem prejudicar o sistema de pensamento ao qual eles poderiam corresponder” (CHARAUDEAU, 2008, p. 203). Esses saberes são sistematizados conforme a seguir:

---

<sup>26</sup> “tecla comum nos teclados de computador. No *Windows*, quando a tecla é pressionada, captura em forma de imagem tudo o que está presente na tela e copia para a Área de Transferência”. Disponível em: <https://support.microsoft.com/pt-br/help/13776/windows-use-snipping-tool-to-capture-screenshots#take-screen-capture-print-screen=windows-7>

Quadro 4: Sistematização dos saberes dos Imaginários Sociodiscursivos



Fonte: Esquema elaborado pela própria autora com base em Charaudeau (2007; 2008)

Os saberes de conhecimento, conforme pontua Charaudeau (2007; 2008), visam a uma verdade sobre os fenômenos do mundo, participam de uma razão científica que constrói a representação da realidade. Por buscarem estabelecer uma verdade fora da subjetividade do sujeito sobre os fenômenos do mundo, tal saber desdobra-se em científicos e de experiência. Charaudeau (2007) explica que o saber científico possui como característica a provação, ou seja, a capacidade de utilização dos mesmos procedimentos (como a experimentação, a observação e o cálculo) culminando na obtenção dos mesmos resultados, por isso as teorias são a maneira mais conhecida deste tipo de saber. Já a experiência estabelece conhecimentos socialmente partilhados do mundo, sem garantia de comprovação, para construir explicações configurando-se, assim, como um discurso de causalidade natural.

Os saberes de crença, por outro lado, sustentam um julgamento sobre o mundo, referindo-se a valores, pois “o sujeito que fala faz sua escolha segundo uma lógica do necessário e do verossímil, na qual pode intervir tanto a razão quanto a emoção” (CHARAUDEAU, 2008, p. 198), por isso, não podem ser verificados como os de conhecimento. Charaudeau (2007) subdivide-os em saberes de revelação e opinião. Nos saberes de revelação o sujeito aceita as explicações fundamentadas em uma verdade

exterior a si, por isso, as doutrinas e ideologias são as maneiras mais conhecidas deste tipo de saber. Já os saberes de opinião partem dos argumentos e julgamentos de um sujeito específico, construídos por motivações como necessidade, probabilidade, verossimilhança, confronto entre razão e emoção, etc. Charaudeau (2007) destaca que este saber é, ao mesmo tempo, pessoal (pois é o julgamento de um determinado ser) e social (pois os seres fazem uso dos saberes circulantes na sociedade para construir seu julgamento). Os saberes de crença de opinião são ainda subdivididos em: comum, relativa e coletiva. A opinião comum abarca modos de pensar partilhados pela crença comum ou opinião popular, como os provérbios, por exemplo. A opinião relativa abarca posicionamentos de um sujeito individual ou de um grupo específico, demonstrando juízos de valor sobre determinado ser ou situação, por isso encontram-se em um espaço de discussão, no qual há a necessidade de posicionamento subjetivo. A opinião coletiva, por fim, abarca opiniões de um grupo em relação a outro, com finalidade de atribuição identitária, buscando categorizar, definir e essencializar o grupo em julgamento.

De acordo com o semiolinguista, os saberes não são categorias abstratas na mente, mas maneiras de dizer configuradas pela e dependentes da linguagem que, ao mesmo tempo, contribuem para construir sistemas de pensamento (ideias e valores). Tais sistemas de pensamento objetivam tentar fornecer uma explicação global sobre o mundo e o ser humano, sendo distinguidos entre teorias (saberes de conhecimento), doutrinas (saberes de conhecimento e de crença) e ideologias (saberes de conhecimento e de crença). Por isso que ele afirma que o papel do analista do discurso consiste em verificar como os imaginários aparecem, em qual situação comunicativa e sob qual visão de mundo eles testemunham.

Para realizarmos a análise desses saberes, operacionalizáveis pelos imaginários, subdividimos nossa investigação em duas etapas: a *identificação*, em cada sujeito levantado na etapa anterior (S1, S2, Sx), desses saberes e imaginários e a *interpretação* dos imaginários que o espetáculo, como um todo, constrói sobre a condição do gênero feminino contemporâneo nessa cena documental. Optamos por proceder à *identificação* dos imaginários sociodiscursivos por meio da organização discursiva majoritária do espetáculo, por isso, privilegiamos tanto o modo de organização descritivo como as narrativas de vida, devido a recorrência que ambos apresentam em nosso *corpus*. Por isso, esta etapa se subdivide também em duas fases identificatórias: as descritivas e as narrativas. Utilizamos, para tanto uma grade de procedimentos analíticos, uma vez que

ela permite a relação desses conceitos de maneira combinada. Seus elementos significativos foram dispostos conforme a seguir:

Grade 1: Grade de identificação dos imaginários sociodiscursivos

<b>Elementos significativos/ Sujeitos</b>	<b>S 1</b>	<b>S 2</b>	<b>S x</b>
<b>A) IMAGINÁRIOS DESCRITOS</b>			
Componentes descritivos			
Saberes			
Imaginários			
<b>B) IMAGINÁRIOS NARRADOS</b>			
Objetivos narrativos			
Saberes			
Imaginários			

Fonte: Procedimento elaborado pela própria autora

O modo de organização descritivo, a ser identificado na etapa A, tem como finalidade identificar e qualificar seres de maneira objetiva ou subjetiva. Para a TS, descrever é uma atividade de linguagem que identifica os seres do mundo cuja existência se verifica por consenso (isto é, de acordo com os códigos sociais), classificando-os, por meio da utilização de operações lógicas (ou seja, produzindo taxonomias). São definidos três componentes desse modo; nomear, localizar-situar e qualificar, sendo que, para cada um deles, são relacionados procedimentos discursivos e linguísticos.

O primeiro dele, nomear, diz respeito a dar existência a um ser pela percepção de uma diferença ou de uma semelhança no universo, fazendo-o existir ao classificá-lo. Charaudeau (2014) explica que essas ações só podem ocorrer através de um sujeito que constrói e estrutura sua visão de mundo. Para esse componente, utiliza-se o procedimento de identificação, individualizando seres e fazendo com que um “ser seja”. A identificação ocorre em textos que têm por finalidade recensar e informar sobre a identidade, por meio de categorias de língua como denominação, indeterminação, atualização/concretização, dependência, designação, quantificação e enumeração.

O componente descritivo de localizar-situar determina o lugar que um ser ocupa no espaço e no tempo, atribuindo-lhe características para sua existência, função e razão de ser por meio de um recorte objetivo de mundo, dependente, por sua vez, da visão de um grupo sociocultural. O procedimento discursivo para que o “ser esteja” é a construção

objetiva do mundo, por possibilitar uma visão de verdade (verossimilhança realista, imaginário social compartilhado), qualificando seres com a ajuda de traços verificáveis por qualquer outro sujeito, além do falante. Cabe ressaltar que, para Charaudeau (2014), os seres existem independentemente da visão subjetiva do descritor, de maneira dependente da visão sistematizada do mundo e de uma observação compartilhada, em consenso social, por isso, “[...] o Descritivo é considerado um tipo de operação que permite ordenar o discurso de uma determinada maneira, na qual se encontra tanto a definição da essência dos seres (ou das palavras), quanto de suas singularidades.” (CHARAUDEAU, 2014, p. 121). A construção objetiva do mundo ocorre em textos que têm por finalidade definir ou explicar (em nome de um saber), incitar ou contar (em nome de um testemunho que procura dar conta da realidade), por meio de procedimentos linguísticos que identificam ou não identificam (arquétipos) o enquadre espaço-temporal.

O último componente da construção descritiva, qualificar, permite que o descritor testemunhe sua subjetividade atribuindo, na infinidade do universo, classes e subclasses de seres específicos. De acordo com a Semiologia, é uma atividade que orienta sentidos particulares aos seres, constrói uma imagem atemporal do mundo e permite a manifestação do imaginário da construção e da apropriação do descritor, num embate entre as visões normativas impostas socialmente e as visões próprias ao sujeito. Os procedimentos discursivos que fazem com que o “ser seja algo”, participam, portanto, tanto da construção objetiva, quanto da subjetiva do mundo – construções estas, imaginárias em torno da noção de verossímil. A construção subjetiva permite ao sujeito falante descrever os seres do mundo e seus comportamentos através de sua própria visão – a qual não é necessariamente verificável – construindo universos como resultado da intervenção pontual do narrador ou como construção de mundo ficcionalizada pelo narrador, em textos com finalidade de incitar ou de contar. Os procedimentos linguísticos da qualificação descrevem aspectos físicos, gestuais, de vestimenta, posturas, gostos, identitários, dentre outros, por meio de acumulação de detalhes e de precisões ou utilizando analogias.

Para além dos componentes de construção, o modo de organização descritivo é sistematizado, ainda, observando-se sua encenação, que pode possuir os efeitos de saber, de realidade, de ficção e de gênero. Os primeiros podem ocorrer quando o descritor procede a identificações e qualificações que o interlocutor não conhece. Já os efeitos de realidade e ficção “[...] devem ser tratados em conjunto, visto que o fenômeno de alternância entre esses dois modos de visão do mundo é que constitui o principal interesse

de muitos relatos.” (CHARAUDEAU, 2014, p. 140). O teórico explica que esses efeitos constroem uma imagem dupla de narrador-descritor, a qual ora é exterior ao mundo descrito, ora é parte interessada em sua organização. No efeito de confiança o descritor exprime implícita ou explicitamente sua apreciação pessoal. Por fim, no último efeito, empregam-se procedimentos de discurso que são característicos de um gênero. Como a encenação descritiva está diretamente relacionada aos seus componentes, e nosso objetivo principal com a observação deles é compreender a maneira pela qual os sujeitos da enunciação dispõem de certa liberdade/autonomia discursiva, foi necessário que lançássemos olhar sobre eles sem que, no entanto, houvesse necessidade de contabilizá-los em nossa grade de procedimentos analíticos.

O outro elemento significativo componente de nossa grade, a ser identificado na etapa B, são as narrativas de vida, conceito semiolinguístico brasileiro que, como vimos no capítulo 4, abrange a materialidade discursiva de discursos que falam-de-si. O sujeito que se narra, o qual convencionamos chamar de Eun tem, no entender de Machado (2015), diversos objetivos, os quais iremos evidenciar afim de auxiliar-nos na apreensão dos saberes e dos imaginários sustentados pela organização narrativa desses discursos. O primeiro deles seria alinhar diferentes partes de suas vidas em uma tentativa de formar um todo mais ou menos coerente que possa ser transmitido a alguém. Como objetivos secundários, ele disporia de um leque de opções em conformidade com diferentes casos, como por exemplo, narrar sua vida para realizar um balanço dos acontecimentos de uma existência e verificar se ela valeu ou não a pena; justificar alguma ação cometida que cause remorso no sujeito-comunicante ou autor da narrativa; desabafar; dar um exemplo de conduta para a posteridade; ou, simplesmente narrar pelo prazer de exercer a arte de contar histórias e legar ao outro a habilidade de construí-las.

Para Machado (2016a) em um mesmo ato de linguagem de histórias de vida, resgata-se diferentes esferas da existência íntima do eu-narrador, por meio de enunciados que misturam diversos efeitos enunciativos. Esses efeitos também foram observados, mas não contabilizados em nossa grade, devido aos mesmos motivos justificados na etapa A. O eu-narrador, nesta proposta analítica, é compreendido, portanto, como uma representação fiel da vida do Euc (sujeito comunicante), ou seja, é fruto de algo que realmente deve ter acontecido e de algo que só a subjetividade e o estilo do Eue (sujeito enunciativo) poderiam trazer à tona. Para a pesquisadora,

Existem fatos que foram realmente vividos e experimentados por diferentes indivíduos reais: para transcrevê-los aciona-se um *eu*, que, conforme sua vocação, pode ser dramático, irônico, moralista, etc. e que vai deixar suas

marcas de estilo na narrativa de vida onde irá atuar. E tais marcas podem aparecer em vários espaços [...] ou em vários gêneros que, sem grandes pretensões genealógicas, contam fatos da vida de um indivíduo empírico. (MACHADO, 2015, p. 104, grifo da autora)

Nessa perspectiva, podemos depreender que toda narrativa de vida implica em uma escolha de um sujeito-narrador que revela-se ou desvela-se a seu leitor/ouvinte, informando sobre sua identidade por meio de um contrato comunicacional.

De acordo com a pesquisadora, o estilo indica também um modo de se comunicar com o outro e de influenciá-lo, delegando a seu eu-narrador a tarefa de impregnar seus ditos e escritos com uma visada argumentativa já por ele desejada, enquanto sujeito-comunicante (Euc). Da mesma forma, o estilo caracteriza-se como uma estratégia de captação que se torna também uma estratégia de persuasão, pois tais narrativas “carregam consigo doses variadas de sedução destinadas a influenciar ou captar a adesão e simpatia dos ouvintes ou leitores” (MACHADO, 2016b, p. 127). Assim, um mesmo ato de linguagem, torna-se acessível à análise tanto dos modos de organização narrativo, como o argumentativo.

Para além dos objetivos, estilo, estratégias e efeitos, o imaginário também possui destaque na análise das palavras de quem se conta. Machado (2016b) lembra que, apesar de o imaginário ter sido renegado durante muito tempo pelas Ciências Humanas e Sociais, pesquisadores respeitados têm aberto portas para ele, considerando-o como uma condição *sine qua non* para que as narrativas que puxam pela memória possam existir.

A última etapa de análise dos imaginários sociodiscursivos femininos foi a *interpretação* que todos os elementos levantados anteriormente apresentaram. Nesse sentido, alcancionariamos alguns caminhos para compreender a maneira pela qual a *práxis cênica* de *As rosas no jardim de Zula* constrói imaginários que buscam representar e sustentar o gênero feminino na contemporaneidade cênica.

## 6. EM BUSCA DA TERCEIRA MARGEM

Neste capítulo apresentaremos os resultados obtidos em cada etapa de nossa investigação. Como estamos lidando com uma teoria linguística que privilegia o sujeito de linguagem, motivo que nos criou um fascínio ainda maior pelos estudos linguísticos, não podemos deixar de destacar que a investigação feita não se esgota propriamente aqui. O trabalho realizado nesta Dissertação é uma busca, no sentido de ser algo que se procura alcançar, por isso, assim como nossa atividade de exercício de linguagem, trata-se de uma aventura, de uma intenção comunicativa mútua entre seus interactantes. Dessa forma, embora tenhamos uma margem para partir e outra para, ainda, ser alcançada, estamos diante de um rio de conhecimentos que não cessa e, assim, não nos encontramos, neste momento, nem na primeira, nem na segunda delas: estamos à procura da terceira.

### 6.1 O CONTRATO COMUNICACIONAL CÊNICO-DOCUMENTAL E SEUS COMPONENTES ENUNCIATIVOS

O ato de comunicação de *As rosas no jardim de Zula*, com seus espaços enunciativos de restrições e estratégias possui, situacionalmente, vários sujeitos participantes, copresentes física e obrigatoriamente, em um espaço de representação de palco italiano, com encenações do universo épico; isto é, a atmosfera dramática opta por romper com a ‘clássica’ quarta parede da área cênica.

De acordo com Cordeiro (2005), no palco italiano, os espectadores são todos dispostos de frente, colocados em planos com declive, de modo a se encontrarem em posição razoável de visão: “é um palco fechado ou uma espécie de ‘caixinha de mágicas’ para o espectador” (CORDEIRO, 2005, p. 83). Já a teoria da quarta parede implica que o lugar da boca de cena funcione de maneira opaca para o ator e transparente para o público, rompendo com a ilusão teatral e mostrando ao espectador que aquele que age e fala é um ator, que representa um personagem. Daí decorrem algumas implicações, que, segundo o pesquisador, tratam-se de estratégias de captação discursiva:

i) o distanciamento da história e a proximidade do público, pelo ator, tornam o espectador cúmplice dos comentários desenrolados pela estória dos personagens, por meio do estabelecimento de uma intimidade interlocutiva;

ii) o distanciamento da história e do próprio personagem estabelecem uma relação de natureza social com o espectador, cujos motivos são práticos, de caráter crítico, devido ao fato de evocarem primordialmente o *logos* e não o *pathos*.



O canal de transmissão do ato de linguagem cênico, devido à condição *sine qua non* da presença física, será sempre direto, consoante Cordeiro (2005). O público, geralmente, está entrando em contato pela primeira vez com o discurso colocado em cena pelos artistas, e ambos compartilham códigos semiológicos. Esse autor considera, pessoalmente, que boa parte da plateia das Artes Cênicas é formada por profissionais, estudiosos e simpatizantes desse tipo de interação.

Ousamos dizer, acrescentando ao que afirma o autor, que infelizmente a formação do público teatral em nosso país é apenas esta. Afirmamos isso ancorados nos Estudos sobre Economia da Cultura<sup>27</sup>, ao constatarmos que a demanda pelo consumo cultural de nosso país sequer considera o teatro como segmento a ser quantificado, conforme mostram os dados de pesquisa sobre a questão cultural no país<sup>28</sup>. Embasamos nossa afirmação ainda em Heliodora (2008), que defende que o teatro, desde os primórdios da existência humana, como uma arte complexa e satisfatória, que expressa não só o que está literalmente dito ou feito, “vem com uma sobrecarga de significado” (2008, p. 8), sendo uma experiência enriquecedora para quem quer saber um pouco mais sobre seus semelhantes (e sobre si, acrescentamos). Dessa forma, registramos a tristeza que a baixíssima adesão da população brasileira ao teatro nos causa frente à importância de tal arte para o aprimoramento humano, social e econômico de uma nação.

Ainda abrangendo a situação de comunicação de *As rosas no jardim de Zula*, de acordo com o postulado semiolinguístico, os parceiros dessa interação são dependentes do contrato comunicacional que rege esse espetáculo. Assim, perseguiremos as respostas das questões que abarcam os parceiros dessa troca/transação linguageira, assim como colocadas por Cordeiro (2005):

- **Quem:** transcrevemos a ficha técnica do espetáculo, uma vez que todos os sujeitos participantes são responsáveis, de algum modo, por fazê-lo acontecer;

Quadro 5: Ficha técnica do espetáculo

FICHA TÉCNICA Idealização: Talita Braga Realização: Zula Cia. de Teatro
---

<sup>27</sup> Principalmente na definição de Santaella (1996), que entende a cultura como vetor central para o desenvolvimento humano e para o progresso, quando, ao ser considerada um produto, relaciona seu valor simbólico interagindo com seu valor econômico.

<sup>28</sup> Ver Anexo E

Coordenação de Produção: Talita Braga  
Produção Executiva: Andréia Quaresma  
Direção: Cida Falabella  
Assistência de Direção: Cristiano Araújo  
Elenco: Andréia Quaresma e Talita Braga  
Dramaturgia: Zula Cia. de Teatro e Cida Falabella  
Criação de luz: Cristiano Araújo  
Preparação Corporal: Sérgio Penna  
Cenário e figurino: Eduardo Félix  
Criação de audiovisual e vídeos promocionais: André Veloso  
Trilha Sonora: Zula Cia. de Teatro e Constantina  
Agradecimentos: Rosângela Braga  
Classificação: 14 anos  
Gênero: Teatro Documentário  
Duração: 1h

Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)

Essa composição coletiva é ainda confirmada por Atriz-Talita, no prólogo, ao dizer que se trata de construção coletiva de muitos “artistas envolvidos no processo”. Iremos discutir a enunciação discursiva, interna ao ato de linguagem, de maneira mais aprofundada no tópico posterior, ainda neste capítulo;

- **Para quem:** Cordeiro (2005) diz que o estatuto psicossocial dos parceiros artista e público é geralmente fácil de ser reconhecido uma vez que depende das sobredeterminações sócio-históricas, que variam de cultura para cultura, como as relações afetivas, idade, sexo, respeitabilidade, por exemplo. Como o vídeo que serviu de base para a análise do espetáculo possui uma edição de duas apresentações diferentes, os espectadores empíricos são aquelas pessoas que estiveram na apresentação do espaço CASA, em setembro de 2012 e no espaço Parlapatões, em agosto de 2014, isto por que “não se vai forçosamente a uma apresentação cênico-artística, salvo em certos casos específicos” (CORDEIRO, 2005, p. 26). Ressaltamos ainda que o público para o qual *As rosas* foi idealizado é adulto e pré-adolescente, de acordo com a classificação indicativa de restrição etária e composto por pessoas interessadas em entrar em contato com a história de (pelo menos, caso tenha ido pelo título) uma mulher, ou com o universo feminino;
- **O quê:** transcrevemos a sinopse de *As rosas*, uma vez que é por meio dela que a instância comunicadora (o *quem*, respondido anteriormente) expressa o que pretendeu abordar:

Quadro 6: Sinopse do espetáculo

SINOPSE

O espetáculo conta a história real de Rosângela, mãe de uma das atrizes da Cia. Um dia, Rosângela abandonou os três filhos e foi viver na rua por dois anos. Passou por todo o universo de drogas, prostituição e violências que a rua pode trazer. O espetáculo mergulha na história desta mulher e desmistifica de uma forma poética e respeitosa a figura da “Mãe”, refletindo a condição do feminino e da mulher na sociedade atual.

Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)

Às intenções de desmistificar a figura da mãe e de refletir a condição feminina, somam-se os dizeres de Talita no prólogo do espetáculo, ao narrar como foi revelar para sua mãe a intenção de fazer uma peça de teatro sobre a vida dela:

O meu discurso era que ... a pesquisa sobre Teatro Documentário, a busca de sentido da vida, a condição da mulher na sociedade atual ... era o que tinha me levado a querer contar essa história. Era isso também, mas isso veio depois. (c.f. Apêndice)

- **Como:** por meio de pesquisas do tratamento cênico da realidade, utilização de documentos históricos e inserção do épico, explorando a discussão acerca do gênero social. Dito de outra forma, com inserções de teatralidades do real e do comum, endossando a discussão sobre a igualdade social para os gêneros feminino e masculino, conforme discutido no capítulo 3. Transcrevemos o trecho da *Proposta de encenação* que comprova e explica o processo de produção do processo artístico:

Quadro 7: Trecho da proposta de encenação do espetáculo

A matéria prima para a construção do espetáculo foi uma vídeo-entrevista de 3 horas de depoimentos, onde Rosângela fala de suas experiências enquanto viveu nas ruas e se prostituiu, suas motivações, afetos e desafetos, sua postura de mãe que abandona e de mulher que vai em busca de seus desejos. Além do vídeo, o espetáculo construiu sua dramaturgia através de outros documentos desta história, como cartas, fotografias e o vestido de casamento da mãe de Rosângela.

