CHAVES, Mariana Pinter; ALMEIDA, Júlia Maria Costa; ALVES JÚNIOR, Mário Acrisio. Mulheres da margem à cena: análise semiocênica dos imaginários sociodiscursivos narrativos no teatro documentário. Cadernos Discursivos, Catalão-GO, v. 1 n 1, p.117-136, 2019. (ISSN: 2317-1006 - online).

# MULHERES DA MARGEM À CENA: ANÁLISE SEMIOCÊNICA DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS NARRATIVOS NO TEATRO DOCUMENTÁRIO

## *WOMEN FROM THE EDGIN TO THE SCENE: SEMIOCENIC ANALYSIS OF NARRATIVE SOCIODISCURSIVE IMAGINARIES IN THE DOCUMENTARY THEATER*

Mariana Pinter Chaves[1]
Júlia Maria Costa Almeida[2]
Mário Acrisio Alves Junior[3]

**RESUMO:** Este artigo realiza uma análise semiolinguística dos discursos femininos do espetáculo *As rosas no jardim de Zula*, objetivando investigar os imaginários sociodiscursivos presentes nas histórias de vida documentadas pelos sujeitos cênicos sobre o palco. O quadro teórico-metodológico é fundamentado na Teoria Semiolinguística de Charaudeau (2007; 2008), na proposição semiocênica de Cordeiro (2005), no delineamento das subjetividades emergentes no panorama teatral contemporâneo de Chaves (2007) e nos estudos sobre as narrativas de vida de Machado (2015; 2016). A investigação apontou que tais discursos ancoram saberes e imaginários capazes de criticar as situações de marginalidade vivenciadas pelas mulheres até os dias de hoje, proporcionando uma experiência intersubjetiva mais autônoma.

**PALAVRAS-CHAVE:** Narrativas de vida; Imaginários Sociodiscursivos; Análise Semiocênica.

**ABSTRACT:** This research perfoms a semiolinguistic analysis of the feminine discourses of the spectacle *The roses in the garden of Zula*, aiming to investigate the sociodiscursive imaginaries presents in the life stories documented by the scenic subjects on the stage. The theoretical-methodological framework is based on Charaudeau's Semiolinguistic Theory (2007; 2008), on Cordeiro's (2005) semioscenic proposition, in the delineation of emerging subjectivities in the contemporary theatrical panorama of Chaves (2007) and studies on life narratives of Machado (2015, 2016). The research pointed out that such discourses anchor knowledge and imaginary capable of criticizing the situation of marginality experienced by women until the present, providing a more autonomous intersubjectiveexperience.

**KEYWORDS:** Life narratives; Sociodiscursive Imaginary; Semioscenic Analysis.

*Os três sinais*

O panorama teatral atual tem apresentado, como aponta Giordano (2014), uma imersão em múltiplas experiências do sujeito cotidiano diante das novas formas de representação cênica, nas quais os indivíduos podem exercitar a documentação das suas

[1]Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Linguística. marianapinter@gmail.com.
[2]Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Línguas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística. almeidajulia@terra.com.br.
[3]Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-Graduação em Linguística. marioalwes@hotmail.com.

próprias histórias de vida. *As rosas no jardim de Zula* é um exemplo de construção dramatúrgica deste tipo, sendo nomeada como Teatro Documentário.

A peça teve origem como uma Cena Curta para um festival teatral, no ano de 2011. Após a repercussão positiva dessa apresentação, com premiações e convites de apresentações nacionais e internacionais, ela foi ampliada para o formato espetáculo, com uma hora de duração. Esse novo formato, que levou o mesmo nome da Cena Curta, foi estreado em 2012 por Andréia Quaresma e Talita Braga, sob a direção de Cida Falabella.

Pavis (2015) aponta que as origens do Teatro Documentário datam do século XIX, com o início da utilização de fontes históricas para compor alguns dramas. De acordo com Mendes (2012), esta é uma das vertentes teatrais que explora os limites entre o real[4]e a ficção, possuindo um dos mais expressivos legados práticos na história recente das Artes Cênicas.

