

“MINHA ARMA AGORA É A BOCA”:

ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SEMIOCÊNICOS DE SUJEITAS MARGINALIZADAS

Mariana Pinter Chaves

CAPES/ Universidade Federal do Espírito Santo – marianapinter@gmail.com

Resumo

O presente trabalho busca realizar um estudo dos sujeitos femininos do espetáculo de Teatro Documentário *As rosas no Jardim de Zula*, de 2012, sob a perspectiva Semiocênica (CORDEIRO, 2005). Por meio do mútuo cruzamento das Artes Cênicas com a Teoria Semiolinguística de Patrick Charaudeau, tomamos o espetáculo encenado como um ato de linguagem, objetivando identificar por quais maneiras imaginárias a figura feminina é representada na contemporaneidade e quais são as condições que a cercam. Esse espetáculo apresenta dramaturgia documentária (GIORDANO, 2014), pois faz uso da reutilização de documentos históricos e possui, ainda, momentos de reflexão sobre o próprio processo artístico como particularidade, o que o torna objeto de instigante reflexão social. A pesquisa parte da hipótese de que o ambiente teatral e o gênero documentário, em especial, devido a sua finalidade política e por inserir estéticas do real (MENDES, 2012) em cena, se apresentaria como um *lôcus* de denúncia e resistência, como um espaço de passagem de concepções cristalizadas para concepções de busca, resgate, emancipação, aceitação e reinserção do sujeito feminino na sociedade. Por meio de uma metodologia empírico-dedutiva, examinamos os atos linguageiros da peça: além da presença *in loco*, utilizamos um vídeo de uma das apresentações do espetáculo e transcrevemos trechos dos discursos das personagens para orientarem nossa análise. A investigação aponta que as opressões contra essas mulheres são marcadas discursivamente, evocando saberes de crença de opinião relativa e imaginários sociodiscursivos (CHARAUDEAU, 2007; 2008) de sujeitas que, devido às suas escolhas pessoais e profissionais, são encaradas como marginalizadas.

Palavras-chave: Análise Semiocênica, Sujeito Feminino, Imaginários Sociodiscursivos.

Introdução

Este estudo pretende realizar uma análise semiocênica (CORDEIRO, 2005) do Teatro Documentário *As rosas no jardim de Zula*, estreado em 2012 por Andréia Quaresma e Talita Braga sob a direção de Cida Falabella. Esse espetáculo possui premiações, repercussão nacional e internacional e se encontra em circulação até os dias de hoje. Sua dramaturgia foi construída através de documentação histórica – como entrevista audiovisual, fotos, cartas e vestimentas – e tem como característica principal o hibridismo; tanto temporal, quanto dos planos teatrais épicos e dramáticos.

Partindo das inquietações que as peculiaridades desse gênero discursivo suscitam, bem como da compreensão, consoante Heliadora (2008), de que o teatro reflete sempre a sociedade em que ele é criado, nossa proposta é compreender quais imaginários sociodiscursivos os sujeitos femininos evocam no teatro contemporâneo, que têm, cada vez mais, utilizado efeitos de real em cena.

Para isso, delineamos a interação entre os sujeitos da linguagem na etapa da apresentação cênica, bem como investigamos os diversos códigos semiológicos dessa encenação teatral para, então, analisarmos as representações dessas mulheres neste ato de linguagem cênico.

Fundamentamos, assim, nosso quadro teórico metodológico em Cordeiro (2005), para efetuarmos a análise do quadro enunciativo da apresentação do espetáculo, em Giordano (2014) e Mendes (2012), no que tange aos estudos teatrais e em Charaudeau (2007; 2009) para desvendarmos os imaginários sociodiscursivos que as sujeitas cênicas desvelam.

Metodologia

A característica metodológica dessa pesquisa é de cunho empírico-dedutivo, por meio de procedimentos de descrição e interpretação da matéria languageira. Eles permitem, ainda, a relação de elementos qualitativos em comparação a recorrências quantitativas. 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.