Para tratar este material e transformá-lo em uma obra teatral, a Cia. iniciou sua pesquisa buscando referências no cinema documentário, uma linguagem artística que [...] já explorou variadas formas de tratar a realidade e histórias pessoais.

Como a intenção não foi somente contar a história de Rosângela, mas sim se posicionar diante dela, com pontos de vistas diferenciados, tanto das atrizes que compartilham a cena, quanto do público que assiste ao espetáculo, a Zula Cia. de Teatro chegou à pesquisa do teatro épico, explorando uma dramaturgia fragmentada e com momentos de reflexão sobre o processo artístico, sobre a condição da mulher, sobre a figura da mãe, etc.

Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)

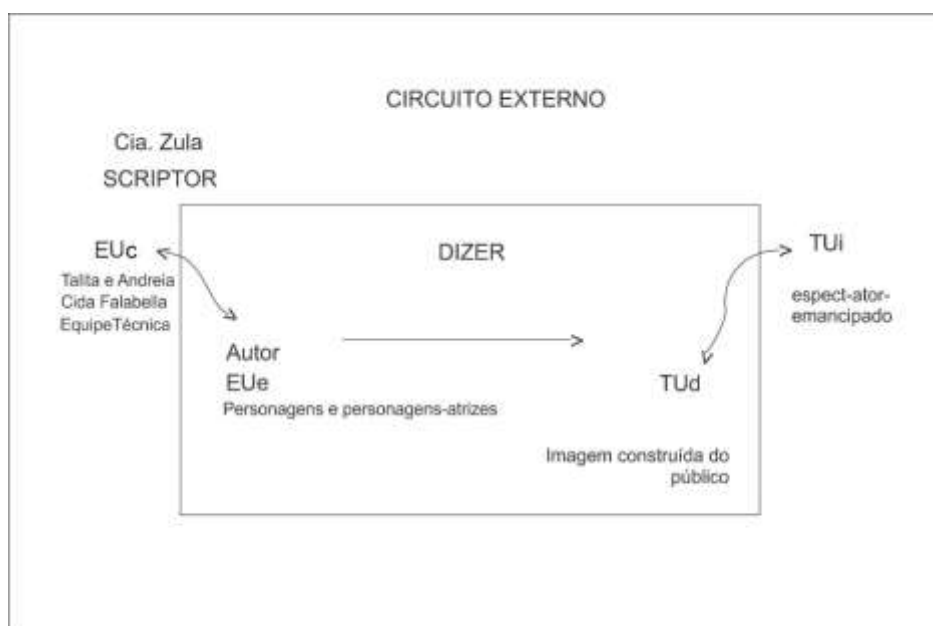
- **Por quê:** além do apontamos como projeto de fala, já no programa do espetáculo (“colocar em cheque [sic] tabus sociais, desmistificar e discutir a condição feminina atual”), sintetizamos os objetivos da Cia. como justificativa à existência

desse espetáculo, com um trecho da *proposta de encenação*. Seus primeiros dizeres são: “desejo de pesquisar o universo feminino e a relação entre mãe e filho” (ZULA, 2017). Dessa forma, o que motivou a Cia. a produzir esse espetáculo foi a tentativa de compreender as desigualdades pautadas pelo sexo, produzidas e reproduzidas socialmente, presentes nos sistema familiar, econômico e político dos brasileiros contemporâneos.

### 6.1.1 Quadro enunciativo e instâncias subjetivas na apresentação do espetáculo

Como todo ato está inserido em um contrato e ambos determinam os sujeitos de uma experiencição comunicativa, temos, em nosso caso, como observa Cordeiro (2005), uma interação/transação/negociação gerada pelo espelhamento do universo patêmico, devido ao fato de o teatro permear a vivência, pelo aqui e agora. Dessa forma, o quadro enunciativo do nosso *corpus*, nos moldes semiocênicos, se dispõe conforme a seguir:

Quadro 8: Quadro enunciativo de *As rosas no jardim de Zula*



Fonte: Imagem criada pela autora em conformidade com Cordeiro (2005)

Na instância do processo de produção, temos, como sujeito comunicante (Euc), ser empírico, externo ao ato de linguagem, uma instância compósita, devido ao fato de ser fruto de um sujeito coletivo (CORDEIRO, 2005): a Cia. Zula, a diretora Cida Falabella e toda a equipe técnica responsável pelo espetáculo teatral. É importante destacar, em nosso caso, a identidade social da diretora do espetáculo. Cida Falabella é formada em História, é mestre em Artes e tem atuação no campo de teatro e das lutas culturais desde

a década de 1970. No biênio 2011-2012, integrou o Conselho Municipal de Cultura. Atualmente, coordena o espaço cultural Zap 18, no Bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte, onde vive há mais de 30 anos. É também integrante do movimento “Muitas pela Cidade que Queremos”.<sup>29</sup> Todo esse trabalho relacionado ao campo da busca de modificação social através da arte fizeram com que ela fosse eleita vereadora da capital mineira em 2016.

Ainda na produção, tem-se o sujeito enunciador, (Eue), ser de fala que, neste caso, possui muitos representantes, uma vez que há uma multiplicidade de vozes construindo imagens acerca do universo feminino. Iremos retomar a reflexão de tal instância subjetiva de forma esmiuçada logo adiante. Ainda na produção do ato, evidencia-se a figura do *Scriptor*, responsável por colocar os personagens em cena. Neste *corpus*, entende-se que a Cia. Zula ocupa esta instância, uma vez que é ela quem detém as intenções de ação do grupo, desde sua criação. Isso se dá devido às escolhas de encenação e dramaturgia da companhia: inicialmente estreado no formato de Cena Curta, no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto em 2011 e posteriormente ampliado, sob a direção de Cida Falabella, para o formato de uma hora de duração. Além do exposto, a autonomia da Cia. Zula, que a faz configurar-se como *Scriptor*, pode ser verificada também por meio de seus propósitos, verificáveis, por exemplo, nos dizeres “[...] a intenção não foi somente contar a história de Rosângela, mas sim se posicionar diante dela, com pontos de vistas diferenciados, tanto das atrizes que compartilham a cena, quanto do público que assiste ao espetáculo”. (ZULA, 2017).

Na instância do processo de interpretação, tem-se o sujeito destinatário, Tud, uma instância virtual criada pelo Eue, que, neste caso, seria o espectador teatral, as pessoas que teriam interesse em assistir ao espetáculo ou curiosidade de conhecer a história de vida de uma mulher. Ainda nessa instância, tem-se o sujeito interpretante, Tui, ser empírico, externo ao ato de linguagem, representado por todas as pessoas que assistiram – nos espaços CASA e Parlapatões –, de fato, ao espetáculo.

### **6.1.2 personagem-ator e espect-ator-emancipado: do que estamos falando?**

O Euc d’*As rosas no jardim de Zula* coloca em cena diversas sujeitas enunciatóricas (Eues) interpretadas por Talita, por Andréia, por ambas, ou, ainda, por meio da tecnologia, recurso recorrente no Teatro Documentário, como já discutido no capítulo 3.

---

<sup>29</sup> Informação retirada do Portal da Câmara Municipal de Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.cmbh.mg.gov.br/vereadores/cida-falabella>. Acesso em: 12/10/2017.

Dessa forma, percebemos que Andréia e Talita interpretam a mesma personagem, Rosângela, em diferentes momentos de sua vida, o que faz com que duas enunciadoras se façam presentes: Rosângela-Talita, encenada na fase jovem, em que viveu na rua e Rosângela-Andréia, encenada na fase madura, no momento em que concedeu a entrevista que serviu como base para a criação dramaturgica do espetáculo *As rosas no jardim de Zula*. Chegamos a essa conclusão pelas marcas textuais discursivas de suas falas durante a apresentação do espetáculo, nos quais o tempo é bem delimitado e distinto, mas também, pelo figurino que utilizam e as ações que cada Eue possui. Conforme pode ser observado a seguir, Rosângela-Talita utiliza o figurino com vestes masculinas: calça preta, blusa branca com botões fechados, da mesma forma que Rosângela se vestia no dia em que saiu de casa para não mais voltar. Rosângela-Andréia, por outro lado, tem como figurino as vestes em tom quentes e femininos: utiliza uma saia, uma blusa e um coque no cabelo.

Fotografias 2 e 3: Rosângela encenada pelas atrizes Talita e Andréia



Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)

Além dessas duas Eues, facilmente identificadas por serem personagens encenadas nos moldes tradicionais de teatro – com utilização de figurino, entonação específica, trabalho corporal direcionado –, notamos, ainda, que existe outra instância subjetiva, enunciando com o auxílio da tecnologia. Rosângela, ao ser documentada, também fala em cena. À Rosângela-Documentada é dada a voz por meio da projeção audiovisual de um trecho da entrevista concedida à filha, conforme pode ser observado abaixo:

Fotografia 4: Rosângela sendo documentada por meio da tecnologia



Fonte: *Print Screen* do vídeo *As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014*

Observamos, ainda, que os Eues não se esgotam somente nessas três representantes. Isso, pois, para além dos personagens facilmente identificáveis (Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia) e daquele trazido com algum recurso tecnológico contemporâneo (Rosângela-Documentada), as próprias atrizes se apresentam no espaço de encenação teatral como atrizes deste espetáculo, por isso, podemos somar à nossa lista enunciativa, mais dois seres de fala, nomeados por nós de Atriz-Talita e Atriz Andréia, conforme ilustrado a seguir:

Fotografias 5 e 6: Personagens-atrizes Atriz-Talita e Atriz-Andréia



Fonte: *Print Screen* do vídeo *As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014*

A enunciação dessas atrizes como seres sociais na própria esfera cênica foi responsável por desencadear-nos muitas reflexões e problematizações discursivas. Durante o primeiro contato com o espetáculo, fomos levados a entender, inicialmente, que se tratava da realidade transportada para o palco. Porém, linguisticamente falando, fomos refletindo, com o passar do tempo e com o acúmulo de compreensões teóricas, que ambas enunciatórias são também personagens dessa peça: elas são personagens de si. Por isso, fomos levados a criar os sintagmas personagem-ator e espect-ator-emancipado, em uma tentativa de melhor compreender as subjetividades emergentes no panorama teatral contemporâneo.

Ambos os termos foram pensados no decorrer desta pesquisa em consonância polifônica com todo o levantamento bibliográfico feito para esta dissertação. Com os esclarecimentos Semiolinguísticos, fomos levados a compreender que há distinção entre realidade e real. A perspectiva Semiocênica alertou-nos para o estatuto ficcional das Artes Cênicas e os estudos sobre Teatro Documentário ensinaram-nos que tais estilos artísticos trabalham com teatralidades do real e do comum na composição de suas encenações sempre representadas.

O primeiro termo criado, personagem-ator, diz respeito ao sujeito enunciatório de um espetáculo documental que, embora se encontre “desnudado”, isto é, apresente-se propriamente como ator em cena, ele é personagem de si mesmo, pelo fato de justamente estar em cena. Mesmo expondo sua biografia, narrando sua vida, ele faz uso da autorrepresentação, pois faz-se presente no espaço delimitado da caixa cênica, possui marcações de luz e de cenas, sequências de falas e obedece a todos os demais componentes do contrato comunicacional cênico. Por isso, entendemos que, participando do contrato comunicacional das Artes Cênicas, o(a) ator/atriz não deixará jamais de ser um personagem; esteja ele(a) utilizando qualquer estética/estilo teatral, por meio de quaisquer efeitos de teatralidade.

Assim, da mesma forma que, ao nomearmos Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia para explicar que a personagem (primeiro termo) será encenada pela atriz X (segundo termo), ou seja, iremos ver em cena a Talita representando a personagem Rosângela e a Andréia representando a personagem Rosângela, entendemos que, mesmo no caso de as atrizes optarem por se colocar no texto cênico, devido ao fato de participarem de um ato de linguagem com estatuto majoritariamente ficcional, elas são personagens de si. Por isso que, o sintagma criado, personagem-atriz, segue a mesma lógica de nomeação: o primeiro termo se atém ao personagem criado (atriz do espetáculo)



e o segundo nomeia quem a representa, empiricamente. Veremos em cena a Talita representando a personagem Atriz desse espetáculo e a Andréia da mesma forma. A palavra *ator/atriz* (segundo termo) opera adjetivando, caracterizando o substantivo personagem (primeiro termo).

O segundo sintagma criado ancora-se, fundamentalmente, em Boal (2009; 2011) e Rancière (2012) e se atém à instância interpretante do ato de linguagem. Rancière (2012), embasado na teoria do mestre ignorante, entende que o espectador contemporâneo é emancipado, uma vez que, para ele, esse sujeito também age:

Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Para esse autor, os espetáculos atuais, chamados por ele de hiperteatros, transformam a representação em presença e a passividade em atividade, exigindo espectadores que desempenhem papel de intérpretes ativos, apropriadores da história narrada, fazendo dela a sua própria história.

Ao termo espectador emancipado, adicionamos outro, cunhado por Boal (2011): *espect-ator*. O brasileiro observa que “o espectador já não delega poderes ao personagem para que pense em seu lugar, embora continue delegando-lhe poderes para que atue em seu lugar.” (BOAL, 2009, p. 2009). Dessa forma, ele defende que todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam: “Somos todos *espect-atores*.” (BOAL, 2011, p. ix). Semelhante à maneira semiolinguística de observação teatralizante das interações humanas, esse pesquisador entende que a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, uma vez que sobre o palco os atores fazem exatamente aquilo que fazemos na vida cotidiana, a toda hora e em todo lugar.

Aparecem, ainda, em diálogo com a história que está sendo contada sobre a vida de Rosângela e com as histórias de vida das personagens-atrizes, dois sujeitos femininos: Altamira e Zula. Altamira é o codinome da mãe da atriz Andréia Quaresma e Zula é a avó da atriz Talita Braga, mãe da personagem principal Rosângela. Apesar de as duas serem também documentadas, conforme demonstramos abaixo, e de ficarmos sabendo sobre suas narrativas de vida, elas não podem ser classificadas como Eues, por isso não compõem nosso quadro enunciativo. Afirmamos isso, pois, tanto Altamira como Zula não

tomam a palavra para enunciar, não possuem falas cênicas, portanto, elas não são seres de fala desse ato de linguagem.

Fotografia 7: Zula sendo documentada por meio da tecnologia



Fonte: *Print Screen* do vídeo *As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014*

Fotografia 8: Altamira sendo documentada por meio da tecnologia



Fonte: *Print Screen* do vídeo *As Rosas no Jardim de Zula – Espetáculo Completo – 2014*

Entre personagens-atrizes, personagens e projeções tecnológicas, sintetizamos, dessa forma, os sujeitos comunicantes e enunciadores que *As rosas no jardim de Zula* apresenta, em nossa análise:

Tabela 1: Delineamento dos sujeitos da instância produtora do espetáculo

<b>Eues</b>	<b>Eucs</b>
Atriz-Talita	Talita
Atriz-Andréia	Andréia
Rosângela-Talita	Talita
Rosângela-Andréia	Andréia
Rosângela-Documentada	Cia. Zula e por meio da tecnologia

Fonte: Tabela criada pela autora para a visualização das instâncias subjetivas cênico-documentais

Delineando os sujeitos que esse espetáculo abarca, tanto comunicando como enunciando, poderemos, assim, prosseguir com a pesquisa sobre quais imaginários sociodiscursivos cada indivíduo feminino desvelará nessa esfera cênica. Portanto, ‘equacionando’ todas essas instâncias subjetivas, observamos que são Talita, Andréia e Rosângela que comporão os saberes que *As rosas no jardim de Zula* coloca em cena, pois são elas que comunicam, enunciam e narram sua vidas (Euc, Eue e Eun). Por isso, é a partir de cada uma delas que nós iremos focar nossas investigações acerca das apreensões dos seus devidos imaginários engendrados pelos seus discursos cênicos.

## 6.2. IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS FEMININOS

Nesta seção identificaremos e nomearemos os imaginários sociodiscursivos por meio da organização linguístico-linguagem do espetáculo, apreendendo os saberes permeados tanto nas descrições quanto nas narrativas de vida de cada um dos três sujeitos. Dessa forma, teríamos acesso, concomitantemente, aos imaginários: I) de cada sujeito construídos pelos outros e, também, II) de cada sujeito construído pelo simulacro criado de si mesmo.<sup>30</sup>

O critério de sequência para a análise foi a ordem em que os comunicantes apareceram no espetáculo. Seguimos também a cronologia da apresentação cênica, encaminhando-nos do prólogo ao quinto ato. É importante destacarmos que os saberes e imaginários que apresentaram recorrência em um mesmo sujeito não foram computados repetitivamente em nossa grade, visto que não nos interessamos pelo aprofundamento quantitativo pormenorizado em nosso estudo.

<sup>30</sup> Entendermos que ao se autorrepresentarem essas enunciantoras criam um simulacro de si, portanto, não criam *imagens de si* e sim *imaginários de simulacros de si*.

Interpretaremos, por fim, os dados obtidos na etapa anterior, investigando, em síntese, como *As rosas no jardim de Zula* elabora imaginários que refletem a condição social atual do gênero feminino.

### 6.2.1 Talita

A enunciativa Atriz-Andréia descreve o sujeito Talita logo no primeiro ato, de acordo com excerto abaixo. Estamos diante do plano teatral épico, uma vez que são apresentadas informações sobre os indivíduos empíricos – três mulheres que desempenham papéis sociais – participantes diretas desse espetáculo, colocando-se em relação, numa espécie de apresentação inicial para o espectador-emancipado. Veremos adiante que a mesma atmosfera de conhecimento irá ocorrer com os outros dois sujeitos delineados.

ATRIZ-ANDRÉIA: Talita Braga, 31 anos, atriz, casada e ainda não tem filhos. Sofre de hipoglicemia reativa.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risos

ATRIZ-ANDRÉIA: Quando criança tinha certeza de que seria a Miss Brasil 2000. Sua maior alegria é estar no palco. (c.f. Apêndice)

Este sujeito passa pelo procedimento linguístico da nomeação, pois Atriz-Andréia utiliza a categoria de língua da denominação para conferir existência a esse ser. Talita é denominada com seu nome e sobrenome próprios, sendo identificada de maneira particular. Charaudeau (2014) afirma que esse procedimento, advindo da tradição realista, pode ser usado tanto para servir de rótulo aos personagens, como para caracterizá-los juntamente com suas qualidades, manias e defeitos. Para ele, o nome próprio é, ao mesmo tempo, corpo e mito, pois identifica heróis, personagens secundários, lugares, sendo, a partir do ato de denominar, que o simbólico é evocado. Assim, reafirmamos que o sujeito empírico Talita Braga é um simulacro figurado no espaço cênico, o qual nomeamos como personagem-atriz Atriz-Talita.

Temos, ainda neste excerto, um enquadre espaço-temporal preciso devido à descrição da idade desse sujeito e à utilização do procedimento de acumulação de detalhes e de precisões factuais sobre a profissão, o estado civil, a relação maternal e uma enfermidade, com o intuito de conferir a esse sujeito um efeito de coerência realista.

Talita é identificada como jovem, mesmo a revelação etária de mulheres sendo encarada como um tabu em nossa sociedade. Nas sociedades machistas-patriarcais como

a brasileira, espera-se que as mulheres devam aparentar (física e psicologicamente) ser sempre mais jovens do que realmente são, por isso evita-se falar sobre a idade feminina. Nesta mesma descrição, ao ser denominada como atriz e como casada, Atriz-Andréia define que a companheira de cena pertence a duas classes de seres diferentes. Atriz-Andréia revela também a vontade que Talita possui de ser mãe, devido ao emprego da palavra “ainda” adicionada à informação sobre possuir filhos e descreve-a, outrossim, como portadora de uma enfermidade que possui um nome peculiar, causadora de risos nos espect-atores-emancipados: hipoglicemia reativa. Podemos supor, assim, que a escolha de tal doença como qualificadora do sujeito Talita tenha sido devido ao fato de o nome remeter justamente a uma doença incomum, que suscitaria humor e a consideraria como única, particular.

Ademais, somos colocados frente a outra informação humorística: a vontade e, mais que isso, a “certeza” que Talita tinha, em um tempo indeterminado de sua infância, “Quando criança”, de que se tornaria ganhadora do concurso de beleza feminina “Miss Brasil”, por meio de um efeito discursivo de evidência. A respeito desse concurso, Atriz-Andréia é irônica ao elencar, dentre tantas informações a respeito de Talita, um concurso que avalia aspectos meramente físicos de suas candidatas, pautados em um estereótipo de beleza. O possível efeito de sentido decorrente da escolha dessa informação é a denúncia a tal imposição sofrida, já que a miss deve “representar a alma e a voz da mulher [- ser] “bela, carismática e simpática”<sup>31</sup>, elegendo, assim, um padrão de corpos magros e simétricos às mulheres, sendo que Talita não possui tais características. A última descrição dessa etapa de apresentação inicial demonstra um efeito de subjetividade devido ao uso do quantificador “maior”, para descrever os gostos desse sujeito: exercer sua profissão.