Através de levantamento de fotos, cartas e entrevistas filmadas, a Zula Cia. de Teatro se propõe a pesquisar o universo feminino, a condição da mulher e, principalmente, as figuras de mãe e de filha, no aspecto familiar e social. Para além de encenar a história de Rosângela, mãe de uma das atrizes e personagem principal, a companhia se posiciona diante dela, valendo-se de pesquisas que exploram uma dramaturgia fragmentada, com momentos de reflexão sobre o próprio processo artístico. Diante das inquietações enunciativas e temáticas que esse gênero suscita, bem como da compreensão, consoante Heliodora (2008), de que o teatro reflete sempre a sociedade em que é criado, reconhecemos a necessidade de desenvolver uma pesquisa linguístico-discursiva que problematizasse algumas peculiaridades desse espetáculo.

No presente artigo apresentaremos um recorte da pesquisa de mestrado "*As rosas no jardim de Zula*: um estudo dos imaginários sociodiscursivos no Teatro Documentário", filiada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) durante os anos de 2016 e 2018. Nossa proposta foi compreender quais imaginários sociodiscursivos os sujeitos femininos dessa cena

[4]Efeitos de realidade, para a Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, conforme será melhor explicitado a seguir.

evocam no teatro contemporâneo e de que maneira a configuração linguageira do espetáculo os elabora. Com o intuito de divulgar a análise realizada, trazemos, aqui, os resultados da identificação e da interpretação dos saberes e dos imaginários narrados, depreendidos nos (macro) atos de linguagem nos quais as atrizes falam-de-si em cena.

Para desvendar esses imaginários sociodiscursivos, fundamentamos nosso quadro teórico metodológico em Charaudeau (2007; 2008), valemo-nos de: Cordeiro (2005), a fim de compreender o quadro enunciativo na apresentação do espetáculo; de Chaves (2017), com o objetivo de delinear as instâncias subjetivas teatrais documentais; e de Machado (2015; 2016), para entender as narrativas de vida como materialidade discursiva.

A característica metodológica dessa pesquisa é de cunho empírico-dedutivo, valendo-se de procedimentos de descrição e interpretação da matéria linguageira. Assistimos ao espetáculo, coletamos e transcrevemos os dados a serem investigados e, de acordo com os objetivos traçados, analisamos, à luz do quadro teórico, os dados coletados.

*Quadro teórico-metodológico*

A 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 Filosofia, Sociologia, Literatura e Psicologia apresentaram proposições de acordo com os estudos desenvolvidos em suas áreas de atuação para essa mesma questão. O criador da Teoria Semiolinguística de Análise do Discurso, Patrick Charaudeau, foi um desses estudiosos, trazendo a questão das representações para o campo da Linguística.

Ao explicar seu posicionamento a respeito da problemática das representações, este 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

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, que mesclam conhecimentos, julgamentos e afetos. 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).[5]

Seguindo esse raciocínio, Charaudeau (2007; 2008) diferencia realidade de real, ancorando-se na própria distinção do signo linguístico, pela 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 se relaciona 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 semiotização. 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)

[5]"*[...] um mode d'appréhension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l'adit, construit de la signification sur les objets du monde, es phénomènes quis'y produisent, les êtres humains et leurs comportments, transformant la realité em réel signifiant*".

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

Como conceito adotado pela semiolinguística, os imaginários são 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).

A proposição dos imaginários sociodiscursivos abarca a "organização dos saberes em que é realizada a demarcação das ideias e dos valores colocados como epígrafe sem prejulgar o sistema de pensamento ao qual eles poderiam corresponder" (CHARAUDEAU, 2008, p. 203). Eles são subdivididos em saberes de conhecimento e em saberes de crença. 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 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: opinião comum, opinião relativa e opinião 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.