Inicialmente buscamos compreender o gênero discursivo de *As rosas no jardim de Zula*: o Teatro Documentário, relacionando-o à semiolinguística, por meio dos componentes contratuais que ele instaura. Em seguida, analisamos as instâncias subjetivas que esse espetáculo apresenta, de acordo com a perspectiva semiocênica do discurso. Por fim, investigamos alguns dos saberes de conhecimento e de crença simbolizados socialmente e apreendidos discursivamente, observando quais imaginários sociodiscursivos representam as sujeitas do espetáculo.

Resultados e Discussão

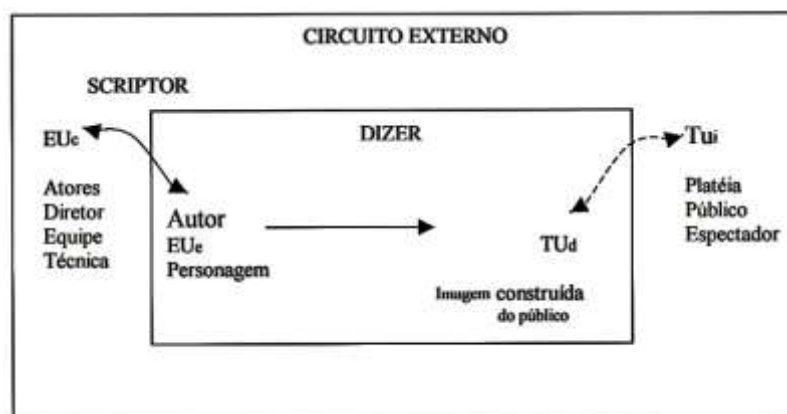
O Teatro Documentário é, de acordo com Mendes (2012), uma das vertentes que explora os limites entre o real e a ficção, possuindo um dos mais expressivos legados práticos na história recente das artes cênicas. Tomamos a noção de *real* da Teoria Semiolinguística, que postula ser o estatuto imaginado pelos sujeitos, em contrapartida à noção de *realidade*, definida como o mundo empírico, verificável por fenômenos que se impõem ao homem, mas que, no entanto, dependem dele para significar. Essa pesquisadora afirma também que a tradição histórica do Teatro Documentário buscava imprimir um cunho social e político ao teatro, por meio da escolha da utilização do épico. 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 maneira que *As rosas no jardim de Zula* utiliza tais efeitos em cena e, conseqüentemente, aborda temas sociais e políticos, é por meio da utilização de documentos historiográficos, partilhando, de acordo com Giordano (2014), vínculos com outras áreas do saber que não só as

artes. Cabe ressaltar que, apesar da utilização de um registro documental primário, o qual busca sustentar a evidência dos fatos encenados, o autor salienta que “tudo o que é colocado acima do palco (ou em qualquer espaço de representação) se transforma automaticamente em signo teatral.” (GIORDANO, 2014, p. 47). Tal concepção está em consonância com o estatuto comunicacional das artes cênicas, devido aos componentes contratuais postulados pela abordagem Semiocênica. Cordeiro (2005), baseado em Charaudeau, comprova que não há possibilidade de ruptura com a ficção na esfera cênica. Há, de acordo com ele, somente a possibilidade de utilização de *efeitos de real* no teatro, caso contrário criaríamos um novo gênero discursivo, com novos componentes.

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 plano épico; isto é, o plano teatral que opta por romper com a quarta parede da área cênica. Cordeiro (2005) sistematizou o quadro enunciativo na etapa de apresentação cênica da seguinte maneira:

Quadro 1: Quadro enunciativo aplicado às Artes Cênicas: apresentação ou espetáculo



Fonte: 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. Ainda no processo de produção do ato, evidencia-se a figura do *Scriptor*, responsável por colocar os personagens em cena. Neste *corpus*, 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 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). Temos, por fim, nesse âmbito o sujeito enunciador, (Eue), ser de fala que, neste caso, possui muitos representantes. O Euc d’*As rosas no jardim de Zula* coloca em cena dez sujeitas enunciativas (Eues) interpretadas ou por Talita, ou Andréia, ou por ambas, ou, ainda, colocadas em cena através da tecnologia, conforme a seguir:

Eues	Eucs
Atriz-Talita	Talita
Atriz-Talita-Criança	Talita
Atriz-Andréia	Andréia
Rosângela-Talita	Talita
Rosângela-Andréia-Entrevistada	Andréia
Rosângela-Andréia-Resignada	Andréia
Rosângela-Documentada-Carta	Tecnologia e atuação
Rosângela-Documentada-Vídeo	Tecnologia
Zula-Documentada	Tecnologia e atuação
Altamira-Documentada	Tecnologia e atuação

Como tentativa de compreender as subjetividades que emergem do panorama teatral contemporâneo, principalmente pelo viés documental e biodramático, temos proposto, em consonância com Guéron (2004), dentre outros, que tais Eues sejam cunhados de *personagens-atrizes*. Isto, pois, embora o sujeito enunciador de um espetáculo documental biodramático encontre-se desnudado, apresente-se como ator em cena, ele é personagem de si mesmo, pelo fato de justamente estar em cena. Mesmo expondo sua biografia, ele faz uso da auto representação, além do mais, pelo fato de fazer-se presente na caixa cênica, participando do contrato comunicacional das artes cênicas, o(a) ator/atriz não deixará jamais de ser um personagem; esteja ele(a) utilizando qualquer estética, por meio de quaisquer efeitos. Assim, a palavra *ator/atriz* opera adjetivando, caracterizando o substantivo *personagem* no sintagma criado, uma vez que esses sujeitos serão sempre personagens, embora exponham, via metalinguagem, sua qualidade de profissional em cena.

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 alguma mulher – devido

ao fato do título levar um nome feminino: Zula. Ainda nessa instância, tem-se o sujeito interpretante, Tui, ser empírico, externo ao ato de linguagem. 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 (Euc). Neste *corpus*, o Tui representa todas as pessoas que assistiram, de fato, ao espetáculo, sendo denominadas por nós de *espect-atores-emancipados*. Nossa proposição se dá pela adição dos termos espectador emancipado (RANCIÈRE, 2012) e espect-ator (BOAL, 2009; 2011), que defendem, ambos, que o espectador também age, são presentes, ativos, apropriando-se da história encenada e transformando-a em sua própria história, mesmo respeitando que o sujeito ator continue atuando em seu lugar.

Todas essas instâncias subjetivas reúnem-se no palco para contar e encenar o projeto de fala – na esteira do postulado da intencionalidade de qualquer ato de linguagem – da Cia. Zula, exposto por dois verbos: desmistificar e refletir. Os temas enfocados nesse espetáculo são a figura da mãe e a condição do/de ser mulher em nossa sociedade atual, possíveis de serem verificados em sua 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. (ZULA, 2017, grifo nosso)

Ao colocarem-se, todos os sujeitos envolvidos no processo cênico e, principalmente os que se encontram enunciando cenicamente; as personagens-atrizes, acionam imediatamente, ao estabelecer um contato com a cena, imaginários (CORDEIRO, 2005) no espect-ator-emancipado abarcando, dessa forma, saberes, ideologias, pensamentos, relações sociais.

Machado (2016) explica que, apesar do imaginário ter sido um filho renegado das Ciências Humanas e Sociais durante muito tempo, agora largas portas estão se abrindo para ele e muitos pesquisadores respeitados passaram a considerá-lo como condição *sine qua non* para que narrativas possam existir. Um desses estudiosos é Patrick Charaudeau, que cunhou o conceito de imaginário sociodiscursivo, entendido como aqueles imaginários materializados em racionalizações discursivas que circulam em um espaço de interdiscursividade. Eles são construídos pelos diversos tipos de saber encontrados na sociedade e, de acordo com Charaudeau (2008), dão testemunhos das identidades coletivas, da percepção que os indivíduos e os grupos sociais têm dos acontecimentos, dos julgamentos que fazem de suas vidas sociais. No contexto teatral, Cordeiro (2005) explica que o

público é estimulado a evocar registros de emoções que residem em sua memória ao ver a ação encenada por meio do acionamento dessas representações de mundo.