Essa descrição inicial de Talita mobiliza, principalmente, o efeito de saber da encenação descritiva, pois a descritora Atriz-Andréia procede a uma série de identificações e qualificações que, presumivelmente, o espect-ator-emancipado não conhecia. Assim, é possível depreendermos que a descritora seria uma pessoa próxima ao sujeito que descreve, pois sabe, a respeito dela, questões íntimas, detalhes de sua infância e vontades futuras que possui, utilizando esses conhecimentos para trazer veracidade a seu relato. Atriz-Andréia apresenta também uma dominante realista, pois utiliza o efeito de realidade, próprio do estilo cênico documental, ao apresentar

---

<sup>31</sup> Disponível em: <http://missbrasil.beemotion.com.br/sobre/>. Acesso em 06/01/18.

informações pessoais e particulares de um sujeito comum em um espaço cênico. Ao utilizar expressões como “ainda”, “tinha certeza” e “maior alegria”, Atriz-Andréia manifesta-se de maneira explícita, pois revela suas reflexões pessoais acerca de Talita, criando, igualmente aos demais efeitos, uma relação de confiança com o espectador-emancipado.

Os saberes apreendidos nesta etapa descritiva são de várias ordens. Temos saberes de conhecimento científico, como nome, idade, estado civil, profissão, doença, uma vez que tais fatos descritos podem ser comprovados/demonstrados por meio de documentos, exames, observações e experimentações. Temos também saberes de opinião relativa quando Atriz-Andréia expressa apreciações e emite seus julgamentos a respeito de Talita. Os imaginários a respeito de Talita que tais saberes permeiam são de pessoa jovem, artista envolvida com sua profissão, esposa com desejo de ser mãe, hipoglicêmica e criança sonhadora.

Após a análise da organização descritiva, passamos para a investigação dos imaginários delineados pela organização narrativa do espetáculo, em excertos que contém narrativas de vida desse mesmo sujeito. No prólogo de *As rosas no jardim de Zula*, Atriz-Talita encontra-se sozinha no proscênio com apenas um foco de luz branca e com vestes básicas e neutras. Ao falar de si neste momento inicial, ela objetiva justificar as opções dramáticas do espetáculo, bem como desabafar sobre suas angústias acerca do processo de composição cênico, o qual se misturou aos acontecimentos da sua história de vida. Ela denomina-se como Talita Braga, identifica-se como atriz desse espetáculo e como filha da personagem principal, Rosângela. Em seguida, explica que a intenção de fazer uma peça sobre a vida de sua mãe foi motivada por um festival teatral e pelo fato de a companhia optar pelo fazer teatral conhecido como teatro de pesquisa, aquele que se diferencia das peças feitas com finalidade mercadológica, aos moldes da cultura de massa/sociedade do espetáculo. Mais especificamente, a pesquisa escolhida pela Cia. foi a utilização do épico por uma vertente documental, conforme explicamos anteriormente.

Atriz-Talita apresenta, ainda nesta narrativa de vida, como a história escolhida para ser encenada neste espetáculo começou: com o dia em que sua mãe abandonou-a. Ela conta que o fato ocorreu nos seus sete anos de idade quando ela, a irmã e a mãe moravam na casa dos avós devido à separação de seus pais. Com “uma calça preta, uma blusa branca e um óculos Ray Ban” Rosângela despediu-se das filhas, que brincavam na piscina, dizendo que iria ao dentista, prometendo trazer balas quando voltasse. Porém, Rosângela fora para uma “pensão” em busca de “uma dose de pinga”. Neste lugar, a

proprietária a propôs que fizesse programa em troca de dormir, comer e beber quantas pingas quisesse e ela, assim, o fez. Poderíamos supor, com essa informação, que um dos motivos que a levaram ao abandono poderia ser uma possível dependência do álcool, ou, ainda, dificuldade de lidar com as consequências de sua separação. Somada à história da fuga vivenciada em sua infância, Atriz-Talita explica que o texto teatral, desde o período em que a cena de *As rosas* ainda configurava-se como cena curta, foi criado, também, por meio de uma entrevista (e, por isso, um documento histórico), concedida por Rosângela, no ano de 2010, a qual dialogaria com a narrativa da época do abandono.

Atriz-Talita, em sua explicação, revela que a dramaturgia de *As rosas* fluida, ainda está em construção, é modificada com o decorrer dos acontecimentos da vida, devido ao fato de utilizar justamente as narrativas de vida – principalmente a dela e a da mãe, isto é, de sujeitos contemporâneos comuns – como eixo dramático, enunciando:

Até pouco tempo atrás essa informação seria repassada *a vocês* somente no final da peça, mas aí aconteceu uma coisa que mudou tudo e aí eu queria dividir isso *com vocês*. (c.f. Apêndice, grifo nosso)

Por meio desse excerto, percebemos que a personagem-atriz enuncia de maneira alocutiva, em uma relação de influência para com o público ao dirigir-se diretamente a ele, estabelecendo proposições. Um outro exemplo de enunciação deste tipo ocorre, ainda no prólogo, quando Atriz-Talita diz: “[...] tem muita coisa que eu que eu vou entender aqui, fazendo esse espetáculo *com vocês* [...]”. Enunciando assim, ela produz os efeitos de verismo, de suspense e de confiança, uma vez que compartilha experiências vividas, interfere no desenrolar da cronologia e dirige-se ao público de maneira explícita, convocando-os a agir e emanciparem-se. Tais efeitos serão retomados diversas vezes ao longo de toda a apresentação do espetáculo, pois tal maneira de enunciar está diretamente relacionada à proposição teatral documental, por meio dos mecanismos épicos de encenação, os quais rompem com a quarta parede da caixa cênica. A ‘informação a ser repassada’, contida neste excerto, é a de que ela é a filha da personagem Rosângela.

Tal revelação era dada anteriormente, de acordo com Atriz-Talita, aos poucos para o espect-ator-emancipado, pois sua justificativa era:

O meu discurso era que ... a pesquisa sobre Teatro Documentário, a busca de sentido da vida, a condição da mulher na sociedade atual ... era o que tinha me levado a querer contar essa história. Era isso também, mas isso veio depois. (c.f. Apêndice)

Assim, ela reforça a fluidez construtiva da dramaturgia, além de construir uma atmosfera de suspense, com relação ao que seria responsável por esse “depois”, por essa “coisa” que ocorreria. Ela revela a dificuldade de “dar conta desse trabalho”, pois necessitava exercitar o tratamento distanciado de sua mãe, tinha receio de se expor e de receber críticas, tanto na esfera profissional, como na pessoal, assumindo:

E eu tive medo. Só que o público recebeu com muito carinho a história desse personagem e isso nos deu coragem para prosseguir com o espetáculo (c.f. Apêndice)

Ao dizer isso, Atriz-Talita influencia, implicitamente, os sujeitos interpretantes com os quais interage, pois ela sugere que estes, assim como os demais, que já assistiram às outras versões desse mesmo espetáculo, aceitem igualmente de boa vontade e sem julgamentos a história de vida sua e de sua mãe postas em cena.

De maneira sensata, Atriz-Talita afirma que essa mesma história não passa de uma versão escolhida pelos sujeitos comunicantes dessa situação de comunicação, já que se trata de um enquadramento eleito, dentro de muitos possíveis. Ao dizer: “É claro que existem várias outras versões, mas no momento a gente escolheu essa”, ela acaba por demonstrar aquilo que a análise semiocênica afirma ser o postulado da ficcionalidade das Artes Cênicas. Mais à frente, ela busca reafirmar tal estatuto ficcional, porém acaba por apresentar uma contradição, ao dizer que “no início dessa peça eu não quero tratar minha mãe mais como um personagem, *embora aqui ela seja*”. Apesar de sustentar que aqui (no teatro) sua mãe é uma personagem, é possível perceber que, para ela, o plano teatral épico (“no início dessa peça”, ou seja, neste exato momento enunciativo no qual ela dirige-se, como um simulacro de si, diretamente ao espectador-emancipado) não se configura como possível a dispor de personagens dramáticos (ou, personagens-atores, conforme temos refletido). Como procedemos a uma análise linguístico-linguagêira desse *corpus*, justificamos nosso posicionamento analítico sob a égide semiolinguística, conforme já explicado anteriormente e, por isso, não tomamos o plano teatral épico pertencente ao âmbito da não representação cênica, como realidade.

Para finalizar o prólogo, Atriz-Talita, com a voz embargada de emoção, traz ao conhecimento aquilo que se tornou responsável pela modificação na estrutura dramaturgical do espetáculo: o falecimento de Rosângela um ano após a estreia da peça, durante o período de circulação das apresentações do espetáculo pelo país. Ela levanta o braço, olha para cima e, dirigindo-se para a mãe, diz: “esse espetáculo é uma homenagem pra você e a gente te pede licença para começar”.



Os saberes descortinados nesse primeiro momento de *As rosas* são os de opinião relativa e coletiva, uma vez que Atriz-Talita fala por si e em nome da instância composta comunicante do espetáculo. Tais saberes sustentam os imaginários de abandonada, receosa, precavida, compreensiva, espiritualizada, pesquisadora inquieta, profissional e envolvida.

No primeiro ato do espetáculo, Atriz-Talita retoma o relato de sua vida por meio de uma epístola, enunciada cenicamente em *voz off*, enquanto as atrizes fazem as trocas de figurino na frente do público. Seu objetivo aqui é fazer um balanço de sua relação com a mãe e expor sua gratidão e seu perdão. A carta, por conter obrigatoriamente, em sua estrutura discursiva, a data e o local da escrita, fornece pontos de referência à narrativa, pois localiza e situa esse texto, fazendo-o ser configurado, assim, como um documento histórico. Dessa forma, cria-se um efeito de gênero devido ao emprego de procedimentos de discurso que se caracterizam como signo epistolar, conforme pode ser lido abaixo:

ATRIZ-TALITA (voz off): Belo Horizonte, 29 de maio de 2012. Mãe, eu nunca te falei isso, mas eu quero falar agora. Eu gostaria que você soubesse que do fundo do meu coração eu entendo e perdoo o fato de você ter ido embora. É claro que você me fez uma falta danada e que tudo poderia ter sido diferente. Mas não foi. Hoje eu entendo que se você não fosse embora, você ia morrer... de tristeza, sufocada... e eu agradeço a Deus por você não ter morrido, porque eu te amo. Mesmo tendo sido criada longe de você, eu reconheço em mim muitas coisas suas e tenho muito orgulho disso. Orgulho da sua coragem, da sua sinceridade, do seu jeito bem humorado de ver a vida. Agora está tudo bem. Eu amo você e a minha vida do jeitinho que ela foi. Ela me fez forte e cheia de história para contar. Hoje eu te agradeço a oportunidade de estar no palco como nunca estive antes. **Através da sua história, mãe, eu falo de mim e de muitas mulheres.** Você nem faz ideia, mas a sua história comove e movimenta muitas pessoas. Obrigada por sua generosidade em me deixar contá-la. Te amo. Sua filha. Talita. (c.f. Apêndice)

Podemos perceber, devido às datas, que a carta foi escrita durante as apresentações do espetáculo ampliado e após a estreia dele, ou seja, ela foi produzida como um componente dramatúrgico, o que, no entanto, não minimizaria a intenção dos ditos e as sensações do indivíduo Talita. Mais uma vez revela-se o procedimento dinâmico da construção dramatúrgica desse trabalho cênico. Veremos que a estratégia da escrita epistolar será aplicada a todos os três sujeitos levantados em nosso delineamento inicial. É possível depreender também que essa escrita cria uma atmosfera de desabafo e tentativa de resolução, pois ela afirma que nunca havia expressado tais percepções sobre sua relação com a mãe diretamente para ela, porém, que as próprias apresentações de *As rosas* encorajaram-na a escrever para esse vocativo. Ademais, a atriz registra que atuar nessa

peça fez com que ela refletisse sobre os motivos que levaram Rosângela a “ir embora” (opção lexical com carga semântica eufemizada, em comparação à “abandono”): morrer de tristeza, morrer sufocada. Por meio de qualificadores positivos, “coragem, sinceridade e bom humor”, Atriz-Talita enaltece o indivíduo Rosângela, expressando seu perdão, inclusive de maneira religiosa, ao mesmo tempo em que associa tais características a si, devido ao reconhecimento das semelhanças genéticas, que ultrapassariam a convivência diária da criação.

Nesse sentido, podemos entender que a dor causada pela “falta” materna foi transgredida artisticamente, devido ao fato de o indivíduo Talita ser uma profissional das Artes Cênicas que optou por misturar as esferas pessoais e profissionais na encenação da vida de sua mãe nesta peça. Esse processo artístico é visto como responsável por “hoje, agora” a atriz ter a oportunidade de refletir melhor, de se sentir orgulhosa, forte, de ser grata e, ainda, comover e movimentar seu público. Por fim, a carta reafirma uma das principais características das narrativas de vida: dar testemunho do “nós” por meio do “eu”, uma vez que há um compartilhamento subjetivo na experimentação cênica, comprovado pelos dizeres em destaque. Tal testemunho possui efeito terapêutico, por possibilitar ao sujeito narrador a escuta de si, a reconstruir-se, a reinventar-se, permitindo, assim, o desenvolvimento do autoconhecimento, da autonomia subjetiva e a capacidade de sobrevivência dos seres humanos.

Os saberes delineados no primeiro ato são, então, de opinião relativa, porque, Atriz-Talita emite suas apreciações, ela partilha explicações buscadas sobre sua relação com sua mãe e sua relação para com o fazer artístico, como transformador. Os imaginários perpassados por tais saberes são de compreensiva, orgulhosa, grata, indulgente, reconhecadora e amável.

Atriz-Talita retoma a ação de falar de si no terceiro ato, quando há uma interrupção no plano dramático. O objetivo dessa breve narrativa é criar um suspense sobre o desdobrar do espetáculo, bem como apontar as dificuldades sofridas para colocar em cena a história de Rosângela. Ela e Atriz-Andréia criam uma atmosfera de incerteza, de dúvida sobre como prosseguiriam encenando. Após questionar os caminhos da reprodução cênica, Atriz-Talita diz que a saída para elas prosseguirem poderia ser o questionamento dos motivos que as levaram a querer contar sobre a vida de Rosângela, pois só assim elas e o público conseguiriam “chegar numa história que faça algum sentido”. Por meio do saber de opinião relativa, ela interpõe o imaginário de reflexiva, cautelosa e questionadora.

Tomando a questão da significação como um gancho, no ato seguinte Atriz-Talita conta sobre outra enfermidade que a acometeu, influenciando, inclusive, sua vida profissional: a ansiedade. Ela diz:

Eu vivi uma fase que eu não conseguia mais entrar em cena. Quando chegava a hora o coração ia a mil por hora, as vistas escureciam, o coração parecia que ia sair pela boca, a perna tremia... eu não conseguia. Aí eu fui procurar um psiquiatra. Um homem que sem olhar nos meus olhos me disse (mudando a voz) “Graças a Deus que você veio parar aqui, porque o pessoal do seu meio, quando tem algum problema, cai no álcool e nas drogas”. E me prescreveu Rivotril e Paroxetina.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risadas

ATRIZ-TALITA: Eu parei de ter uma ansiedade fora do comum para entrar em cena, mas eu parei de sentir. Eu parei de criar. Eu parei de desejar. E aí eu pensei: eu não aceito que a vida seja isso (pega um papel no chão e dirige-se para o proscênio central). Quando a Rosângela estava na rua, suas irmãs tentaram interná-la num hospital psiquiátrico. O psiquiatra, após atendê-la, chamou suas irmãs e disse “Loucas são vocês duas. A Rosângela sabe muito bem o que ela tá fazendo”. Será? (c.f. Apêndice)

Essa enunciadora objetiva, com tal relato de vida, revelar uma incapacidade sofrida, denunciar um preconceito para com sua profissão e delatar a procedência ríspida de uma especialidade médica. Ela se vale, para tal, da ironia em diferentes momentos: ao modificar o timbre de sua voz para imitar a fala do médico, ao estabelecer uma relação entre as drogas lícitas e ilícitas e ao questionar o diagnóstico de Rosângela no passado.

É interessante observar que a crítica aos artistas, isto é, ao “pessoal do seu meio” é feita por “um homem” que diagnosticou Talita com distanciamento, gerando nela sensação de descrença e desconfiança no trabalho desse profissional. Ademais, a prescrição feita por ele, ancorada em uma moral cristã – “graças a Deus” –, revela contradição de sua parte, por deixar implícito que somente o uso de álcool ou drogas ilícitas conteriam substâncias químicas viciantes, já os psicotrópicos vendidos em farmácias com o seu aval, responsáveis por fazerem Talita parar de sentir, criar e desejar, não seriam. Para ele, Rivotril e Paroxetina trariam, pelo contrário, a solução para o “problema” da atriz.

Neste mesmo relato de vida, Atriz-Talita relaciona o acometimento de sua enfermidade mental com o questionamento de um diagnóstico dado à sua mãe, por um médico dessa mesma especialidade, no período em que ela vivia na rua. Talita revela, assim, inconformidade com a psiquiatria, por supor que ambos profissionais não seriam capazes de dar um diagnóstico preciso e confiável, devido ao fato de agirem com frieza.

Tal questionamento é possível de gerar ainda uma reflexão acerca da saúde mental em relação ao sexo feminino. Muitas vezes as mulheres foram (e são, ousamos afirmar) julgadas loucas devido às alterações hormonais sofridas ou devido às suas escolhas, quando não querem se submeter à ordem social vigente.

Os saberes apreendidos neste ato são de conhecimento científico, de opinião relativa e coletiva, pois nos deparamos, em uma mesma narrativa, com enfermidades, sintomas e fármacos que passaram por pesquisas e comprovações, ao mesmo tempo em que encontramos julgamentos de profissionais em relação uns aos outros e opiniões pessoais de indivíduos. Esses saberes delineiam os seguintes imaginários no sujeito Talita: ansiosa, fragilizada, irônica, inconformada com a psiquiatria, questionadora e crítica.

Mais à frente, neste mesmo ato, a personagem-atriz Atriz Talita, com figurino infantil (vestido rosa e franja presa na lateral) dialoga com a leitura da epístola de sua mãe, datada no ano de 1993, feita por Rosângela-Andréia. Ela fala de si após o conselho dado acerca da escolha e das consequências dos matrimônios. Quando a mãe afirma que eles devem ser duradouros, a filha diz:

ATRIZ-TALITA: Isso eu entendi apenas alguns anos depois. Naquele dia eu dobrei a carta, beijei e guardei no bolso. (dobra a carta, beija-a guarda-a no bolso do vestido e sai de cena saltitante). (c.f. Apêndice)

Por isso, ao mobilizar o saber de opinião relativa, ela objetiva demonstrar que adquiriu bom senso e prudência com o passar do tempo, evocando o imaginário de madura, pois “naquele dia” ela não havia entendido o que a mãe aconselhava, mas “alguns anos depois”, sim.

Após encenarem sob a projeção no cenário dos ditos “o punhal”, Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia fumam, até que o plano teatral dramático é interrompido com os seguintes dizeres:

ATRIZ-TALITA: Eu tô me sentindo na beira do abismo. E mais engraçado de tudo foi que eu **escolhi** estar aqui. Eu tomei banho, coloquei minha melhor roupa e vim pra cá por livre e espontânea **vontade**. Agora não tem jeito mais de correr não. Uma hora é a duração desse espetáculo. E eu sei que eu podia estar no conforto do meu lar, mas é que, de certa forma, esse desconforto de agora me ajuda a **movimentar**. Me ajuda a me **sentir viva**. (mudando a voz, transforma-se em Rosângela-Talita).

ROSÂNGELA-TALITA: E para **achar** sentido, eu tive que **sair** de casa, entendeu? (c.f. Apêndice)

O objetivo de Atriz-Talita com essa breve narrativa de vida é testemunhar a aflição de encenar a própria mãe, a pessoa que “fez uma falta danada” por ter “ido embora” (conforme epístola do primeiro ato) e, além disso, aprender a lidar com o seu luto, pois essas apresentações cênicas, com todas as modificações de sua construção dramaturgica, foram ‘escolhas’, ‘vontades’ suas. A movimentação física que a fez estar sobre o palco está em relação com a busca pela compreensão dos motivos da mãe para deixá-la, pela aceitação deles e, concomitantemente, pela ressignificação da dor de perdê-la, ocorrida durante as apresentações artísticas. Não podemos deixar de perceber, ainda, que modificando seu tom de voz e ocasionando uma fusão entre as enunciadoras a qual assume em cena, Atriz-Talita e Rosângela-Talita, a comunicante Talita Braga se vale dos mesmos motivos para argumentar acerca dessa ‘saída de casa’ dela e de sua mãe. É como se ela revelasse que, por ter vivenciado a mesma angústia de buscar sentidos para sua vida, sua essência, a constituição de sua identidade, fosse capaz de compreender, agora, por que a mãe foi levada a abandoná-la. Por isso entendemos que tal testemunho de vida possui efeito terapêutico, por possibilitar ao sujeito narrador a escuta de si, a reconstruir-se, a reinventar-se, permitindo, assim, o desenvolvimento do autoconhecimento, da autonomia subjetiva e a capacidade de sobrevivência dos seres humanos. Dessa forma, mobilizando saberes de opinião relativa, os imaginários apreendidos neste momento em Talita são de aflita, conformada, decidida, compreensiva e empenhada a enfrentar seus problemas.

A última vez que Atriz-Talita narra sua vida neste espetáculo é no quinto e último ato, conforme selecionamos no excerto abaixo:

ATRIZ-TALITA: [...] me deu vontade de pedir licença pra tanta gente pra mexer nessa história. Licença para a minha mãe que, quando cedeu esse depoimento pra gente fazer a peça, ela nem fazia ideia do que ia virar. Licença pro meu pai, porque essa história doeu muito nele também, e ele é um homem que assumiu três filhos sem nunca julgar a atitude da minha mãe. E eu acho isso muito nobre da parte de um homem. Licença para os meus tios, que se uniram para tapar um buraco enorme e por amor assumiram tantas responsabilidades que não eram deles. (suspira) E pra você, vó Zula, a gente te pede licença e (olhando para a colega de cena) proteção para nós. (c.f. Apêndice)

Ela objetiva expressar respeito e gratidão por ter tido a permissão para a lidar com questões pessoais, que envolviam várias pessoas, de maneira artística. Por meio dos saberes de opinião relativa, os saberes flagrados neste ato são de reflexiva, sensata, grata,

reconhecedora e, mais uma vez, espiritualizada, por dirigir-se em apelo a um ente falecido.