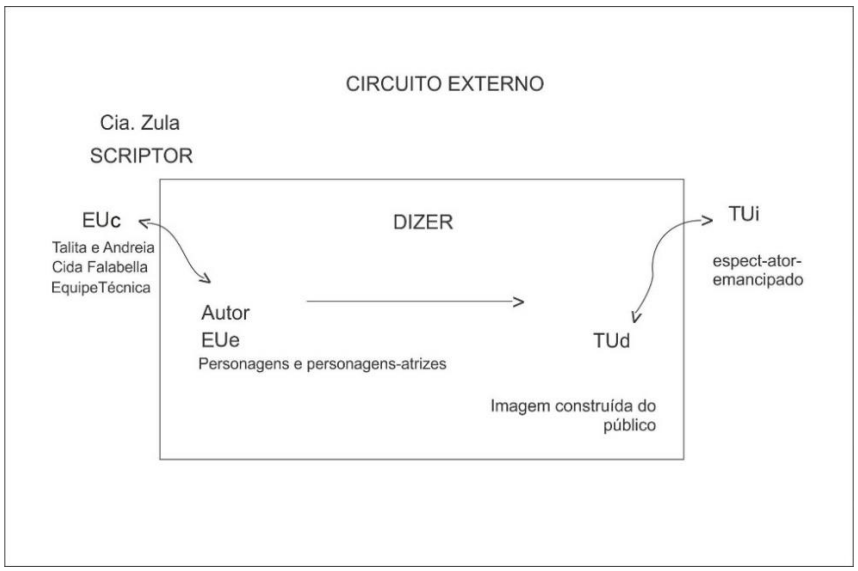
De acordo com o semiolinguista, os saberes não são categorias abstratas na mente, mas maneiras de dizer configuradas pela e dependentes da linguagem que, ao mesmo tempo, contribuem para construir sistemas de pensamento (ideias e valores). Tais sistemas de pensamento objetivam fornecer uma explicação 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, o autor 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.

*Análise dos imaginários sociodiscursivos*

Partindo da Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, Cordeiro (2005), ao postular o contrato comunicacional cênico-artístico, afirma que o fazer cênico desdobra-se em três dimensões: *situação de leitura* ou *produção do texto/tema* a ser encenado, situação de *répétition,* que antecede a apresentação, e *situação de apresentação.* A

última etapa, responsável por englobar as demais, possui, em nosso *corpus*, a seguinte configuração:

Quadro 1: Quadro enunciativo de *As rosas no jardim de Zula*




Fonte: Imagem criada pelos autores em conformidade com Cordeiro (2005)

Com base nos pressupostos do autor, temos, na instância de produção, como sujeito comunicante (Euc), isto é, ser empírico externo ao ato de linguagem, uma instância compósita, fruto de um sujeito coletivo: a Cia. Zula, a diretora Cida Falabella e toda a equipe técnica responsável pelo espetáculo teatral. Ainda nessa instância, 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. O Euc d'*As rosas no jardim de Zula* coloca em cena diversos sujeitos enunciadores (Eues) interpretados por Talita, por Andréia, por ambas, ou, ainda, por meio da tecnologia audiovisual, recurso recorrente no Teatro Documentário.

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 (documento histórico) que serviu como base para a criação dramatúrgica do espetáculo. 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 e por meio do recurso da voz *off*.

Percebemos, ainda, que as próprias atrizes se apresentam no espaço de encenação teatral como atrizes deste espetáculo, caracterizando-se, portanto, como *personagens-atrizes* (CHAVES, 2017). Sendo assim, podemos somar à nossa lista enunciativa mais dois seres de fala: Atriz-Talita e Atriz-Andréia. Por fim, observamos, nesta instância produtora, que a figura do *Scriptor*, responsável por colocar os personagens em cena, é ocupada pela Cia. Zula, uma vez que é ela quem detém as intenções de ação do grupo, desde sua criação.

Na instância do processo de interpretação, temos 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 teriam curiosidade de conhecer a história de vida de uma mulher. Ainda nessa instância, temos o sujeito interpretante, Tui, cunhado por Chaves (2017) de *espect-ator-emancipado*. Tal ser é empírico, externo ao ato de linguagem, representado, portanto, por todas as pessoas que assistiram, de fato, ao espetáculo.

Por meio do delineamento de todas essas instâncias subjetivas, pudemos observar 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 e enunciam no espetáculo. Portanto, é a partir de cada uma delas que realizaremos a identificação e a interpretação dos saberes e dos imaginários engendrados em seus discursos cênicos. Como a criação do espetáculo emprega, como base dramatúrgica e como efeito de realidade, discursos cunhados como biodrama, relato, testemunho, confissão, depoimento, biografia ou autobiografia, optamos por centrar nossa análise na configuração linguageira majoritariamente narrativa, em especial, naqueles atos de linguagem que apresentam histórias de vida, ou seja, que são enunciados pelas personagens-atrizes.