Nessa perspectiva, a proposição dos imaginários sociodiscursivos abarca uma operacionalização dos saberes de conhecimento e de crença. Para Charaudeau (2008), 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).

Os saberes de conhecimento visam uma verdade sobre os fenômenos do mundo, participam de uma razão científica que constrói a representação da realidade, subdividindo-se em saberes científicos e de experiência. Charaudeau (2007) explica que o saber científico possui como característica a comprovação, 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 o saber de 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 sua vez, 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 tais crenças 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: comuns, relativos e coletivos. 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. Em relação à frequência dos saberes constatamos, no espetáculo analisado, tipos pertencentes às classificações de conhecimento e de crença.

Em nosso *corpus*, no total dos saberes de conhecimento, foi possível verificar uma maior ocorrência dos de experiência. Tal evidência torna-se pertinente às artes cênicas, uma vez que não há possibilidade de, em um contrato comunicacional cênico, comprovar conhecimentos por meio de verificações e experimentações. Mesmo que as falas das personagens-atrizes tenham evocado valorações de possível verificação, elas obtiveram frequência muito baixa e foram engendradas por julgamentos que não necessitam de comprovação, como por exemplo em:

(i) **Rosângela-Andréia:** Eu não gostava de maconha não. Eu gostava de droga era pesada. Eu gostava de pico. Eu nem sei 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, ato 2)

O discurso da personagem-atriz que cita essas drogas diz respeito a um conhecimento social partilhado, pois os efeitos causados por sua utilização são experienciados pelos sujeitos, ancorando-se em causas naturais para construir uma verdade sobre o processo de entorpecimento. A mesma partilha ocorre em (ii) quando, tanto por grande parte da população há a sensação de descrença e desconfiança no trabalho de uma especialidade médica que avalia, diagnostica e medica pessoas em um curto período de tempo, assim como, quanto por parte de outro contingente de pessoas que acredita que os profissionais da arte são viciados em drogas ilícitas:

(ii) **Atriz-Talita:** [...] Aí eu fui procurar um psiquiatra. Um homem que sem olhar nos meus olhos me disse “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. (c.f. Apêndice, ato 4)

Não podemos deixar de apontar a ironia presente nesse discurso, uma vez que o médico critica o meio profissional de sua paciente, porém, prescreve-lhe exatamente drogas (porém vendidas em farmácias) como solução para os problemas que ela estaria enfrentando. Tal fala revela comicidade, levando o espect-ator-emancipado a rir por um longo período de tempo.

Prosseguimos nossa investigação dos imaginários de *As rosas no jardim de Zula* verificando os saberes de crença. Aquele que possuiu maior ocorrência foi o de opinião relativa. Isso significa que há, neste *corpus*, um grande número de discursos que se valem de doutrinas e ideologias

exteriores ao sujeito, somado ao fato de o espetáculo não ter como foco os discursos das relações estabelecidas entre grupos, e sim entre sujeitas. Observemos os trechos a seguir:

(iii) **Atriz-Talita:** Esse negócio de sentido é muito engraçado, porque 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. [...] (cf. Apêndice, ato 4)

(iv) **Atriz-Andréia:** É, por falar em 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. [...] Eu mesma fui uma que escolhi não ter. Eu não acho que para me realizar enquanto mulher, para minha vida fazer sentido, eu precise gerar um filho. [...] (c.f. Apêndice, ato 3)

(v) **Rosângela-Documentada:** 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? [...] Punha um treco fechado até aqui, olha. Ninguém podia ver nada meu (c.f. Apêndice, ato 2)

Esses fragmentos selecionados corroboram com as especificidades da estética teatral do *real*, que faz com que as personagens-atrizes opinem sobre situações ou pessoas, mesmos que tais opiniões sejam sobre elas próprias. O desvelamento dos imaginários nestes saberes de opinião relativa ratificam que os discursos das enunciadoras acontecem, em sua maioria, por meio de um sujeito que relaciona-se a outro sujeito ou situação, e não por meio da relação entre grupos.