Os imaginários sociodiscursivos delineados no espetáculo pelo sujeito Talita são dispostos da seguinte forma:

Grade 2: Mapeamento dos imaginários de Talita

<b>A) IMAGINÁRIOS DESCRITOS</b>	
Componentes descritivos	Denominação, localização e qualificação.
Saberes	Conhecimento científico e opinião relativa.
Imaginários	Jovem, artista envolvida com sua profissão, esposa com desejo de ser mãe, hipoglicêmica e criança sonhadora.
<b>B) IMAGINÁRIOS NARRADOS</b>	
Objetivos narrativos	Justificar as opções dramatúrgicas do espetáculo, desabafar sobre suas angústias acerca do processo de composição cênico, fazer um balanço de sua relação com a mãe, expor sua gratidão e seu perdão, criar um suspense sobre o desdobrar do espetáculo, apontar as dificuldades sofridas para colocar em cena a história de Rosângela, revelar uma incapacidade sofrida, denunciar um preconceito para com sua profissão, delatar a procedência ríspida de uma especialidade médica, demonstrar que adquiriu bom senso e prudência com o passar dos anos, testemunhar a aflição de encenar a própria mãe, aprender a lidar com o seu luto e expressar respeito e gratidão por ter sido permitida a lidar com questões pessoais, que envolviam várias pessoas, de maneira artística.
Saberes	Opinião relativa, opinião coletiva e conhecimento científico.
Imaginários	Abandonada, receosa, precavida, compreensiva, espiritualizada, pesquisadora inquieta, profissional envolvida, orgulhosa, grata, indulgente, reconhecedora, amável, reflexiva, cautelosa, questionadora, ansiosa, fragilizada, irônica, inconformada com a psiquiatria, crítica, madura, conformada, decidida, empenhada a enfrentar seus problemas e sensata.

Fonte: Grade elaborada pela própria autora

### 6.2.2 Andréia

A enunciadora Atriz-Talita descreve o sujeito Andréia também no primeiro ato e no plano teatral épico. Assim como ocorreu com o sujeito Talita, há, nesse ato, a apresentação inicial dos indivíduos que participarão do espetáculo, conforme pode ser visto abaixo:

ATRIZ-TALITA (já com o figurino de Rosângela-Talita): Andréia Quaresma, atriz e dona de casa, 41 anos, casada e não tem filhos.

ATRIZ-ANDRÉIA: Não tenho filhos? (risos)

ATRIZ-TALITA: (risos) Quer dizer, tem. Sete: Spike, Kika, Nininha, Tunico, Chiquinho, Vivi e Zorro *in memoriam*. (Apontando para Andréia) [...]

ATRIZ-TALITA (Apontando para Andréia): O que ela mais ama? A liberdade. (c.f. Apêndice)

Esse sujeito também passa pelo procedimento linguístico da nomeação, pois Atriz-Talita utiliza a categoria da denominação para conferir existência a esse ser. Andréia é denominada com seu nome e sobrenome próprios, sendo identificada de maneira particular e, por isso, esse procedimento linguístico auxilia no rotular, caracterizar, identificar e evocar o simbólico, como colocado por Charaudeau (2014). Dessa forma, mais uma vez percebemos que um sujeito empírico, nesse caso, Andréia Quaresma, apresenta-se como um simulacro figurado no espaço cênico, o qual nomeamos personagem-atriz Atriz-Andréia.

Podemos observar ainda um enquadre espaço-temporal preciso devido à descrição da idade desse sujeito e à utilização do procedimento de acumulação de detalhes e de precisões factuais sobre suas profissões, seu estado civil e sua relação maternal. Diferentemente de Talita, Andréia é identificada como atriz e como dona de casa, sendo possível deprendermos que sua descritora optou por tanger, em conjunto com o gênero social, nas questões de classe, uma vez que as tarefas realizadas por mulheres nos lares não costumam ser encaradas, em nossa sociedade machista-patriarcal, como um trabalho, e sim como uma obrigação. Nesta mesma descrição há ainda outra questão relativa às estigmatizações femininas: a imposição de que uma relação maternal deva ocorrer, seja uma obrigação, e que esta seja apenas com seres gerados pelas próprias mulheres. Ao debater com sua colega de cena, questionando a descrição que vinha sendo feita, Atriz-Andréia, mesmo sendo personagem secundária da história principal de *As rosas*, apresenta inicialmente a questão que ela vai colocar em diálogo durante as cenas subsequentes: a pressão sofrida pelos sujeitos femininos de serem mães. Atriz-Talita responde à questão enumerando e identificando sete animais de estimação, afirmando que Andréia possui sim uma relação de cuidados e amor com seres vivos, sendo reconhecida por ambas como uma relação maternal. Tal reconhecimento é reafirmado quando Atriz-Talita descreve como sentimento preferido por Andréia “a liberdade”, isto é, esse

indivíduo é livre para escolher ter ou não ter filhos e para considerar serem filhos os seres que bem entender.

A descrição inicial de Andréia mobiliza, principalmente, o efeito de saber da encenação descritiva, pois a descritora Atriz-Talita procede a uma série de identificações e qualificações que, presumivelmente, o espect-ator-emancipado não conhecia, da mesma forma que ocorreu com Talita. Assim, a descritora fabrica para si uma imagem de pessoa próxima ao sujeito que descreve, pois sabe, a respeito da colega de cena, questões íntimas como os nomes dos seus sete filhos e suas preferências, utilizando esses conhecimentos para trazer veracidade a seu relato. Atriz-Talita apresenta também uma dominante realista, pois utiliza o efeito de realidade, próprio do estilo cênico documental, ao apresentar informações pessoais e particulares de um sujeito comum em um espaço cênico. Assim, ela cria, conseqüentemente, uma relação de confiança com o espect-ator-emancipado.

Os saberes mobilizados nesta etapa descritiva são de várias ordens. Temos saberes de conhecimento científico, como nome, idade, estado civil, profissões, uma vez que tais fatos descritos podem ser comprovados/demonstrados por meio de documentos, observações e experimentações. Temos também saberes de opinião relativa quando Atriz-Talita expressa apreciações a respeito de Andréia. Os imaginários a respeito de Andréia que tais saberes permeiam são de mulher trabalhadora, esposa, amante dos animais e da liberdade.

Após a análise da organização descritiva, passamos para a investigação dos imaginários delineados pela organização narrativa do espetáculo, em excertos que contém narrativas de vida do mesmo sujeito Andréia. A primeira vez em que Atriz-Andréia fala de si em cena é no segundo ato do espetáculo, logo após interrogar os espect-atores-emancipados se eles já tiveram vontade de sumir em algum momento de suas vidas, assim como Rosângela fez. Mesmo estando com o figurino de Rosângela-Andréia, a personagem-atriz altera o tom de voz e se dirige diretamente para o público, encenando, assim, no plano épico, ao dizer:

ATRIZ-ANDRÉIA:[...] O fato é que todo mundo aqui já quis sumir um dia, não já? Eu já. Mas escolhi voltar. (c.f. Apêndice)
---

Revelar que ela possuía essa vontade tem como objetivo buscar justificar, além da sua conduta, a conduta da personagem principal, bem como impor, por meio da injunção linguística, que o espect-ator-emancipado depare-se com o abandono pela ótica



de quem escolhe fugir, e não por aqueles que ficam. Andréia entende que essa vontade acomete a todos, em algum momento de suas vidas, por isso, coloca o abandono dela em comparação com o de Rosângela e acaba por inverter a lógica recorrente de culpabilização do abandonador. Ao utilizar o adversativo “mas”, ela expõe que a única diferença existente entre essas fugas seria, então, o desenrolar dessa ação, as consequências do partir. Entendemos, assim, que Rosângela optou, consciente ou inconscientemente, por não voltar a viver com os filhos, na casa dos sogros, separada. Andréia, por outro lado, optou pelo retorno. Os saberes de tal narrativa de vida são de opinião relativa, sendo responsáveis por elaborar imaginários de fujona e compreensiva em Andréia.

No ato seguinte, Andréia retoma o relato de si quando ela e Atriz-Talita estão conversando acerca da busca de sentidos da vida, atuando, portanto, no plano teatral épico, mesmo estando figuradas com as vestes da personagem que interpretam, a Rosângela. Logo após se comportarem, mais uma vez, de maneira alocutiva, propondo ao espect-ator-emancipado que busque sentidos, em conjunto com elas, para a história que está sendo contada, ela diz:

ATRIZ-ANDRÉIA: É, por falar de sentido, eu lembrei de uma conversa que eu tive com a minha mãe. A minha mãe disse que ela teve filhos porque na cabeça dela tinha que ter. Casou, tem que ter filhos. Aí eu pensei... Será que se toda mulher pudesse escolher sem **pressão**, sem nenhuma **cobrança**, ter ou não ter filhos, **será que todas teriam? Eu mesma fui uma que escolhi não ter. Eu não acho que para me realizar enquanto mulher, para minha vida fazer um sentido, eu precise gerar um filho.** Mas a minha mãe teve filhos e tudo bem. Ela... ela foi muito feliz, cuidou muito bem dos filhos e cuida até hoje e agora também dos netos. (c.f. Apêndice)

Aqui, é possível perceber a retomada da questão feminista colocada na descrição inicial desse sujeito: a pressão que o gênero feminino sofre de ser mãe.

O objetivo dessa narrativa de vida é, então, validar sua escolha de não gerar descendentes, pois, para ela, os sentidos de seu ser não estão atrelados à obrigação social de parir. Esse sujeito narrador assume um papel de revelador das pressões e das cobranças vindouras desde gerações anteriores, que perpetuam até os dias de hoje. Por isso, ela critica, consequentemente, a interdição que os sujeitos femininos continuam a sofrer sobre suas escolhas e seus corpos na contemporaneidade.

Ao colocar as gerações – sua e de sua mãe – em relação, Atriz-Andréia pretende ter a adesão de seus interpretantes, levando-os a ver que essa obrigação não se enquadra mais nos dias de hoje. Mais ainda, ao utilizar o “mas” seguido da afirmação “casou, tem

que ter filhos”, ela busca explicar que não está criticando a postura de sua mãe, compreendendo que ela agiu dessa maneira levada, justamente, pelas pressões sociais: “na cabeça dela **tinha** que ter”. A pergunta, feita nos moldes de uma suposição, “será que se”, seguida pela repetição e generalização dos seres femininos “será que todas”, enfatiza, na resposta dada logo em seguida, a necessidade do respeito à subjetividade e aos direitos dela e das outras mulheres que possuem essa mesma escolha. Dessa forma, esse sujeito enfrenta e resiste à coerção feminina de parir advinda de períodos passados, mobilizando, assim, saberes de opinião relativa. Por isso, os imaginários mobilizados por ela são de resistente, empoderada e *child free*<sup>32</sup>.

Atriz-Andréia prossegue com o relato de suas memórias nesse mesmo ato cênico, dizendo:

Eu fiz xixi na cama muitos anos (ri). E durante um tempo, todos os dias a minha mãe chegava no berço carinhosamente com uma bacia de água quentinha... me lavava e eu ia para a escola. (Com a voz embargada) Sempre que eu lembro dessa cena, eu começo a chorar. (c.f. Apêndice)

Entendemos que o objetivo desse relato foi agradecer os cuidados prestados pela mãe, a qual, mesmo tendo sido mãe por obrigação, como vimos no excerto anterior, possuía um tratamento carinhoso para com as dificuldades perpassadas pela filha durante a infância. Ademais, essa narrativa de vida serviu como uma introdução à carta escrita por esse sujeito, endereçada para sua mãe.

Como já dissemos, essas epístolas foram estratégias dramatúrgicas utilizadas pela Cia. para documentar as relações maternas que perpassam esses três sujeitos – haja vista a data em que foram escritas – colocando mães e filhas em uma atmosfera intimista, de desabafo, gerando, assim, um efeito de gênero. Andréia enuncia:

ATRIZ-ANDRÉIA (voz *off*): Belo Horizonte, 22 de maio de 2012. Mãe querida, hoje, como nos 365 dias do ano, comecei a me lembrar do passado. Lembrei-me das **vezes em que eu fugi de casa**. Engraçado, desde **pequena** eu quero ir embora. (É projetado no cenário a fotografia da mãe de Atriz-Andréia e os dizer “Altamira”). Eu arrumava minha trouxinha e partia, mas quando eu chegava na rua, eu não sabia mais o que fazer. Aí eu voltava e me escondia. Não sei porque eu fazia isso... Acho que é por causa dos desenhos animados, aqueles em que os personagens colocavam a trouxinha de roupa no cabo de vassoura e iam embora... só pode. E o tanto que a senhora **pelejava** comigo? **Pesadelos, gritaria, sonambulismo, xixi na cama...** A filha mais **problemática, espírito inquieto**. Sempre fui **diferente**. E os teatros com as suas

<sup>32</sup> Termo popularmente conhecido para representa o estilo de vida de pessoas que não querem ter filhos e/ou não gostam de crianças.

roupas? Cada hora um figurino. Todos ficavam na sala esperando para ver. A senhora nunca achou ruim. O tempo seguiu e a gente passou a **compartilhar** outras coisas: a filha que sabia dos seus **segredos**, ou pelo menos de alguns deles. Eu sempre ri das suas caretas, das suas poses e da sua personagem: a Altamira. Se estou aqui hoje é porque você permitiu. Obrigada. De sua filha Andréia, com carinho. (c.f. Apêndice)

O objetivo dessa história de vida é também fazer um balanço da relação de Andréia com a mãe e expor sua gratidão a ela. Mais uma vez é trazido o tema do abandono, sendo que agora as fugas relatadas anteriormente são situadas no período de sua infância, conforme destacamos no excerto. Essa observação, para um espectador-ator-emancipado atento, poderia contrariar a argumentação anterior colocada por esse mesmo sujeito. Ao contar que os motivos que a levavam a fugir eram pueris, influenciados por desenhos, ela reforça a culpabilização do abandonador, visto que associou, anteriormente, sua fuga à de Rosângela, o que levaria à depreensão de que os motivos que levam alguém a abandonar seus entes fossem incalculados, injustificados, infantis, restando a quem faz isso retornar ou estar fadado à culpa por ter partido.

Ainda em relação a esta epígrafe, é interessante notar que, ao utilizar a palavra “pelejar”, a qual possui campo semântico de batalha, Atriz-Andréia reforça seus agradecimentos por compreender que sua mãe lhe ajudou a enfrentar seus problemas com o dormir. Adiante, a gratidão é reforçada devido ao fato de ela utilizar o quantificador “mais”, pois, dentre todos os filhos que sua mãe teve, ela era a superior ao apresentar problemas e inquietações, se portando diferentemente dos irmãos que, por suposição, deram menos trabalho à matriarca. Sobre essa inquietação, que qualifica o termo “espírito”, observamos que a utilização do sintagma “espírito inquieto” está em consonância com o imaginário de amante da liberdade, o qual a organização descritiva do espetáculo desvelou sobre Andréia.

Em seguida, outrossim, notamos uma das recorrentes características discursivas das narrativas de vida: o entrelaçamento, em um mesmo ato de linguagem, das esferas pessoal e profissional daquele que se narra. Andréia, mesmo não sendo descrita profissionalmente só como atriz, mistura na escrita dessa carta, memórias de quem já realizava ações, na esfera familiar, que um de seus trabalhos atuais requer: a atuação cênica. Tal ação obtinha tanto o aval de sua mãe, que não se importava em emprestar suas roupas para servirem de figurino, como a influência da genitora, que servia de referência ao interpretar a personagem Altamira.

Por fim, esta carta revela que a relação entre essa mãe e essa filha é de confiança e de cumplicidade, pois elas compartilham inclusive segredos nos dias de hoje. Andréia

é sensata ao reconhecer que todos esses aspectos da relação dela com a mãe foram positivos e determinantes, pois consentiram para que ela pudesse se tornar quem é hoje: “Se estou aqui hoje é porque você permitiu”.

Tal narrativa de vida mobiliza, então, os saberes de opinião relativa, elaborando, portanto, imaginários de agradecida, criança problemática, contraditória, inquieta, confidente e cúmplice.

Os imaginários sociodiscursivos delineados no espetáculo pelo sujeito Andréia são dispostos da seguinte forma:

Grade 3: Mapeamento dos imaginários de Andréia

<b>A) IMAGINÁRIOS DESCRITOS</b>	
Componentes descritivos	Denominação, localização, enumeração, identificação
Saberes	Conhecimento científico, opinião relativa
Imaginários	Mulher trabalhadora, esposa, amante dos animais e da liberdade.
<b>B) IMAGINÁRIOS NARRADOS</b>	
Objetivos narrativos	Justificar sua fuga, justificar o abandono de Rosângela, validar sua escolha, agradecer os cuidados prestados pela mãe e fazer um balanço de sua relação com sua mãe e expor sua gratidão a ela
Saberes	Opinião relativa.
Imaginários	Fujona, compreensiva, resistente, empoderada, <i>child free</i> , agradecida, criança problemática, contraditória, inquieta, confidente e cúmplice.

Fonte: Procedimento elaborado pela própria autora

### 6.2.5 Rosângela

A enunciadora Atriz-Andréia descreve o sujeito Rosângela também no primeiro ato e no plano épico da seguinte maneira:

ATRIZ-TALITA (encaminha-se para o centro do proscênio): Esta é a história de uma empregada doméstica de 52 anos, casada, um metro e setenta de altura e 97 quilos. Perdeu os dentes debaixo, mas não se adaptou à dentadura. Sofre de dor na coluna. Gosta de chocolate. Tem medo de chuva. Tem orgulho dos filhos. Sente saudade, culpa. Gosta da Roberta Miranda, ronca e só cozinha na gordura de porco. Quando ri muito ela faz xixi na calça. Gosta da casa cheia de gente. Fala palavrão. Tem medo da solidão. Coleciona ursinhos de pelúcia. É avó hoje e essa é sua maior alegria. Sua arma agora (pausa) é a boca. (c.f. Apêndice)

A descrição desse sujeito, personagem principal do espetáculo, encerra o primeiro ato e as apresentações iniciais dos indivíduos empíricos que comporão a trama dramática. Diferentemente de Talita e Andréia, Rosângela não passa pelo procedimento de denominação, pois ela havia sido denominada ao ser apresentada como mãe da Talita no prólogo. Aqui, o procedimento de nomeação utilizado é o de designação, através do uso do demonstrativo “esta”. A descrição de Rosângela segue a mesma sequência das demais, com o fornecimento preciso de sua idade, profissão, estado civil e relação maternal/filial, porém utiliza-se, para ela, mais qualificadores dos que foram utilizados para as outras duas mulheres.

A respeito de sua profissão, assim como ocorreu com a descrição de Andréia, Atriz-Talita traz à discussão a relação entre gênero e classe sociais. A informação dada anteriormente, no programa do espetáculo, era de que a profissão de Rosângela teria sido a de prostituta. Podemos supor, cientes dessas profissões, que a mãe de Talita participa de um estrato social de pessoas que sobrevivem com baixos salários por terem subempregos, resultados de falta de opção e/ou oportunidade de estudo e/ou profissionalização.

Após essa informação, Atriz-Talita vai criando uma espécie de contorno de Rosângela, ao fornecer números precisos sobre a altura e peso de sua mãe, procedimento linguístico que proporciona ao espect-ator-emancipado que localize e situe quem está sendo descrito. O desenho continua com a informação sobre mais uma característica física do sujeito Rosângela: ela é banguela. Daí para frente, Atriz-Talita vai apresentando vários atributos desse sujeito numa espécie de bricolagem, sem seguir uma ordem ou uma sequência lógica, acumulando detalhes e precisões por meio do procedimento linguístico de qualificação, separados por pausas que criam uma suspensão na descrição e suscitam a curiosidade sobre a próxima informação a ser dita.

Todos esses detalhes permitem que o espect-ator-emancipado construa visões objetivas e subjetivas e produza efeitos de saber, de realidade, de ficção e de confiança. Ademais, as precisões fornecidas sobre as maneiras de ser e fazer de Rosângela produzem também um efeito de verismo, de coerência realista. É interessante percebermos que a escolha de características positivas, negativas e inusitadas desse sujeito estão a favor do reconhecimento de um sujeito cotidiano, contemporâneo, com suas dúvidas, fraquezas, contradições, ou seja, sua singularidade. Esse tipo de descrição traz a dimensão complexa do ser humano, mostrando inclusive suas fragilidades.

A respeito da última frase, podemos depreender, mais uma vez, a luta feminista e de gênero, visto que esse sujeito necessita estar armado, precavido, resguardado para sobreviver às estigmatizações sociais impostas a ele. Tal combate foi também o que levou a Cia. Zula a encenar esse espetáculo, dramatizando as forças sociais atuais. O dêitico “agora” cria uma ambiguidade: Rosângela poderia utilizar outra forma de lutar anteriormente ou antes ela sequer chegava a lutar. De qualquer forma, sua batalha representa a denúncia ao silenciamento de vozes sofrido por ela e outras mulheres, seja de seu tempo, sejam atuais.

Os saberes mobilizados aqui são de várias ordens. Temos saberes de conhecimento científico, como nome, idade, estado civil, profissão, uma vez que tais fatos descritos podem ser comprovados/demonstrados por meio de documentos, observações e experimentações. Temos também saberes de opinião relativa quando, Atriz-Talita expressa apreciações, emite seus julgamentos a respeito de sua mãe. Os imaginários a respeito de Rosângela que tais saberes permeiam são de uma mulher baixinha, gordinha, banguela, avó e esposa, enferma, pobre, chocólatra, medrosa, orgulhosa, colecionadora, cozinheira à moda antiga, desbocada, extrovertida, agregadora, saudosa, culpada, simplória e amante de música sertaneja.