No âmbito dos estudos discursivos, Machado (2015; 2016) nomeou tais discursos de narrativas de vida, ao observar que elas aparecem em diversos gêneros e

fazem mais do que contar histórias, pois, além de falarem de acontecimentos pessoais, vividos por quem se narra, também testemunham acontecimentos coletivos dos quais esse indivíduo participou. Para a pesquisadora, aquele que se narra possui diversos objetivos, os quais iremos evidenciar a fim de depreender os saberes e os imaginários sustentados pela organização narrativa desses discursos. O primeiro deles seria alinhavar 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, conforme veremos nas narrativas de vida dos três sujeitos femininos que comunicam, enunciam e se auto narram, selecionadas seguir. Vale ressaltar que nossa análise foi organizada a partir de cada *personagem-atriz*, na ordem em que aparecem no espetáculo, e de acordo com a sequência dos atos cênicos.

*Saberes e Imaginários narrativos de Atriz – Talita*

No primeiro ato do espetáculo, Atriz-Talita relata 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. (Grifo nosso)

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 possibilita ao sujeito narrador a escuta de si, a reconstruir-se, a reinventar-se, permitindo, assim, o desenvolvimento do autoconhecimento.

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, reconhecedora 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:

ATRIZ-TALITA: 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?

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 depreendidos 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.

*Saberes e Imaginários narrativos de Atriz– Andréia*

Logo após se comportar de maneira alocutiva, propondo ao *espect-ator-emancipado* que busque sentidos, em conjunto com elas, Atriz-Andréia 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.

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 *childfree*[6].

*Saberes e Imaginários narrativos de Rosângela– Documentada.*

Durante um jogo de luzes feito entre as atrizes, temos contato com um discurso de si de Rosângela, 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.

[6]Termo popularmente conhecido para representa o estilo de vida de pessoas que não querem ter filhos e/ou não gostam de crianças.

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.

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 confidência. Rosângela-Andréia lê em voz alta a epístola enquanto Atriz-Talita com um figurino infantil dialoga com a leitura, descrevendo para o *espect-ator-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 notícias. De sua mãe que te ama. Rosângela. (dobra a carta e aponta-a para o público).

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, possesiva e conselheira.

Ainda é possível depreendermos 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 espect-ator-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.

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 dar legitimidade aos 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 *espect-ator-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 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.

Esse relato, que encerra o espetáculo configurando-se, portanto, como um ritual de fechamento (CORDEIRO, 2005), objetiva demonstrar o arrependimento desse sujeito pela opção, de abandonar a família e as consequências geradas por ela. 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.

*Fecham-se as cortinas*

Notamos que, com relação aos saberes, há o maior predomínio dos de crença, sendo recorrentes os de opinião relativa. Isso significa que há, neste *corpus,* uma predominância de discursos nos quais seus sujeitos produtores tomam partido, engajam-se 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 narrativos desses seres cênicos de linguagem, mesmo se valendo de posicionamentos particulares, estavam à serviço da proposta de encenação da companhia de explorar o universo feminino, por meio da utilização de documentos históricos. 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 pelo gênero feminino. 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

Esses resultados demonstram também a existência de uma maioria de imaginários sociodiscursivos desveladores de tomada da subjetividade desses seres. 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.

Esse agenciamento atuaria como uma maneira de resistência e de sobrevivência dessas três mulheres que, por meio do partilhamento dessas experiências, acarretaria em denúncia às opressões sofridas pelas mulheres nos diversos estratos sociais de sociedades patriarcais. 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 invisibilidades experimentados pelos indivíduos do gênero feminino.

*Referências*

CHARAUDEAU, Patrick. Les stéréotypes, c'estbien, les imaginaries, c'estmieux**.** In: BOYER, Henri. *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnmentsordinnariesetmisesem 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.

CHAVES, Mariana Pinter. Personagem-ator e espect-ator-emancipado: do que estamos falando? In: *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, São Paulo, v.17, n.2, p. 156-172, jul./dez. 2017.

CORDEIRO, Marcelo. *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.

GIORDANO, Davi. *O teatro documentário brasileiro e argentino*: o Biodrama como a busca pela Teatralidade do Comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

HELIODORA, Bárbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Agir: Rio de Janeiro, 2008.

MACHADO, Ida Lúcia. A narrativa de vida como materialidade discursiva. *Revista da ABRALIN*, v.14, n.2, p. 95-108, jul./dez. 2015

___. 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, 2016. p.121 – 138.

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.

PAVIS, Patricie. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

*Recebido em julho de 2018*

*Aceito em setembro de 2018*