A organização narrativa do espetáculo nos proporciona ter acesso aos imaginários do sujeito Rosângela de três maneiras: por meio da encenação de Talita, na fase em que ela era jovem e morava na “pensão” - por meio da encenação de Andréia, na fase em que ela concedeu a entrevista à filha - e por meio da projeção cênica de documentos históricos, proporcionados pela companhia teatral.

No segundo ato, Rosângela fala de si através de Andréia, que utiliza o linguajar e os trejeitos da mãe de Talita. O assunto que ela vai abordar diz respeito diretamente às opressões vividas por muitas mulheres de sua faixa etária. Rosângela-Andréia diz:

Rosângela-Andréia: [...] Casei virge. Casei virgem porque meu pai obrigou, porque por mim? Por mim eu tinha dado antes. E dado é muito. Esse negócio de virgindade é uma paiaçada. Quando eu era moça meu pai me levou num médico: um véi cego lá que mal sabia onde que tava meu rabo. E ele me deu atestado de virgindade. Palhaçada. [...] vivi um tempo na rua sim. Nossa, eu virei um trem de doido. Aprontava o maior regaço. O que uma pessoa gasta 20 anos pra fazer eu fiz em 2. (c.f. Apêndice)
---

Seu objetivo aqui é revelar a coerção paterna, bem como combater a obrigação da virgindade anterior ao matrimônio e a moralidade sexual. Somos levados a pressupor, com esse relato que, assim como Rosângela foi forçada pelo pai a passar pelo

constrangimento de fazer tal exame, ela poderia ter sido obrigada também a casar-se com o pai de Talita. Diante disso, poderíamos supor, ainda, que este possa ter sido um outro motivo que a levou a abandonar os filhos, a levar uma vida diferente. Ela se mostra ainda disposta a falar sobre esse assunto, mesmo confessando ter sido imprudente, ter a impressão de ter se comportado de maneira inadequada no passado. Sustentados em saberes de opinião relativa, os imaginários depreendidos nesse excerto são de pessoa sem papas na língua, questionadora, coagida, revoltada com as imposições patriarcais e inconsequente.

Neste mesmo ato, durante um jogo de luzes feito entre as atrizes, voltamos a ter contato com um discurso de si de Rosângela, porém, dessa vez, dito por sua própria voz, com o recurso do áudio em *off*:

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA (voz *off*): E os homens não sabiam se eu era mulher, se eu era homem... Porque as meninas falavam que eu tinha que vestir mais feminina, eu não aceitava. Até as bichas lá punham fio dental, punham os shorts enfiados bem no botão, sabe? Eu não. Eu punha calça até lá embaixo, uma botina, uma gravata e ... sabe? Aí eles ficavam em dúvida se eu era mulher, se eu era homem... Punha um treco fechado até aqui, olha. Ninguém podia ver nada meu. Muitos homens falavam assim “deixa eu ver se você é mulher.”. Ah, vai pôr a mão na puta que pariu da sua mãe, desgraçado. Aí começavam as brigas no bar, aqueles socos, garrafa voando, e tudo quanto... Qualquer coisinha eu brigava. Só que eu ficava no meu canto ali quietinha. Só se alguém me conhecia que chegava perto de mim e sabia que eu era legal, mas... Chamavam eu de Sargentona. (c.f. Apêndice)

Ela conta da época em que viveu na pensão que funcionava como um prostíbulo, objetivando explicar sua indumentária e seu comportamento naquele lugar. Ao vestir-se com roupas masculinas que tampavam todo seu corpo, ao contrário do que é normalmente utilizado por suas colegas de profissão, Rosângela mostra-se decidida, não se deixando influenciar pelos demais. Assim, ela assumia uma identidade de gênero masculina que, somada à atitude de ser brigona, geraram o apelido recebido. Podemos supor que tal postura seria uma estratégia de defesa para que ela pudesse sobreviver às repulsas e à vulnerabilidade que a prostituição desencadeavam. Mobilizando saberes de opinião relativa e coletiva, os imaginários desvelados neste trecho são de mulher masculinizada, decidida e de brigona.

O segundo ato prossegue com mais um relato de vida desse sujeito, enunciado agora, porém, por Andréia. O objetivo desse ato de linguagem é tentar justificar sua permanência na pensão, seu sumiço e sua saudade dos filhos, ao dizer:

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Uma vez seu pai foi lá pra... Pra me tirar de lá. Disse que tinha um quatinho pra mim. Mas eu não quis não. Quando eu lembrava docês eu chorava. [...] sumi. Eu pensei que ocês nunca ia me perdoar. Mas eu ligava. Só que tava ficando difícil porque ocês chorava. Porque eu falava: “a mamãe vai, a mamãe vai aí.”. Só que a mamãe nunca aparecia. Aí um dia me disseram pra eu não ligar mais. (c.f. Apêndice)

Os saberes de opinião relativa sustentam os imaginários de orgulhosa, por não aceitar a ajuda de seu ex-marido, chorona e ressentida por ter sido proibida de falar com os filhos. Podemos ser levados a supor que a razão pela qual ela “nunca aparecia” seria o encarceramento vivenciado por ela, informação passada no programa do espetáculo.

O último relato de si deste ato cênico objetiva expor as preferências e as condutas utilizadas por Rosângela quando viveu na rua. O sujeito enunciador Rosângela-Andréia fala:

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Não, homem de zona eu não tinha não. Homem pra mim era pra arregaçar com eles, pra encher o saco. Eu gostava de velho, porque velho é bobo e eu não tinha que fazer sexo. Aí eu roubava e saía correndo. [...] Eu não gostava de maconha não. Eu gostava da droga era pesada. Eu gostava de pico. Eu não sei nem o que eles punham na seringa. Beladona, o chá de beladona. Artane, um remédio para a cabeça. Eritrose, um xaropinho que tinha que tomar 5 gotas... eu tomava um vidrinho com bebida. (c.f. Apêndice)

Os saberes de opinião relativa e conhecimento científico que permeiam esse discurso sustentam imaginários de esperta, ladra e usuária de drogas.

Só retornaremos a desfrutar de relatos de vida do sujeito Rosângela no quarto ato. Nele, temos contato com a carta escrita por ela à filha, datada de maio de 1993. As cartas, como já vimos, foram uma opção recorrente da Cia. Zula para documentar a relação que transpassa mães e filhas, servindo como efeito de realidade. Elas geram credibilidade às emoções trazidas para a esfera cênica, proporcionando uma atmosfera de confiança. Rosângela-Andréia lê em voz alta a epístola enquanto Atriz-Talita com um figurino infantil dialoga com a leitura, descrevendo para o espectador-emancipado suas reações e sensações daquela época, ao ler o mesmo texto endereçado a ela:

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Pratápolis, 26 de maio de 1993. (música instrumental). Querida filha, eu sei que vocês não esqueceram, nem nunca vão esquecer da sua mãe, (batendo com a mão no peito) Rosângela. (Emocionada) Olha, fiquei muito feliz em receber sua carta tão linda e tão carinhosa pelo dia das mães. Quero que vocês sempre lembrem que sua mãe sou eu. Eu posso ter errado muito, mas meu maior erro foi ter abandonado você para que outra tomasse o meu lugar de mãe. Eu tenho muito ciúme e espero um dia



recuperá-los, todos três. Pois vocês são meu, ouviu? Ninguém vai me substituir. Desculpe, mas é que eu amo demais vocês para dividir com alguém. **Filha, quando for pensar em casar saiba o que vai fazer, pois o casamento deve ser duradouro. Pois não se deve ter dúvida da pessoa que escolher para viver.** (ri, apontando com o indicador para a carta que segura na outra mão) É! Vou terminar com um beijão da mamãe e dizendo a você que fiquei feliz com as suas notícia. De sua mãe que te ama. Rosângela. (dobra a carta e aponta-a para o público). (c.f. Apêndice)

São diversos os objetivos desse sujeito com essa escrita: reforçar a certeza da maternidade, agradecer um carinho recebido, reafirmar seu papel materno, demonstrar arrependimento, confessar seu ciúme, expressar possessividade e dar um conselho. Todos eles estão ancorados em saberes de opinião relativa, desenhando imaginários de incisiva, grata, arrependida, ciumenta, possessiva e conselheira. Ainda é possível deprendermos que este documento poderia ter sido escrito às voltas do período em que ela ficou na prisão, pois, após o término da leitura, Rosângela-Andréia dirige-se ao espectador-emancipado, confessando que “Foi com essas carta que eu **retomei** o contato com meus fi.”. Como tivemos a informação anterior de que ela havia sido proibida de ligar para os filhos, pois, eles choravam, ao ficarem somente com a promessa da presença da mãe que nunca aparecia, podemos supor que esse período em que ficaram sem contato, foi o que ela esteve em cárcere privado. Ademais, por meio do conselho empregado, em destaque no excerto, o sujeito Rosângela faz-nos pensar que seu casamento possa ter sido obrigado, pois ela já havia sido compelida, por seu pai, a fazer um exame que atestasse sua virgindade, antes que efetuasse o matrimônio. Somado a isso, ao utilizar o gesto/texto cênico de apontar e dialogar com o objeto cenográfico *carta*, (que poderia, inclusive, nem ser a original, ser apenas uma reprodução da mesma para preservação desse arquivo de memória, o qual correria o risco de se perder durante as diversas apresentações desse espetáculo), ela reforça que, como seu casamento não tinha sido duradouro, visto que se separou quando Talita tinha sete anos, ela: ou teve dúvida da escolha da pessoa que escolheu para viver, ou, sequer, teve a oportunidade de escolhê-la, devido à postura coerciva de seu pai.

Neste quarto ato ainda, Rosângela-Andréia narra um fato da época em que vivia na rua, nomeado, pela Cia., ao projetar dizeres no cenário, como “o punhal”. Ela conta sobre um acontecimento entre ela e “um moreno”, que estava com ela na “pensão”:

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: [...] lá pelas tantas ele me chamou pra ir pro quarto de novo. Aí quis comer minha bunda. (Com o dedo em riste) Bunda não! Nem pra marido! (Mudando a entonação) “Cê sabe que

ocê é uma vagabunda, cê sabe que ocê merece apanhar?”. Aí foi pra me bater. (levantando o punhal) Aí eu peguei o meu punhal. (c.f. Apêndice)

Seu objetivo com esse relato de vida é inocentar-se de uma agressão e, ainda, combater estereótipos da profissão de prostituta. Não temos oportunidade de saber se Rosângela chegou a cometer um crime contra o homem, pois as atrizes enunciam, em uníssono, em seguida: “Tomara que tenha morrido”, revelando, assim, incerteza sobre o desenrolar de sua ação com o punhal contra ele. Sobre a decisão de não fazer sexo anal, temos acesso, mais uma vez, a um sujeito decidido, pessoa que não se submete a fazer aquilo que os demais esperam dela, seja algum tipo de relação sexual, seja o papel definido socialmente para uma mãe, acrescentamos. Por outro lado, observamos a contradição em seu discurso, pois, anteriormente, ela havia se portado como enfrentadora de moralidades sexuais. Ainda, pensamos que tal decisão possa ter sido influenciada inconscientemente pelos ensinamentos machistas que recebeu de seu pai, o que se apresenta como provável. De qualquer maneira, a violência de Rosângela apresenta-se como legítima defesa ao ataque perpetrado contra ela pelo homem. Por isso, nesse excerto, os saberes de opinião relativa engendram imaginários de agressiva e decidida em Rosângela.

Mais à frente, temos acesso a mais uma história de vida de Rosângela, enunciada, agora, por Rosângela-Talita. Trata-se do mesmo momento em que, após uma interrupção na cronologia apresentada em um plano dramático e modificação para o épico, utilizando um mesmo figurino, Atriz-Talita funde-se a Rosângela-Talita, modificando a forma de enunciar e, conseqüentemente, o plano teatral, em um mesmo ato de linguagem:

ROSÂNGELA-TALITA: E para achar sentido, eu tive que sair de casa, entendeu? Deixa eu ver como é que eu vou falar procê... Deixa eu ver o quê que eu vou falar procê... Porque eu não quero proteger eu não, eu sou sem vergonha também (traga o cigarro). Porque tem muitas... jeito de viver minha vida sem ter feito o que eu fiz. Porque eu nunca me importei com luxos, eu nunca me importei com... riquezas. Tanto que eu vim parar aqui onde todo mundo tem outro nome. A Janete, por exemplo, chama Henriqueta. A Baiana chama Marta. Eu não. Eu sempre fui Rosângela.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA e ROSÂNGELA-TALITA: Rosângela Mara Murta Braga. (c.f. Apêndice)

O objetivo dessa narrativa de vida é buscar uma maneira de dizer quais foram (ou até mesmo buscar os reais) motivos que a levaram a sair de casa. Ela objetiva, ainda, mostrar-se diferente das demais prostitutas. Assim, seus saberes de opinião relativa descortinam imaginários de mulher simples, despreocupada e coerente. A coerência pode ser suscitada

por meio da opção de manter sua a identidade civil, seu ‘nome social’, mesmo sendo de praxe, em ambientes profissionais como este, o ocultamento de si, a desvalorização do reconhecimento subjetivo desses sujeitos femininos. Ademais, a configuração linguageira do espetáculo, gesto e objeto cênico, desvelam o imaginário de fumante em Rosângela.

O próximo excerto, narrativa de vida desse sujeito ainda presente no quarto ato cênico, apresenta mais uma fusão, um imbricamento interessante entre enunciadoras, dessa vez, as duas “versões” da personagem principal, Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia, podendo significar uma espécie de encontro de eus: o do passado e o do presente. Elas alternam os tempos verbais, conforme em negrito, enunciando:

ROSÂNGELA-TALITA: Só que o tempo tá passando e eu tô vendo que eu tô...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: O tempo tá passando e eu...
ROSÂNGELA-TALITA: ...acabando com a minha vida
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: ...tava acabando com a minha vida
ROSÂNGELA-TALITA: eu tô matando o meu amor, eu <b>quero</b> morrer ou ser matada.
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: eu <b>queria</b> morrer ou ser matada
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Aí eu <b>finjo</b> .
ROSÂNGELA-TALITA: Eu <b>fingia</b> .
ROSÂNGELA-TALITA: Eu <b>finjo</b> que como a Baiana, depois eu finjo que como a Eliana...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: <b>Fingia</b> que comia a Baiana, a Eliana...
ROSÂNGELA-TALITA: ...Eu <b>vou</b> catando as muié tudo, para não ter homem na minha vida...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu <b>ia</b> catando as muié tudo, pra não ter homem na minha vida...
ROSÂNGELA-TALITA: Só que tem dia que eu <b>canso</b> ...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Mas tinha dia que eu <b>cansava</b> ...
ROSÂNGELA-TALITA: De ser puta...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: De ser puta...
ROSÂNGELA-TALITA: de ser droguista, de ser cambalacheira...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: de ser droguista, de ser cambalacheira...
ROSÂNGELA-TALITA: De ser macumbeira, porque eu <b>sei</b> fazer macumba muito bem também...
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: De ser macumbeira , eu <b>sabia</b> fazer macumba muito bem também...
ROSÂNGELA-TALITA: Sabe assim, cansada de tudo?
ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu apanhava, eu batia, eu ia vivendo aquela vidinha. Cada dia pior. (pausadamente) Cada dia pior. Ah, eu não quero falar mais não; (apaga o cigarro e sai). (c.f. Apêndice)

O objetivo desse ato de linguagem é fazer um balanço das experiências vividas no período em que esse sujeito viveu no prostíbulo. Temos acesso a vários imaginários de Rosângela aqui, todos depreendidos por saberes de opinião relativa. Inicialmente, ela se mostra arrependida, pois estava se sentindo cada vez mais esgotada e desrespeitada.

Como solução ao seu cansaço, ela se manifesta dissimulada, pois diz que assumia uma identidade de gênero masculina, a Sargentona, em conjunto com uma orientação sexual homossexual, como justificativa para “não ter homem em [sua] vida”. Ela reafirma imaginários já levantados por nós anteriormente, de usuária de drogas, ladra e esperta/trambiqueira, em seu linguajar: droguista e cambalacheira, adicionando, ainda, outro imaginário que ainda não tínhamos conhecimento: macumbeira, ou - adepta a rituais sobrenaturais. Reafirma também a agressividade e o vício ao cigarro.

O quinto e último ato tem início com uma súplica breve, ouvida em *off*, objetivando fazer um pedido:

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA (voz-off): Ao mesmo tempo que eu... Ô minha mãe, me leva embora daqui, eu não aguento isso mais. Eu não quero ficar aqui. Eu não aguento essa vida. (c.f. Apêndice)

Os imaginários, perpassados por saberes de opinião relativa, são de religiosa, desesperada e angustiada.

Após tocar um trecho de *Eu vou tirar você desse lugar*, de Odair José, ficamos sabendo, exatamente, o desenrolar do período da escolha de viver ‘na rua’ de Rosângela, retratadas anteriormente:

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu era doida, fia. Porque que cê acha que eu tô viva? Primeiro Deus, depois ocês. Eu não queria viver mais não. Eu queria morrer. Eu achava a vidinha tão boba. Mas eu nunca deixei a peteca cair e a depressão vir, isso não. Na verdade, eu queria um homem pra mim, sabe? Um homem pra me abraçar, pra me beijar, pra eu fazer carinho nele, pra ele me fazer carinho... Pra eu me sentir mulher. Porque teve uma época que eu achava que eu não era mulher não. Quando eu conheci o Donizete, eu falo abertamente, eu conheci ele num lugar muito ruim, mas o que me conquistou nele mesmo foi o (levantando o antebraço) dele. [...]: O negócio era vamo que vamo É. Muito do que eu passei ele tava comigo. Muito do que eu sou hoje, eu devo àquele negão. Nossa... O que ele já passou comigo! (c.f. Apêndice)

Esse trecho apresenta distintas finalidades: confessar seu desequilíbrio, explicar como ela alcançou o carinho e a plenitude identitária e sexual que desejava, agradecer pelo companheirismo do seu ‘negão’ e pela vida de seus filhos. A respeito do dizer “depois ocês”, Rosângela cria uma relação de consequência de estar viva causada pela existência de seus três filhos, os quais, embora tenham sido abandonados na infância, tenham sido criados longe dela (informação presente na carta de Talita), eles nunca esqueceram que sua mãe era ela (informação presente na carta de Andréia). Ainda por cima, temos acesso aqui aos mecanismos utilizados por esse sujeito para se comunicar: ela não só é armada

por seu discurso, como também seus gestos estão a favor de seu recurso para sobreviver. Por isso, temos acesso a imaginários de louca, reconhecedora, cristã, tristonha, carente, indecisa, conquistada e grata, ainda por meio de saberes de opinião relativa.

A última narrativa de vida desse sujeito, e desse espetáculo, revela a representação do corpo, da voz e das ações de Rosângela, documentados em entrevista e projetados no cenário disposto na caixa cênica. Compreendemos (e reiteramos nosso posicionamento de) que esse audiovisual se trata de uma estratégia discursiva de legitimidade dos discursos enunciados não só por Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia, como por todos os testemunhos de vida ali presentes, em diálogo com a história da personagem principal, visto que suscita um efeito de realidade no espectador-emancipado. Tal discurso apresenta uma bricolagem de enunciações já feitas anteriormente, tanto pelas representações cênicas de Rosângela feitas por Talita e por Andréia, quanto pela própria Rosângela-Documentada, em voz *off*, como pudemos ver anteriormente.

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA: (projeção audiovisual) Eles vão ver que eu não fui santa. [...] Ao mesmo tempo eu... Ô minha mãe, me leva embora daqui. Eu não aguento isso mais. Eu não quero ficar aqui. Eu não aguento essa vida... e de ser o que eu não era. Eu não quero ser assim. Tinha dia que eu cansava. De ser puta, de ser droguista, de ser cambalacheira, de ser macumbeira... porque eu sabia fazer macumba muito bem também. Quando eu lembro dessa vida me dá nojo... tudo que eu já passei me dá... Ao mesmo tempo que eu glorifico, né, graças a Deus [...] graças a Deus que eu saí disso. E viva. (c.f. Apêndice)

Esse relato que encerra o espetáculo, configurando-se, portanto, como um ritual de fechamento, objetiva demonstrar o arrependimento desse sujeito pela opção, e as consequências geradas por ela, de abandonar a família. Porém, ao mesmo tempo, evidencia a gratidão pelo aprendizado e pelo conhecimento, principalmente o autoconhecimento, que essa experiência foi capaz de proporcionar. O vídeo mostra que Rosângela esconde o rosto, aproximando-o do ombro, revelando vergonha. Em seguida, ela enfrenta esse sentimento e mantém a mesma firmeza de suas decisões, afirmando que durante aquele período ela teria se tornado “o que [...] não era” e, portanto, concluiu que não queria mais viver dessa maneira. Além disso, ela reconhece a força de ter conseguido se tornar, hoje, quem ela sempre buscara, pois, mesmo tendo vivido situações que não foram confortáveis, ela fez suas escolhas, tomou suas próprias decisões. Os saberes de opinião relativa revelam, neste discurso, os imaginários de envergonhada, realista,

desesperada, religiosa, usuária de drogas, ladra/trambiqueira, adepta a rituais sobrenaturais e grata.

Os imaginários sociodiscursivos delineados no espetáculo pelo sujeito Rosângela são dispostos da seguinte forma:

Grade 4: Mapeamento dos imaginários de Rosângela

<b>A) IMAGINÁRIOS DESCRITOS</b>	
Componentes descritivos	Designação, localização e qualificação
Saberes	Conhecimento científico e opinião relativa.
Imaginários	Baixinha, gordinha, banguela, avó e esposa, enferma, pobre, chocaltra, medrosa, orgulhosa, colecionadora, cozinheira à moda antiga, desbocada, extrovertida, agregadora, saudosa, culpada, simplória e amante de música sertaneja.
<b>B) IMAGINÁRIOS NARRADOS</b>	
Objetivos narrativos	Revelar a coerção paterna, combater a obrigação da virgindade anterior ao matrimônio e a moralidade sexual, explicar sua indumentária e seu comportamento no prostíbulo, tentar justificar sua permanência na pensão, seu sumiço e sua saudade dos filhos, expor suas preferências e condutas, reforçar a certeza da maternidade, agradecer um carinho recebido, reafirmar seu papel materno, assumir um erro cometido, confessar seu ciúme, expressar possessividade, dar um conselho, reforçar a certeza da maternidade, agradecer um carinho recebido, reafirmar seu papel materno, demonstrar arrependimento, confessar seu ciúme, expressar possessividade, dar um conselho, inocentar-se de uma agressão, combater estereótipos da profissão de prostituta, fazer um balanço das experiências vividas no prostíbulo, fazer um pedido, confessar seu desequilíbrio, explicar como alcançou o carinho e a plenitude identitária e sexual que desejava, agradecer pelo companheirismo do seu 'negão' e pela vida de seus filhos, demonstrar o arrependimento pela opção, e as consequências geradas por ela, de abandonar a família e evidenciar a gratidão pelo aprendizado e pelo conhecimento, principalmente o autoconhecimento, que essa experiência foi capaz de proporcionar.
Saberes	Opinião relativa, opinião coletiva e conhecimento científico.
Imaginários	Pessoa 'sem papas na língua', questionadora, coagida, revoltada com as imposições patriarcais, incosequente, masculinizada, decidida, brigona, orgulhosa, chorona, ressentida, esperta/ trambiqueira ( <i>cambalacheira</i> ), ladra, usuária de drogas ( <i>droguista</i> ), incisiva, grata, arrependida,

	ciumenta, possessiva, conselheira, agressiva, simples, despreocupada, coerente, fumante, dissimulada, adepta a rituais sobrenaturais ( <i>macumbeira</i> ), religiosa, desesperada, angustiada, louca, reconhecadora, cristã, tristonha, carente, indecisa, conquistada, envergonhada e realista.
--	---

Fonte: Procedimento elaborado pela própria autora

#### 6.2.4 Síntese das rosas

As grades apreendem e relacionam os saberes e os imaginários dos três sujeitos femininos dessa *práxis cênica*, sintetizados aqui, em suas dimensões descritivas e narrativas conforme a tabela a seguir:

Tabela 2: Síntese dos imaginários femininos do espetáculo

	TALITA	ANDRÉIA	ROSÂNGELA
DESCRIÇÃO	Conhecimento científico e opinião relativa	Conhecimento científico, opinião relativa	Conhecimento científico e opinião relativa
	Jovem, artista envolvida com sua profissão, esposa com desejo de ser mãe, hipoglicêmica e criança sonhadora	Mulher trabalhadora, esposa, amante dos animais e da liberdade.	Baixinha, gordinha, banguela, avó e esposa, enferma, pobre, chocólatra, medrosa, orgulhosa, colecionadora, cozinheira à moda antiga, desbocada, extrovertida, agregadora, saudosa, culpada, simplória e amante de música sertaneja.
NARRAÇÃO	Opinião relativa, opinião coletiva e conhecimento científico.	Opinião relativa.	Opinião relativa, opinião coletiva e conhecimento científico.
	Abandonada, receosa, precavida, compreensiva, espiritualizada, pesquisadora inquieta, profissional envolvida, orgulhosa, grata, indulgente, reconhecadora, amável, reflexiva, cautelosa, questionadora, ansiosa, fragilizada, irônica, inconformada com a psiquiatria, crítica, madura, conformada, decidida, empenhada a enfrentar seus problemas e sensata.	Fujona, compreensiva, resistente, empoderada, <i>child free</i> , agradecida, criança problemática, contraditória, inquieta, confidente e cúmplice.	Pessoa ‘sem papas na língua’, questionadora, coagida, revoltada com as imposições patriarcais, inconsequente, masculinizada, decidida, brigona, orgulhosa, chorona, ressentida, esperta/ trambiqueira ( <i>cambalacheira</i> ), ladra, usuária de drogas ( <i>droguista</i> ), incisiva, grata, arrependida, ciumenta, possessiva, conselheira, agressiva, simples, despreocupada, coerente, fumante, dissimulada, adepta a rituais sobrenaturais ( <i>macumbeira</i> ), religiosa, desesperada, angustiada, louca, reconhecadora, cristã, tristonha, carente, indecisa, conquistada, envergonhada e realista.

Fonte: Tabela criada pela autora para a visualização dos imaginários femininos do espetáculo

Notamos, assim, que no total de saberes, há o maior predomínio dos de crença, sendo recorrentes os de opinião relativa. Isso significa que há, neste *corpus*, um grande número de discursos nos quais seus sujeitos produtores tomam partido, se engajam em um julgamento sobre o mundo, conforme pontua Charaudeau (2007).

Esse resultado está em consonância com a intenção comunicativa da Cia. Zula de contar e de se posicionar sobre a história de Rosângela. Entretanto, pudemos observar que os discursos descritivos e narrativos desses seres cênicos de linguagem, mesmo se valendo de posicionamentos particulares, estavam a serviço da proposta de encenação da companhia de explorar o universo feminino, por meio da utilização de documentos históricos e da exploração do plano teatral épico. Nesse sentido, entendemos que os saberes de crença poderiam ser tomados também como saberes de conhecimento de experiência, construindo, assim, explicações sobre o mundo, que se aplicam, no entanto, ao domínio do universalmente partilhado. Fazemos essa relação, pois a estratégia de documentar cenicamente as experiências subjetivas de Talita, Andréia e Rosângela, atende ao compartilhamento daquilo que também poderia ter sido vivenciado por diversos outros sujeitos femininos fora dos limites do teatro, visto que, como postula Heliadora (2008), o teatro é sempre reflexo de seu tempo.

Os imaginários mapeados apontam dados interessantes, responsáveis por delinear figuras femininas ímpares, singulares, peculiares, com suas qualidades e seus defeitos. No âmbito da descrição, temos uma nítida diferença entre os imaginários de Talita e Andréia e os de Rosângela, isto, pois, não temos a presença física da personagem principal na caixa cênica. No âmbito da narração, percebemos, por exemplo, em um mesmo sujeito, imaginários antagônicos como inconsequente e conselheira (Rosângela) ou como receosa e decidida (Talita). Temos exemplos também de imaginários similares, configurando um mesmo indivíduo (Andréia) como compreensiva e confidente. Essas idiosincrasias dão testemunho de distintas experiências do ser mulher e, portanto, não encaram a figura feminina como sendo homogênea. Por isso, antes de serem excludentes, tais configurações tornam-se complementares, agregando as particularidades de cada uma à mesma reivindicação por igualdade de direitos entre os gêneros.

Esses resultados demonstram também a existência de uma maioria de imaginários sociodiscursivos desveladores de tomada da subjetividade desses seres, como por exemplo o de questionadora, de enfrentadora de problemas, de empoderada, de resistente, de decidida, dentre outros. Por isso, podemos concluir que eles estão a serviço das intenções de encenação da Cia. de desmitificar e discutir o feminino. Além disso, notamos



conformidade entre esses resultados e a proposta dos comunicantes teatrais de colocar em xeque alguns tabus que permeiam a figura da mulher, como é o caso da obrigação social da maternidade, mais especificamente, a geracional. Por isso, podemos dizer, de maneira geral, que os três sujeitos em observação praticam o agenciamento de si, como pode também ser verificado nas seguintes enunciações:

ATRIZ-TALITA: Eu não aceito que a vida seja isso.

ATRIZ-ANDRÉIA: Eu não acho que para me realizar enquanto mulher, para minha vida fazer sentido eu precise gerar um filho.

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA: Eu nunca deixei a peteca cair e a depressão vir, isso não. (c.f. Apêndice)

Esse agenciamento atuaria como uma maneira de resistência e de sobrevivência dessas três mulheres que, por meio do partilhamento dessas experiências, acarretaria em denúncia à hegemonia masculina presente nos diversos estratos sociais. Assim, os imaginários femininos depreendidos nesse espetáculo mobilizam o direito de livre expressão feminina como saída para a condição de submissão. Portanto, eles poderiam ser capazes de transformar opressões, estigmatizações, exclusões, inferiorizações, coerções, marginalizações e invisibilidade experimentados por todo indivíduo do gênero feminino.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As descrições e interpretações realizadas nesta pesquisa transdisciplinar apontaram dados de várias ordens. Por meio deles, pudemos levantar algumas considerações com o intuito de finalizar o trajeto que nos propusemos a seguir. Contudo, reforçamos nosso esclarecimento de que nem as maneiras investigativas, nem os resultados obtidos se esgotam necessariamente no espaço destinado à realização desta pesquisa.

Primeiramente, ressaltamos a importância de nosso alicerce teórico, que proporcionou-nos agregar demais elucidações científicas para melhor compreender um mesmo fenômeno comunicativo. A Teoria Semiolinguística, por dar relevância ao sujeito de linguagem, permite-nos compreender que, embora encontremo-nos em um espaço de infinitas coerções sociais, dispomos de estratégias e manobras linguístico-linguageiras que nos oferecem autogovernança discursiva, que nos permitem determinados enfrentamentos às imposições dominantes.

Em conjunto com ela, a arte teatral, em especial a documental tem buscado aproximar, cada vez mais, os interactantes das situações comunicativas que propõe e pratica. Por isso, tem também se apresentado como um meio de elaboração de críticas sobre a realidade a qual retrata, desempenhando possíveis alterações de valores e de condutas em todos os sujeitos envolvidos em suas pesquisas e em suas apresentações.

Somado a isso, as discussões e militâncias acerca do gênero social e do feminismo têm argumentando a favor da igualdade de direitos entre os sexos em diversos âmbitos comunicativos. Dessa forma, eles também promovem resistência às dominações, gerando, conseqüentemente, potência e desencadeando o rompimento às subjugações sofridas.

Em seguida, a respeito dos questionamentos que levantamos e das hipóteses que criamos, foi possível verificar, especificamente, que não há possibilidade de ruptura com a representação nas Artes Cênicas, mesmo que o espetáculo apresente características metalinguísticas. Constatamos tal impossibilidade, pois, mesmo a Cia. utilizando documentos históricos, eles estão a serviço da construção dramatúrgica da peça, por isso, incluem-se no estatuto ficcional desse contrato de comunicação. Dessa forma, os documentos, incluindo as narrativas de vida, são tão-somente maneiras de a instância compósita do espetáculo se valer de efeitos de realidade sob o palco, buscando dar legitimidade a seu discurso, a seu projeto de fala, a sua proposta de encenação.

Percebemos também que a opção da Cia. por mesclar os planos épico e dramático, em uma dramaturgia porosa, está em conformidade com as singularidades que cercam as histórias de vida dessas mulheres. Eles possibilitam tanto a *identificação* com as narrativas de vida de sujeitos cotidianos, que dão relevância ao indivíduo comum, quanto o *distanciamento* do âmbito ilusório, capaz de propiciar posicionamentos reflexivos acerca de questões sociais.

A análise apreendida levou-nos, ainda, a caminhos inesperados. Ao buscarmos delinear os sujeitos em interação na apresentação de *As rosas no jardim de Zula*, diante da multiplicidade de vozes presentes nesse ato de linguagem, fomos levados a propor a utilização de dois termos que facilitaríamos a compreensão das instâncias subjetivas emergentes no panorama teatral contemporâneo: personagem-ator e espect-ator-emancipado. Assim, entendemos que o cenário teatral atual, com suas novas formas de representar, proporciona a imersão subjetiva de seus interactantes (produtores e interpretantes) de maneira mais autônoma.

Averiguando os imaginários sociodiscursivos formulados em torno desses seres de palavra, confirmamos a hipótese de que seus discursos se ancoram em saberes capazes de criticar e questionar a dominação de gênero vigente. Portanto, esse espetáculo denuncia as relações de poder e as desigualdades sociais que vêm sendo vivenciadas pelas mulheres até os dias de hoje. Ao construir figuras femininas que exercitam o agenciamento de si, os sujeitos desse ato de linguagem empregam estratégias discursivas propiciadoras de espaços de autonomia, convocando ao exercício da democracia. Sendo assim, entendemos que esse espetáculo dá voz a seres interditados da esfera social. Complementamos nosso posicionamento entendendo que, além de voz, o espetáculo que analisamos proporciona “ouvidos”, ao instaurar em seu interactante possíveis interpretativos mais reflexivos do que meramente expositivos. Por isso, entendemos que este, e outros espetáculos, complementamos, lutam contra o lugar de subalternidade e escuta diminuída da voz feminina, tal como aponta Spivak (2010). Desse modo, chegamos à conclusão de que *As rosas no jardim de Zula* subverte as situações de marginalidade e de invisibilidade dos sujeitos femininos presentes em nossa sociedade machista-patriarcal.

Enxergamos, neste momento, que todos os caminhos que percorremos durante a distância que nos propusemos atravessar guiavam a um mesmo destino: a busca pela modificação do que está posto. Em outras palavras, a união das elucidações

semiolinguísticas, teatrais e sociais, presentes na pesquisa deste espetáculo, trabalharam em prol de um mesmo objetivo: o combate às opressões sócio-históricas impostas.

Ao fim dessa travessia, percebermos que, por vezes demo-nos em pontos diversos do que em primeiro havíamos pensado chegar<sup>33</sup>. Porém, esperamos, mesmo assim, ter a oportunidade de poder contribuir, de alguma forma, para que esta pesquisa possa servir de aporte para novas investigações, pois temos plena convicção de que muito ainda deve ser estudado, sob o enfoque da dimensão social da linguagem. Frente às motivações e inspirações previamente mencionadas, não julgaríamos parecer piegas finalizamos com o pensamento rosiano que afirma que o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe no meio da travessia<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Tomamos a licença de parodiar os seguintes dizeres: "Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda e num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?" (ROSA, J. G. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 43).

<sup>34</sup> "Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia." (ROSA, J. G. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 46)

## 8. REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BOAL, A. **Teatro do Oprimido** e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BRAH, A. Diversidade, diferença, diferenciação. **Cadernos Pagu** (26), janeiro-junho de 2006. p. 329 –376.
- BRASIL. **Ministério da Cultura**. Cultura em números: anuário de estatísticas culturais. 2. ed. Brasília: MinC, 2010.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H.; MACHADO, I. L.; MELLO, R. de. (Org.). **Análise do discurso: fundamentos e práticas**. Belo Horizonte: NAD/FALE- UFMG, 2001. p. 23 – 38.
- \_\_\_\_\_. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: **Da língua ao discurso: reflexões para o ensino**. PAULIKONIS, Maria Aparecida; GAVAZZI, Sigrid. (Org.). Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11 – 29.
- \_\_\_\_\_. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri. Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Langue(s), discourse. Vol. 4. Paris: Harmattan, 2007, p. 49-63. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html>. Acesso em: 20. nov. 2016.
- \_\_\_\_\_. Da ideologia aos imaginários sociodiscursivos. In: **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 187 –245.
- \_\_\_\_\_. **Linguagem e discurso: modos de organização**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- \_\_\_\_\_. **A conquista da opinião pública**. São Paulo: Contexto, 2016.
- CORDEIRO, M. Uma análise das Artes Cênicas na perspectiva da Análise do Discurso. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). **Programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso: Análise do Discurso e Teatro**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2016. Notas de aula.
- GIORDANO, D. **O teatro documentário brasileiro e argentino: o Biodrama como a busca pela Teatralidade do Comum**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- GUÉNOUN, D. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 129-151.
- GUIMARÃES, M.G; MARINHO, M. O que é machismo? In: RAMOS, M.M; NICOLI; P.A.G; BRENER, P.R.G. (Org.). **Gênero, sexualidade e direito: uma introdução**. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. p. 171 – 182.
- HELIODORA, B. **O teatro explicado aos meus filhos**. Agir: Rio de Janeiro, 2008.
- LIMA, Helcira. *Mulheres e emoções em cena* In: LARA, G.P.; LIMBERTINI, R.P. (Orgs.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015.p.

- LOPES, L. O que é gênero? In: RAMOS, M.M; NICOLI, P.A.G; BRENER, P.R.G. (Org.). **Gênero, sexualidade e direito**: uma introdução. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. p. 19 –33.
- LYSARDO-DIAS, D. As contribuições de Patrick Charaudeau para o desenvolvimento da AD no Brasil. In: de PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.). **Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil**: três épocas histórico-analíticas. Uberlândia: EDUFU, 2010. p. 161 –180.
- MACHADO, I. L. Algumas reflexões sobre a Teoria Semiolinguística. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia, 2006, v.22, n.2, p. 13 – 21.
- \_\_\_\_\_. A narrativa de vida como materialidade discursiva. **Revista da ABRALIN**, v.14, n.2, p. 95-108, jul./dez. 2015.
- \_\_\_\_\_. Um encontro entre poesia, análise do discurso e narrativa de vida. **PÓS: Revista o Programa de Pós- Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.**, Belo Horizonte, p. 32 – 43, maio 2016a. v.6, n. 11.
- \_\_\_\_\_. Nos bastidores da Narrativa de vida & Análise do Discurso. MACHADO, I.L; MELO, M.S.S. (Org.) **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2016b. p.121 – 138.
- \_\_\_\_\_. **Seminário de Tópicos Variáveis em Análise do Discurso**: Análise do Discurso vs Narrativas de Vida. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. Notas de aula.
- MELLO, R. de. **Emoções e transgressões em As mocas, de Sartre**. In: <http://www.mundoalfal.org/CDAnaisXVII/trabalhos/R0387-1.pdf>, 2014.
- MENDES, Julia Guimarães. **Teatralidades do real**: significados e práticas na cena contemporânea. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado Artes) – Faculdade de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.
- MUNIZ, Gláucia. **Representações do Outro**: *discurso, (des)igualdade e exclusão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2017. Notas de Seminário do Núcleo de Análise do Discurso.
- PAVIS, Patricie. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.7 – 26
- SAFIOTTI, H. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.
- SANTAELLA, L. **A cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- SARTI, C.A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, 12 (2): 264, maio-agosto/2005. p. 35 – 50.
- SILVA, José Otacílio da. Charaudeau. In: **Estudos do discurso**: perspectivas teóricas. OLIVEIRA, Luciano Amaral (Org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- SILVA, B.C.S.L; SANTOS, T.C.C. O que é feminismo e quais são suas vertentes? In: RAMOS, M.M; NICOLI, P.A.G; BRENER, P.R.G. (Org.). **Gênero, sexualidade e direito**: uma introdução. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. p. 40 – 49.

SOUZA, L. de. O que é violência de gênero? In: RAMOS, M.M; NICOLI; P.A.G; BRENER, P.R.G. (Org.). **Gênero, sexualidade e direito**: uma introdução. Belo Horizonte: Initia Via, 2016. p. 151 – 161.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZULA, Cia. de Teatro. **As Rosas no Jardim de Zula - Espetáculo Completo**, 2015.  
Disponível em: < <https://youtu.be/96Vowmkqw38>>. Acesso em: 17 jan. 2015.

## ANEXOS

### A) Proposta de encenação de *As rosas no jardim de Zula*

#### **PROPOSTA DE ENCENAÇÃO**

O desejo de pesquisar o universo feminino e a relação entre mãe e filho, levou a atriz Talita Braga a colocar em cena a história de sua mãe, Rosângela, que um dia abandonou os três filhos e viveu dois anos na rua.

A matéria prima para a construção do espetáculo foi uma vídeo-entrevista de 3 horas de depoimentos, onde Rosângela fala de suas experiências enquanto viveu nas ruas e se prostituiu, suas motivações, afetos e desafetos, sua postura de mãe que abandona e de mulher que vai em busca de seus desejos. Além do vídeo, o espetáculo construiu sua dramaturgia através de outros documentos desta história, como cartas, fotografias e o vestido de casamento da mãe de Rosângela.

Para tratar este material e transformá-lo em uma obra teatral, a Cia. iniciou sua pesquisa buscando referências no cinema documentário, uma linguagem artística que nasceu em 1920 e, desde então, já explorou variadas formas de tratar a realidade e histórias pessoais, tendo o espetáculo forte influência dos documentários de Eduardo Coutinho e João Moreira Salles.

Como a intenção não foi somente contar a história de Rosângela, mas sim se posicionar diante dela, com pontos de vistas diferenciados, tanto das atrizes que compartilham a cena, quanto do público que assiste ao espetáculo, a Zula Cia. de Teatro chegou à pesquisa do teatro épico, explorando uma dramaturgia fragmentada e com momentos de reflexão sobre o processo artístico, sobre a condição da mulher, sobre a figura da mãe, etc.


A partir deste trabalho, algumas linhas de atuação foram definidas: criação de dramaturgia original, investigação do uso da realidade no teatro, aprofundamento e sofisticação do uso de material documental em jogo com o material ficcional, pesquisa sobre o uso do épico no teatro.

A dramaturgia, construída em conjunto por toda a equipe, recorta o material bruto colhido em vídeo, e seus fragmentos refletem a busca de uma mulher pela vida e por sua identidade. As projeções de imagens usadas em cena, fogem do lugar comum, buscando anteparos cotidianos presentes no cenário. A trilha, com músicas consideradas bregas, traz o contraponto dramático ao tom narrativo da proposta teatro documentário.

Fonte: [www.zulaciadeteatro.com.br](http://www.zulaciadeteatro.com.br)



B) Programa do espetáculo



**zula** cia de teatro

# AS ROSAS NO JARDIM DE ZULA

O espetáculo conta a história real de Rosângela, mãe de uma das atrizes da Cia. Um dia Rosângela abandonou os três filhos e foi viver na rua por dois anos. Ela se prostituiu, se ligou ativamente a outras mulheres, foi presa por tráfico de drogas, enfim, passou profundamente por todas as experiências da rua. Caiu-se com o clamitorário que a tirou desta condição. Através do amor desse homem, ela se reencontrou.

O espetáculo mergulha a fundo na história desta mulher e, através do ponto de vista e relato das atrizes, coloca em cheque vários fatos presentes na sociedade. Destilática do uma forma poética e respeitosa a figura da "Mãe", e discute a condição do feminino e da mulher na sociedade atual.

Identificação: Zula Braga  
Realização: Zula Cia de Teatro  
Cocuradoria de Produção: Tullia Braga  
Produção Escenica: Andriela Queiroga  
Direção: Cida Falcão  
Assistentes de Direção: Cristiano Araújo  
Elenco: Anabela Queiroga e Zula Braga  
Dramaturgia: Zula Cia. de Teatro e Cida Falcão  
Criação de Luz: Cristiano Araújo  
Preparação Corporal: Sérgio Penna  
Criação de Cenário e Figurino: Eduardo Faria  
Criação de audiovisuais e vídeos promocionais: André Veloso  
Trilha Sonora: Zula Cia. de Teatro e Constantina  
Fotografia: Material Gráfico: André Veloso  
Programação Visual: Anderson Guerra  
Agradecimentos: Ruzilene Braga  
Circulização: 14 anos  
Gênero: Teatro Documentário  
Duração: 1h

Fonte: Material cedido à pesquisadora pela Cia. Zula

### C) Explicação sobre o processo dramaturgico do espetáculo

Olá Mariana, tudo bem?

não temos um texto escrito sobre a metodologia de construção do texto. vou tentar te explicar por aqui.

- primeiro fizemos uma entrevista de 3 horas com minha mãe
- estudo desta entrevista - a equipe assistiu ao video muitas vezes e a partir dele cada artista foi selecionando os momentos simbólicos, os temas que surgiam, as imagens, os filmes, documentários e textos que atravessavam os temas da entrevista. etc - ficamos de julho de 2010 a fevereiro de 2011 somente nestes estudos teóricos
- seleção de que momento desta história íamos contar já que a entrevista pegava desde a infância de minha mãe até o momento em que a entrevista foi feita
- fevereiro de 2011 partimos para a sala de ensaio - improvisações a partir dos trechos selecionados- todas as improvisações eram escritas e compartilhadas em um único documento: construímos o nosso texto da cena curta pensando a estrutura com os seguintes direcionamentos: imagem - narração - reprodução de depoimento
- cena dramática
- em junho de 2011 estreamos a cena curta
- circulamos por todo brasil com a cena curta até dezembro de 2011
- em fevereiro de 2012 fomos para a sala de ensaio construir o espetáculo
- a dramaturgia seguiu da mesma forma, a partir de improvisações e registros de todos os ensaios. depois fomos selecionando os momentos mais marcantes do processo de ensaio
- a diferença das temáticas da cena curta para o espetáculo é que inserimos também o depoimento pessoal das atrizes, eu me coloquei como filha da Rosângela e a Andreia se colocou como mulher e filha. Também inserimos depoimentos de diversas mulheres a respeito desta história.



Fonte: Perfil pessoal da pesquisadora no *Facebook*

D) Códigos Semiológicos Teatrais

**QUADRO DOS CÓDIGOS SEMIOLÓGICOS DA ENCENAÇÃO TEATRAL**

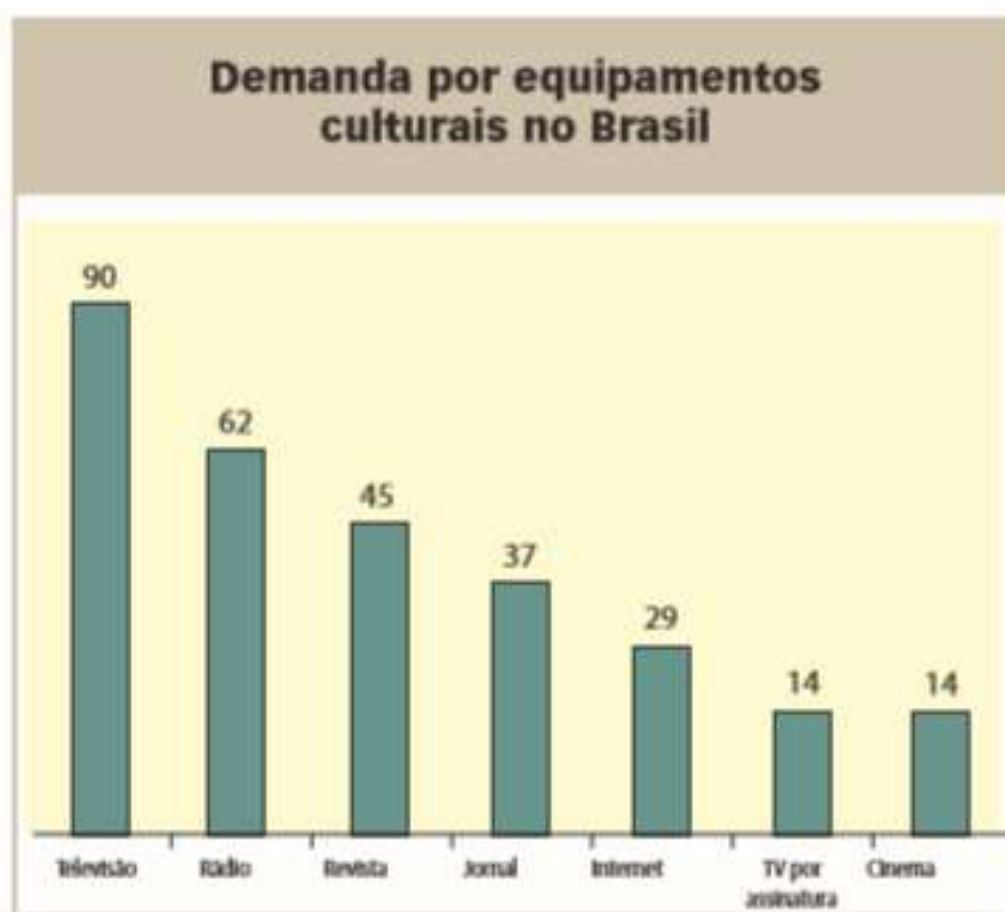
<p><b>ICONOGRAFICOS</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Cenário</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Elementos de cena</li> <li>Cenário distribuído no espaço<sup>1</sup></li> </ul> </td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>objetos</li> <li>fumaça</li> <li>água</li> <li>fogo</li> <li>terra, etc.</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Maquiagem</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Máscaras</li> <li>Pintura maquiagem</li> </ul> </td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>neutra</li> <li>Comedia dell'art</li> <li>clown, etc.</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Figurino</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Estilos: roupas, adereços etc.</li> </ul> </td> <td></td> </tr> </table> <p><sup>1</sup> Conforme utilização do espaço</p>	Cenário	<ul style="list-style-type: none"> <li>Elementos de cena</li> <li>Cenário distribuído no espaço<sup>1</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>objetos</li> <li>fumaça</li> <li>água</li> <li>fogo</li> <li>terra, etc.</li> </ul>	Maquiagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>Máscaras</li> <li>Pintura maquiagem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>neutra</li> <li>Comedia dell'art</li> <li>clown, etc.</li> </ul>	Figurino	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estilos: roupas, adereços etc.</li> </ul>		<p><b>AÇÃO FÍSICA</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Performance dos Atuantes</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Circo</li> <li>Artes Marciais</li> <li>Dança</li> <li>Fisicalização do personagem</li> <li>Interpretação – Estilos</li> <li>– Técnicas/ Métodos/ Sistemas</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td></td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Etc.</li> </ul> </td> </tr> </table>	Performance dos Atuantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>Circo</li> <li>Artes Marciais</li> <li>Dança</li> <li>Fisicalização do personagem</li> <li>Interpretação – Estilos</li> <li>– Técnicas/ Métodos/ Sistemas</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>Etc.</li> </ul>		
Cenário	<ul style="list-style-type: none"> <li>Elementos de cena</li> <li>Cenário distribuído no espaço<sup>1</sup></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>objetos</li> <li>fumaça</li> <li>água</li> <li>fogo</li> <li>terra, etc.</li> </ul>														
Maquiagem	<ul style="list-style-type: none"> <li>Máscaras</li> <li>Pintura maquiagem</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>neutra</li> <li>Comedia dell'art</li> <li>clown, etc.</li> </ul>														
Figurino	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estilos: roupas, adereços etc.</li> </ul>															
Performance dos Atuantes	<ul style="list-style-type: none"> <li>Circo</li> <li>Artes Marciais</li> <li>Dança</li> <li>Fisicalização do personagem</li> <li>Interpretação – Estilos</li> <li>– Técnicas/ Métodos/ Sistemas</li> </ul>															
	<ul style="list-style-type: none"> <li>Etc.</li> </ul>															
<p><b>LUZ</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Palco aberto</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Luz natural</li> <li>Luz a gás</li> <li>Luz elétrica   tipo de equipamento</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Palco italiano</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Equipamento disponível</li> <li>Possibilidades de utilização</li> </ul> </td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Black out</li> <li>Ambientações</li> <li>Plateia</li> <li>Geral</li> <li>Etc.</li> </ul> </td> </tr> </table> <p>Outros espaços: circunstâncias situacionais e técnicas.</p>	Palco aberto	<ul style="list-style-type: none"> <li>Luz natural</li> <li>Luz a gás</li> <li>Luz elétrica   tipo de equipamento</li> </ul>	Palco italiano	<ul style="list-style-type: none"> <li>Equipamento disponível</li> <li>Possibilidades de utilização</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Black out</li> <li>Ambientações</li> <li>Plateia</li> <li>Geral</li> <li>Etc.</li> </ul>	<p><b>SOM</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Trilha sonora/ Sonoplastia</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>ao vivo</li> <li>mecânica</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Oralidade</td> <td> <table border="1"> <tr> <td>Canto</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Voz</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul> </td> </tr> </table> </td> </tr> <tr> <td>Evocação</td> <td></td> </tr> </table> <p>Relação estreita com a acústica do espaço.</p>	Trilha sonora/ Sonoplastia	<ul style="list-style-type: none"> <li>ao vivo</li> <li>mecânica</li> </ul>	Oralidade	<table border="1"> <tr> <td>Canto</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Voz</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul> </td> </tr> </table>	Canto	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul>	Voz	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul>	Evocação	
Palco aberto	<ul style="list-style-type: none"> <li>Luz natural</li> <li>Luz a gás</li> <li>Luz elétrica   tipo de equipamento</li> </ul>															
Palco italiano	<ul style="list-style-type: none"> <li>Equipamento disponível</li> <li>Possibilidades de utilização</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Black out</li> <li>Ambientações</li> <li>Plateia</li> <li>Geral</li> <li>Etc.</li> </ul>														
Trilha sonora/ Sonoplastia	<ul style="list-style-type: none"> <li>ao vivo</li> <li>mecânica</li> </ul>															
Oralidade	<table border="1"> <tr> <td>Canto</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Voz</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul> </td> </tr> </table>	Canto	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul>	Voz	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul>											
Canto	<ul style="list-style-type: none"> <li>Lírico</li> <li>Popular</li> </ul>															
Voz	<ul style="list-style-type: none"> <li>Estilização</li> <li>Não-estilização</li> </ul>															
Evocação																
<p><b>TEXTO</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Palavra / gesto</td> </tr> <tr> <td>Movimento / orientação coreográfica</td> </tr> <tr> <td>Libreto / Recitativo</td> </tr> </table>	Palavra / gesto	Movimento / orientação coreográfica	Libreto / Recitativo	<p><b>ESPAÇO DE ENCENAÇÃO (SITUACIONAL)</b></p> <table border="1"> <tr> <td>Espaços Convencionais</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Palanques</li> <li>Italiano</li> <li>Grego</li> <li>Romano</li> <li>Elizabetano, etc.</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Formas de Utilização</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Arena</li> <li>Semi-arena</li> <li>Vertical</li> <li>Italiano, outras...</li> </ul> </td> </tr> <tr> <td>Espaços não Convencionais</td> <td> <ul style="list-style-type: none"> <li>Tipos de apropriação (formas de utilização)</li> </ul> </td> </tr> </table> <p><b>ESPAÇO DE REPRESENTAÇÃO (DISCURSIVO)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Criação de atmosferas</li> <li>Efeitos de real e de ficção</li> <li>Triangulação, distanciamento, etc.</li> </ul>	Espaços Convencionais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Palanques</li> <li>Italiano</li> <li>Grego</li> <li>Romano</li> <li>Elizabetano, etc.</li> </ul>	Formas de Utilização	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arena</li> <li>Semi-arena</li> <li>Vertical</li> <li>Italiano, outras...</li> </ul>	Espaços não Convencionais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tipos de apropriação (formas de utilização)</li> </ul>						
Palavra / gesto																
Movimento / orientação coreográfica																
Libreto / Recitativo																
Espaços Convencionais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Palanques</li> <li>Italiano</li> <li>Grego</li> <li>Romano</li> <li>Elizabetano, etc.</li> </ul>															
Formas de Utilização	<ul style="list-style-type: none"> <li>Arena</li> <li>Semi-arena</li> <li>Vertical</li> <li>Italiano, outras...</li> </ul>															
Espaços não Convencionais	<ul style="list-style-type: none"> <li>Tipos de apropriação (formas de utilização)</li> </ul>															

TEMA: O que é próprio da condição Humana / *Ethos* = *pathos*, *logos* e *ethos*.

Fonte: Cordeiro (2005), p.93.

E) Cultura em Números 2010:

Demanda por cultura na sociedade brasileira



Fonte: BRASIL, 2010, p. 119.

## APÊNDICE

### I) PRÓLOGO

ATRIZ-TALITA: Boa noite.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Boa noite.

ATRIZ-TALITA: Meu nome é Talita Braga e o espetáculo que a gente vai apresentar essa noite conta a história da minha mãe: Rosângela. Até pouco tempo atrás essa informação seria repassada a vocês somente no final da peça, mas aí aconteceu uma coisa que mudou tudo e aí eu queria dividir isso com vocês. Quando eu tinha 7 anos eu tava brincando numa piscina de plástico que tinha no quintal da casa do meu avô. Os meus pais tinham acabado de se separar e a gente tinha ido morar lá até que a situação se resolvesse. Aí nesse dia minha mãe chegou do lado da piscina... Ela tava com uma calça preta, uma blusa branca, um óculos Ray Ban... Ela deu um beijo em mim, deu um beijo na minha irmã e disse que tava indo ao dentista. Ela só voltou nessa casa três anos depois. Nesse dia ela saiu direto da casa do meu avô direto para uma pensão que tinha ao lado da rodoviária, no centro da cidade. Chamou a dona da pensão e falou: "ô dona, eu não tenho dinheiro não. Cê me arranja uma dose de pinga?". Aí a dona da pensão falou com ela que se ela quisesse fazer programa ali, ela podia dormir, comer e beber quantas pingas quisesse. E foi assim que... Foi assim que a história desse espetáculo que a gente vai apresentar pra vocês começou. É claro que existem várias outras versões, mas no momento a gente escolheu essa. E em novembro de 2010 eu fui até São Sebastião do Paraíso, a cidade onde a minha mãe morava, e falei com ela: "Mãe, a gente quer fazer uma peça de teatro sobre a sua vida, que cê acha disso?". Aí ela me perguntou: "Tem cachê?".

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risos.

ATRIZ-TALITA: Eu falei: "Não, mãe, tem cachê não. É teatro de pesquisa, a gente tá fazendo por amor à arte, ninguém vai ganhar nada.". Ela falou: "Nossa, que chique, eu vou virar artista? Vai sair em Jornal Nacional, Faustão...?"

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risos.

ATRIZ-TALITA: Eu falei que não, que era uma cena curta para um festival em Belo Horizonte. E ela, é ... Ficou feliz demais com a ideia de virar artista. Eu gravei com ela 3 horas de entrevista. Foi a partir dessa entrevista que a gente construiu a cena curta "As rosas no jardim de Zula". A gente eu, (apontando para ela, sentada na primeira fileira) Andréia Quaresma, minha amiga e companheira aqui de cena...

ATRIZ-ANDRÉIA: (subindo no palco) Boa noite, gente.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Boa noite.

ATRIZ-TALITA: Além de outros artistas envolvidos no processo. E na cena curta eu não me apresentava como filha da Rosângela porque eu achava que para dar conta desse trabalho, eu tinha que tratar ela como personagem, de maneira distanciada (pausa). A verdade é que eu não sabia como o público ia receber a cena e eu tinha medo das críticas e de tanta exposição. Porque eu pensava que nesse caso, as pessoas não iam criticar somente um trabalho artístico, mas as atitudes da minha mãe, a minha vida ... E eu tive medo. Só que o público recebeu com muito carinho a história desse personagem e isso nos deu coragem para prosseguir com o espetáculo. Esse espetáculo que a gente estreou em março de 2012. E nele, a informação de que eu sou filha da Rosângela ainda assim vinha aos poucos, somente no final isso era revelado, sutilmente. O meu discurso era que ... a pesquisa sobre Teatro Documentário, a busca de sentido da vida, a condição da mulher na sociedade atual ... era o que tinha me levado a querer contar essa história. Era isso também, mas isso veio depois. E no dia (com voz embargada) 8 de setembro de 2013 a minha mãe faleceu. E aí mudou muita coisa em mim. Tem muita coisa que eu ainda não entendo, tem muita coisa que eu vou entender aqui, fazendo esse espetáculo com vocês, tem muita coisa que eu vou entender pela vida afora, mas uma das coisas que eu sei é que no início dessa peça eu não quero tratar minha mãe mais como um personagem, embora aqui ela seja. Eu não quero mais distanciar. Eu quero trazer a minha mãe para dentro de mim, bem pra perto de mim. Eu quero contar para cada um de vocês que Rosângela Mara Murta Braga é a minha mãe. (Voz embargada, estendendo um braço para o alto) Mãe, esse espetáculo é uma homenagem pra você e a gente te pede licença para começar.

## II) ATO 1

ATRIZ-TALITA (voz off): Belo Horizonte, 29 de maio de 2012. Mãe, eu nunca te falei isso, mas eu quero falar agora. Eu gostaria que você soubesse que do fundo do meu coração eu entendo e perdoo o fato de você ter ido embora. É claro que você me fez uma falta danada e que tudo poderia ter sido diferente. Mas não foi. Hoje eu entendo que se você não fosse embora, você ia morrer... de tristeza, sufocada... e eu agradeço a Deus por você não ter morrido, porque eu te amo. Mesmo tendo sido criada longe de você, eu reconheço em mim muitas coisas suas e tenho muito orgulho disso. Orgulho da sua coragem, da sua sinceridade, do seu jeito bem humorado de ver a vida. Agora está tudo bem. Eu amo você e a minha vida do jeitinho que ela foi. Ela me fez forte e cheia de história para contar. Hoje eu te agradeço a oportunidade de estar no palco como nunca

estive antes. Através da sua história, mãe, eu falo de mim e de muitas mulheres. Você nem faz ideia, mas a sua história comove e movimenta muitas pessoas. Obrigada por sua generosidade em me deixar contá-la. Te amo. Sua filha. Talita.

ATRIZ-TALITA (já com o figurino de Rosângela-Talita): Andréia Quaresma, atriz e dona de casa, 41 anos, casada e não tem filhos.

ATRIZ-ANDRÉIA: Não tenho filhos? (risos)

ATRIZ-TALITA: (risos) Quer dizer, tem. Sete: Spike, Kika, Nininha, Tunico, Chiquinho, Vivi e Zorro *in memoriam*. (Apontando para Andréia)

ATRIZ-ANDRÉIA: Talita Braga, 31 anos, atriz, casada e ainda não tem filhos. Sofre de hipoglicemia reativa.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risos

ATRIZ-ANDRÉIA: Quando criança tinha certeza de que seria a Miss Brasil 2000. Sua maior alegria é estar no palco.

ATRIZ-TALITA (Apontando para Andréia): O que ela mais ama? A liberdade.

ATRIZ-TALITA (encaminha-se para o centro do proscênio): Esta é a história de uma empregada doméstica de 52 anos, casada, um metro e setenta de altura e 97 quilos. Perdeu os dentes debaixo, mas não se adaptou à dentadura. Sofre de dor na coluna. Gosta de chocolate. Tem medo de chuva. Tem orgulho dos filhos. Sente saudade, culpa. Gosta da Roberta Miranda, ronca e só cozinha na gordura de porco. Quando ri muito ela faz xixi na calça. Gosta da casa cheia de gente. Fala palavrão. Tem medo da solidão. Coleciona ursinhos de pelúcia. É avó hoje e essa é sua maior alegria. Sua arma agora (pausa) é a boca.

### III) ATO 2

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Uai, já tá gravando? Então vai aparecer eu perguntando... Mas faz perguntas que dá pra eu responder, né? (pausa). Casei virge. Casei virge porque meu pai obrigou, porque por mim? Por mim eu tinha dado antes. E dado é muito. Esse negócio de virgindade é uma paiaçada. Quando eu era moça meu pai me levou num médico: um véi cego lá que mal sabia onde que tava meu rabo. E ele me deu atestado de virgindade. Palhaçada! (pausa – como se estivesse ouvindo a pergunta da entrevistadora. Acende um cigarro).

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Vivi. Vivi um tempo na rua sim. Nossa, eu virei um trem de doido. Aprontava o maior regaço. O que uma pessoa gasta 20 anos pra fazer eu fiz em 2. Que mais cê quer saber? Pode perguntar.

ROSÂNGELA-TALITA: (passa fotos que são projetadas no fundo do palco, deixando-as caírem no chão. Tem reações diferentes ao fazer isso. Atrás de Atriz-Andréia, um ventilador é ligado).

ATRIZ-ANDRÉIA: (apaga o cigarro, encara o público e muda a entonação). As coisas não são. É o nosso olhar que faz as coisas se encherem de significado.

[Música instrumental]

ROSÂNGELA -TALITA: Começa a passar as fotos com muita rapidez. Levanta-se, pega na bolsa um óculos escuro estilo Ray Ban, veste-o, retira da bolsa um punhal, junta esses objetos e se encaminha para frente do ventilador. Solta os cabelos e abre os botões da blusa. Respira fundo e, enquanto o vento sopra em seu rosto, passa a mão no colo. Se dirige ao fundo do palco, onde passa por um portal e sai de cena. Ventilador para.

ATRIZ-ANDRÉIA: Ela foi embora. Deixou para trás os três filhos. O porquê eu não sei. Eu acho que nem ela sabe. O fato é que todo mundo aqui já quis sumir um dia, não já? Eu já. Mas escolhi voltar. (Dirige-se ao centro do proscênio). A Rosângela disse que ia ao dentista, despediu-se dos três filhos e prometeu trazer balas quando voltasse. Mas a mamãe não foi ao dentista. A mamãe não trouxe balas, a mamãe... (blackout)

(Jogo de luzes com lanternas. Rosângela-Andréia brinca com a sombra de Rosângela-Talita por atrás de um tecido, enquanto ouve-se a voz off de Rosângela-Documentada.)

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA (voz off): E os homens não sabiam se eu era mulher, se eu era homem... Porque as meninas falavam que eu tinha que vestir mais feminina, eu não aceitava. Até as bichas lá punham fio dental, punham os shorts enfiados bem no botão, sabe? Eu não. Eu punha calça até lá embaixo, uma botina, uma gravata e ... sabe? Aí eles ficavam em dúvida se eu era mulher, se eu era homem... Punha um treco fechado até aqui, olha. Ninguém podia ver nada meu. Muitos homens falavam assim “deixa eu ver se você é mulher.”. Ah, vai pôr a mão na puta que pariu da sua mãe, desgraçado. Aí começavam as brigas no bar, aqueles socos, garrafa voando, e tudo quanto... Qualquer coisinha eu brigava. Só que eu ficava no meu canto ali quietinha. Só se alguém me conhecia que chegava perto de mim e sabia que eu era legal, mas... Chamavam eu de Sargentona.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Uma vez seu pai foi lá pra... Pra me tirar de lá. Disse que tinha um quartinho pra mim. Mas eu não quis não. Quando eu lembrava docês eu chorava. Eu lembro direitinho docê aí com esses olhinho mortinho seu. Eu falei: “a mamãe volta”. Aí ocê olhou pra mim e falou: “traz uma bala para mim?” Eu falei: “a mamãe traz, a mamãe traz uma bala procê”. E sumi. Eu pensei que ocês nunca ia me perdoar. Mas eu



ligava. Só que tava ficando difícil porque ocês chorava. Porque eu falava: “a mamãe vai, a mamãe vai aí.”. Só que a mamãe nunca aparecia. Aí um dia me disseram pra eu não ligar mais.

ROSÂNGELA-TALITA: Quando eu ligar de novo, ou vai ser pra eu falar que eu morri, ou vai ser pra eu falar que eu tô bem.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Nesse dia eu quebrei tudo!

ROSÂNGELA-TALITA: (ri contando cédulas de dinheiro) Véio nojento. Alejado! (tira um crucifixo do bolso e o ergue na frente do rosto) Eu sou o capeta, fi. (dá um gole em uma bebida) Vamo beber, putada! (projeção escrita “Quarto 28” na mala do cenário)

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Não, homem de zona eu não tinha não. Homem pra mim era pra arregaçar com eles, pra encher o saco.

ROSÂNGELA-TALITA: (joga o crucifixo dentro da mala)

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu gostava de velho, porque velho é bobo e eu não tinha que fazer sexo. Aí eu roubava e saía correndo.

ROSÂNGELA-TALITA: (pega uma chupeta, ri e a coloca na boca)

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu não gostava de maconha não. Eu gostava da droga era pesada. Eu gostava de pico. Eu não sei nem o que eles punham na seringa. Beladona, o chá de beladona. Artane, um remédio para a cabeça. Eritrose, um xaropinho que tinha que tomar 5 gotas... eu tomava um vidrinho com bebida.

ROSÂNGELA-TALITA: (cai no chão)

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Teve uma vez que eu e Marta, nós compramo um bico. E fomos pra boate chupar bico e dançar. Bico, bico. Igual neném chupa bico. Só que dentro do bico tinha droga e ninguém sabia.

ROSÂNGELA-TALITA: (liga um rádio que toca *São tantas coisas* de Roberta Miranda. Bebe. Chupa a chupeta. Começa a cantar junto com o rádio. Levanta. Pega algumas cédulas de dinheiro do chão. Olha à esmo. Aumenta o volume do rádio.)

Ambas começam a cantar juntas, levantam-se e o ventilador é ligado novamente. Fazem os mesmos gestos enquanto cantam a canção: abrem os braços, juntam as mãos ao peito, jogam um braço para a lateral, sacodem as duas mãos para baixo, viram-se de frente uma para outra, Rosângela-Talita vira-se de costas para Rosângela-Andréia, levantam o braço direito, abrem os braços, horizontalmente, riem e Atriz-Andréia abraça a parceira de cena, dizendo:

ATRIZ-ANDRÉIA: Chora botão!

#### IV) ATO 3

ATRIZ-TALITA: (desliga o rádio) Fala, Roberta!

ATRIZ-ANDRÉIA: Ô meu Deus!

ATRIZ-TALITA: Nossa Senhora, é difícil demais!

ATRIZ-ANDRÉIA: É.

ATRIZ-TALITA: Essa parte da história é muito difícil ficar tentando reproduzir, acho que não é esse o caminho.

ATRIZ-ANDRÉIA: Eu não te falei da moça quando eu fui fazer sobancelha?

ATRIZ-TALITA: O que?

ATRIZ-ANDRÉIA: Ela me perguntou “mas como é que vocês vão fazer para colocar essa história no teatro?”. Eu falei “do jeitinho que foi não vai ter... não vai colocar não”. Ela “e aí, o que que vocês vão fazer?”. (apontando com a cabeça para Atriz-Talita) O que que nós vamos fazer? (rindo)

ATRIZ-TALITA: (rindo) Eu não sei. Eu acho que o caminho tem que ser aquele que a gente sempre conversou. Por que que você, Andréia, quer falar dessa história nesse momento da sua vida?

ATRIZ-ANDRÉIA: Uhum.

ATRIZ-TALITA Por que que eu quero falar dessa história agora? Porque aí talvez a gente consiga chegar numa história que faça algum sentido (pausa) para gente, e talvez para vocês também (apontando para o público)

ATRIZ-ANDRÉIA: É, por falar de sentido, eu lembrei de uma conversa que eu tive com a minha mãe. A minha mãe disse que ela teve filhos porque na cabeça dela tinha que ter. Casou, tem que ter filhos. Aí eu pensei... Será que se toda mulher pudesse escolher sem pressão, sem nenhuma cobrança, ter ou não ter filhos, será que todas teriam? Eu mesma fui uma que escolhi não ter. Eu não acho que para me realizar enquanto mulher, para minha vida fazer um sentido, eu precise gerar um filho. Mas a minha mãe teve filhos e tudo bem. Ela... ela foi muito feliz, cuidou muito bem dos filhos e cuida até hoje e agora também dos netos. Esse processo (circulando com a mão entre ela e a companheira de cena) me fez pensar muito na minha mãe. Quando a Elisa foi ao nosso ensaio, ela fez algumas considerações tão interessantes sobre a figura da mãe, que eu saí de lá pensando tanto na minha mãe... Eu fiz xixi na cama muitos anos (ri). E durante um tempo, todos os dias a minha mãe chegava no berço carinhosamente com uma bacia de água quentinha... me lavava e eu ia para a escola. (Com a voz embargada) Sempre que eu lembro dessa cena, eu começo a chorar.

ATRIZ-ANDRÉIA (voz off): Belo Horizonte, 22 de maio de 2012. Mãe querida, hoje, como nos 365 dias do ano, comecei a me lembrar do passado. Lembrei-me das vezes em que eu fugi de casa. Engraçado, desde pequena eu quero ir embora. (É projetado no cenário a fotografia da mãe de Atriz-Andréia e os dizer “Altamira”). Eu arrumava minha trouxinha e partia, mas quando eu chegava na rua, eu não sabia mais o que fazer. Aí eu voltava e me escondia. Não sei porque eu fazia isso... Acho que é por causa dos desenhos animados, aqueles em que os personagens colocavam a trouxinha de roupa no cabo de vassoura e iam embora... só pode. E o tanto que a senhora pelejava comigo? Pesadelos, gritaria, sonambulismo, xixi na cama... A filha mais problemática, espírito inquieto. Sempre fui diferente. E os teatros com as suas roupas? Cada hora um figurino. Todos ficavam na sala esperando para ver. A senhora nunca achou ruim. O tempo seguiu e a gente passou a compartilhar outras coisas: a filha que sabia dos seus segredos, ou pelo menos de alguns deles. Eu sempre ri das suas caretas, das suas poses e da sua personagem: a Altamira. Se estou aqui hoje é porque você permitiu. Obrigada. De sua filha Andréia, com carinho.

#### V) ATO 4

ATRIZ-TALITA: (com figurino infantil) Esse negócio de sentido é muito engraçado, por que onde cada um vai buscar é muito particular. Eu vivi uma fase que eu não conseguia mais entrar em cena. Quando chegava a hora o coração ia a mil por hora, as vistas escureciam, o coração parecia que ia sair pela boca, a perna tremia... eu não conseguia. Aí eu fui procurar um psiquiatra. Um homem que sem olhar nos meus olhos me disse (mudando a voz) “Graças a Deus que você veio parar aqui, porque o pessoal do seu meio, quando tem algum problema, cai no álcool e nas drogas.”. E me prescreveu Rivotril e Paroxetina.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risadas

ATRIZ-TALITA: Eu parei de ter uma ansiedade fora do comum para entrar em cena, mas eu parei de sentir. Eu parei de criar. Eu parei de desejar. E aí eu pensei: eu não aceito que a vida seja isso. (pega um papel no chão e dirige-se para o proscênio central) Quando a Rosângela estava na rua, suas irmãs tentaram interná-la num hospital psiquiátrico. O psiquiatra, após atendê-la, chamou suas irmãs e disse “Loucas são vocês duas. A Rosângela sabe muito bem o que ela tá fazendo”. Será?

ATRIZ-ANDRÉIA: (abre um livro pequeno e lê) Seja alegre. Quando você decide se alegrar, o seu coração emite fagulhas positivas. Uma vez recebida a ordem mental para a

alegria, o coração vibra em faixa alta. Uma vez que continuem os chamados e estímulos, mais ele se prepara para a alegria e se fortalece nela. A alegria do seu coração mostra o seu pensar positivo. (guarda o livro e retira uma carta, agindo como Rosângela-Andréia).

ATRIZ-TALITA: A menina chega em casa, confere se está sozinha e tira um envelope de dentro do bolso. É uma carta. Na verdade a carta chegou ontem, mas ela preferiu não abrir.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Pratápolis, 26 de maio de 1993. [música instrumental]. Querida filha, eu sei que vocês não esqueceram, nem nunca vão esquecer da sua mãe, (batendo com a mão no peito) Rosângela.

ATRIZ-TALITA: Os olhos da menina se enchem d'água.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: (emocionada) Olha, fiquei muito feliz em receber sua carta tão linda e tão carinhosa pelo dia das mães. Quero que vocês sempre lembrem que sua mãe sou eu.

ATRIZ-TALITA: A menina ri, pois ela nunca esqueceu.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu posso ter errado muito, mas meu maior erro foi ter abandonado você para que outra tomasse o meu lugar de mãe.

ATRIZ-TALITA: (seca as lágrimas).

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu tenho muito ciúme e espero um dia recuperá-los, todos três. Pois vocês são meu, ouviu? Ninguém vai me substituir.

ATRIZ-TALITA: (aperta a carta ao peito)

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Desculpe, mas é que eu amo demais vocês para dividir com alguém. Filha, quando for pensar em casar saiba o que vai fazer, pois o casamento deve ser duradouro. Pois não se deve ter dúvida da pessoa que escolher para viver. (ri, apontando com o indicador para a carta que segura na outra mão) É!

ATRIZ-TALITA: Isso eu entendi apenas alguns anos depois. Naquele dia eu dobrei a carta, beijei e guardei no bolso. (dobra a carta, beija-a guarda-a no bolso do vestido e sai de cena saltitante).

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Vou terminar com um beijão da mamãe e dizendo a você que fiquei feliz com as suas notícia. De sua mãe que te ama. Rosângela. (dobra a carta e aponta-a para o público) Foi com essas carta que eu retomei o contato com meus fi. (ao guardar a carta, retira da mala um punhal ao mesmo tempo que é projetado no cenário “o punhal”). Eu sempre ando armada. (ri) Andava. Minha arma agora é a boca. Esse punhal era dos mais chiques que eu tinha. (passando a mão por cima do objeto) Aqui tinha uns peixinho que parecia que tava nadando. (olha para o punhal, guarda-o na maleta) Ele era

um moreno. Foi no quarto 28. Ele chegou na zona e quis ficar comigo. Aí a gente ia pro quarto, voltava pro bar, ia pro quarto de novo... Isso muitas vezes e sempre tomando todas. Ele morria de rir de mim porque eu era uma paiaça. Só que lá pelas tantas ele me chamou pra ir pro quarto de novo. Aí quis comer minha bunda. (Com o dedo em riste) Bunda não! Nem pra marido! (Mudando a entonação) “Cê sabe que ocê é uma vagabunda, cê sabe que ocê merece apanhar”. Aí foi pra me bater. (levantando o punhal) Aí eu peguei o meu punhal. (olha para o punhal com olhar desolado. Segura o punhal com as duas mãos e bebe, ao mesmo tempo que sua companheira de cena).

ROSÂNGELA-TALITA: (entra em cena de blusa aberta, botão da calça aberto ao som de *Esta noite eu queria que o mundo acabasse*, de Wladick Soriano. Ventilador é ligado novamente, olha desoladamente ao seu redor. Segura o punhal com as duas mãos e bebe, ao mesmo tempo que sua companheira de cena). Que que cês queria que eu fizesse?

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Que que cês queria que eu fizesse? (ventilador vai parando de rodar)

ROSÂNGELA-TALITA: Desgraçado!

ROSÂNGELA-TALITA E ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Tomara que tenha morrido! (ambas fumam, até que Atriz-Talita levanta-se, vai até Atriz-Andréia e pede que ela desligue a música).

ATRIZ-ANDRÉIA: Tá tudo bem, Talita?

ATRIZ-TALITA: Eu tô me sentindo na beira do abismo. E mais engraçado de tudo foi que eu escolhi estar aqui. Eu tomei banho, coloquei minha melhor roupa e vim pra cá por livre e espontânea vontade. Agora não tem jeito mais de correr não. Uma hora é a duração desse espetáculo. E eu sei que eu podia estar no conforto do meu lar, mas é que, de certa forma, esse desconforto de agora me ajuda a movimentar. Me ajuda a me sentir viva. (mudando a voz, transforma-se em Rosângela-Talita).

ROSÂNGELA-TALITA: E para achar sentido, eu tive que sair de casa, entendeu? Deixa eu ver como é que eu vou falar procê... Deixa eu ver o quê que eu vou falar procê... Porque eu não quero proteger eu não, eu sou sem vergonha também (traga o cigarro). Porque tem muitas... jeito de viver minha vida sem ter feito o que eu fiz. Porque eu nunca me importei com luxos, eu nunca me importei com... riquezas. Tanto que eu vim parar aqui onde todo mundo tem outro nome. A Janete, por exemplo, chama Henriqueta. A Baiana chama Marta. Eu não. Eu sempre fui Rosângela.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA e ROSÂNGELA-TALITA: Rosângela Mara Murta Braga.

ROSÂNGELA-TALITA: Só que o tempo tá passando e eu tô vendo que eu tô...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: O tempo tá passando e eu...

ROSÂNGELA-TALITA: ...acabando com a minha vida

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: ...tava acabando com a minha vida

ROSÂNGELA-TALITA: eu tô matando o meu amor, eu quero morrer ou ser matada.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: eu queria morrer ou ser matada

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Aí eu finjo.

ROSÂNGELA-TALITA: Eu fingia.

ROSÂNGELA-TALITA: Eu finjo que como a Baiana, depois eu finjo que como a Eliana...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Fingia que comia a Baiana, a Eliana...

ROSÂNGELA-TALITA: ...Eu vou catando as muié tudo, para não ter homem na minha vida...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu ia catando as muié tudo, pra não ter homem na minha vida...

ROSÂNGELA-TALITA: Só que tem dia que eu canso...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Mas tinha dia que eu cansava...

ROSÂNGELA-TALITA: De ser puta...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: De ser puta...

ROSÂNGELA-TALITA: de ser droguista, de ser cambalacheira...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: de ser droguista, de ser cambalacheira...

ROSÂNGELA-TALITA: De ser macumbeira, porque eu sei fazer macumba muito bem também...

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: De ser macumbeira, eu sabia fazer macumba muito bem também...

ROSÂNGELA-TALITA: Sabe assim, cansada de tudo?

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: Eu apanhava, eu batia, eu ia vivendo aquela vidinha. Cada dia pior. (pausadamente) Cada dia pior. Ah, eu não quero falar mais não; (apaga o cigarro e sai). (Blackout)

## VI) ATO 5

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA (voz off): Ao mesmo tempo que eu... Ô minha mãe, me leva embora daqui, eu não aguento isso mais. Eu não quero ficar aqui. Eu não aguento essa vida.

[música instrumental]

Rosângela-Talita e Rosângela-Andréia (vestindo uma camisola) entram ao mesmo tempo em cena, cada uma de um lado de um portal posicionado no meio do palco, com a lateral voltada para o público. Rosângela-Talita vai tirando suas vestes, mostrando o seio, enquanto Rosângela-Andréia vai abraçando seus próprios braços, ambas olhando para baixo. A luz do palco abaixa e as duas se viram de frente para o portal, ficando frente a frente. Começam, a partir daí, a fazer os mesmos movimentos: percorrem uma das mãos para o peito e a outra para o ventre, emitem um som de dor, olham para cima, jogam os braços para baixo, ajoelham-se e olham-se. A partir daí, Rosângela-Talita termina de tirar todo seu figurino e solta os cabelos, fitando a companheira de cena. Logo após, se levanta e sai.

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: (se levanta, suspira e passa pelo portal, com o pé direito. Começa a tocar *Eu vou tirar você desse lugar*, de Odair José, enquanto ela organiza o cenário. Diz, logo após desligar o rádio, ao mesmo tempo que continua organizando o cenário) Eu era doida, fia. Porque que cê acha que eu tô viva? Primeiro Deus, depois ocês. Eu não queria viver mais não. Eu queria morrer. Eu achava a vidinha tão boba. Mas eu nunca deixei a peteca cair e a depressão vir, isso não. Na verdade, eu queria um homem pra mim, sabe? Um homem pra me abraçar, pra me beijar, pra eu fazer carinho nele, pra ele me fazer carinho... Pra eu me sentir mulher. Porque teve uma época que eu achava que eu não era mulher não. Quando eu conheci o Donizete, eu falo abertamente, eu conheci ele num lugar muito ruim, mas o que me conquistou nele mesmo foi o (levantando o antebraço) dele.

ESPECT-ATOR EMANCIPADO: Risadas

ROSÂNGELA-ANDRÉIA: O negócio era vamo que vamo. Muito do que eu passei ele tava comigo. Muito do que eu sou hoje, eu devo àquele negão. Nossa... O que ele já passou comigo! (dá um laço no hoby, solta a franja e passa novamente pelo portal, agora posicionado de frente para o público. Coloca uma cadeira no meio do palco, na frente).

ATRIZ-TALITA: (entra com uma caixa na mão. Coloca-a ao chão, retira um vestido de dentro dela, passando a manga dele sob seu rosto. Levanta-se e coloca o cabide com o vestido na sua frente, como se experimentasse-o. Coloca-o sobre a cadeira, com o cabide sobre as costas, como se vestisse a cadeira. Olha para a companheira de cena, dizendo). O vestido de casamento da minha avó, a Zula. (voltando-se para o público) Zula é a mãe da minha mãe. Ela morreu aos 23 anos no parto do terceiro filho. Deixou para trás um grande amor e duas filhas. O que eu sei dela é que temos a risada parecida e que naquela época ela tocava violão e fazia teatro. Verdade ou não, essa versão me agrada. (liga um

gravador, no qual ela mesma diz) 4 de abril de 2011, a tia Rogéria acabou de me dar o vestido de casamento da minha avó Zula. (voltando-se para a companheira de cena) Lembra?

ATRIZ-ANDRÉIA: Lembro. Mais de um ano já.

ATRIZ-TALITA: Quando a tia Rogéria me deu o vestido, ela mexeu numa caixa de fotos antigas e uma das fotos era da vó Zula morta na cama. (foto é projetada no cenário) Quando eu olhei para essa foto, me deu vontade de pedir licença pra tanta gente pra mexer nessa história. Licença para a minha mãe, que quando cedeu esse depoimento pra gente fazer a peça, ela nem fazia ideia do que ia virar. Licença pro meu pai, porque essa história doeu muito nele também, e ele é um homem que assumiu três filhos sem nunca julgar a atitude da minha mãe. E eu acho isso muito nobre da parte de um homem. Licença para os meus tios, que se uniram para tapar um buraco enorme e por amor assumiram tantas responsabilidades que não eram deles. (suspira) E pra você, vó Zula, a gente te pede licença e (olhando para a colega de cena) proteção para nós. Qual cena que a gente vai fazer com esse vestido?

ATRIZ-ANDRÉIA: (ri, balançando os ombro) Não sei.

ROSÂNGELA-DOCUMENTADA (em audiovisual): Eles vão ver que eu não fui santa. [...] Ao mesmo eu tempo eu... Ô minha mãe, me leva embora daqui. Eu não aguento isso mais. Eu não quero ficar aqui. Eu não aguento essa vida... e de ser o que eu não era. Eu não quero ser assim. Tinha dia que eu cansava. De ser puta, de ser droguista, de ser cambalacheira, de ser macumbeira... porque eu sabia fazer macumba muito bem também. Quando eu lembro dessa vida me dá nojo... tudo que eu já passei me dá... Ao mesmo tempo que eu glorifico, né, graças a Deus [...] graças a Deus que eu saí disso. E viva.