Ainda que em menor ocorrência, os saberes de crença de revelação são de suma importância para que a Cia. possa alcançar suas intenções cênicas, uma vez que estes imaginários revelam uma verdade exterior aos sujeitos. Podemos verificar, na sequência das falas abaixo, como as sujeitas comunicantes Talita, Andréia e Rosângela são revelados semiocenicamente:

(vi) **Atriz-Andréia:** Talita Braga, 31 anos, atriz, casada e ainda não tem filhos. Sofre de hipoglicemia reativa. Quando criança tinha certeza de que seria a Miss Brasil 2000. Sua maior alegria é estar no palco.

Atriz-Talita: Andreia Quaresma, atriz e dona de casa, 41 anos, casada e não tem filhos

Atriz-Andréia: Não tenho filhos?

Atriz-Talita: Quer dizer, tem. Sete: Spike, Kika, Nininha, Tunico, Chiquinho, Vivi e Zorro *in memorian*. (Apontando para a colega de cena) O que ela mais ama? A liberdade.

Atriz-Talita: Esta é a história de uma empregada doméstica de 52 anos, casada, um metro e setenta de altura e 97 quilos. Perdeu os dentes de baixo, 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.

A Cia. Zula desmitifica e discute a questão da mulher na sociedade contemporânea revelando, no palco, sujeitas reais, inclusive as próprias atrizes que estão encenando. Uma personagem-atriz apresenta e descreve a outra não selecionando quais atributos dizer para que essas mulheres sejam aceitas e respeitadas socialmente. Ao descreverem-se, elas desvelam verdades que elas mesmas percebem uma da outra, ou seja, exteriorizam.

As falas encenadas revelam, em geral, imaginários de opressão feminina, uma vez que “o ser mulher é produzido no discurso e, por isso, ligado às relações de poder”. (LIMA, 2015, p. 174). De acordo com essa autora, o lugar da mulher na sociedade brasileira ainda é marcado pela inferioridade, pela estrutura binária homem-mulher, ainda é limitado historicamente e delimitado por uma visão de mundo apoiada no patriarcado e no capitalismo. Para Lima (2015), as relações de poder conferem às mulheres um lugar de inferioridade, podendo ser verificadas em diversos segmentos da sociedade – inclusive no teatro, acrescentamos.

No espetáculo que estamos estudando as personagens-atrizes denunciam esses imaginários naturalizados e cristalizados sobre a figura da mulher, por meio de saberes – principalmente os relativos, de revelação e de experiência. Assim, elas conseguem trazer à tona a reflexão acerca de sujeitas femininas encaradas como marginalizadas, como “quem destoa do quadro de normas previamente estabelecidas e legalizadas pela sociedade” (MACHADO, 2015, p. 127). Segundo essa pesquisadora, os seres marginalizados são colocados nos submundos das sociedades, sendo vistos como merecedores de tal *modus vivendi*, o qual seria uma fatalidade vinda de desígnios divinos. Esse acontecimento inevitável perpassaria por uma normalidade/equilíbrio da vida social, tornando aqueles que estão à margem em seres sem rosto e sem alma. Verificamos, neste *corpus*, que os discursos femininos abarcam questões relativas às subjetividades das mulheres encenadas, principalmente relativos à relação maternal (ter filhos ou não ter filhos) e aos preconceitos profissionais (atriz ou prostituta). Por isso, as opressões encenadas por esses sujeitos estão direta e unicamente relacionadas às escolhas feitas por essas mulheres e à necessidade de sobrevivência vivenciadas por elas em suas histórias de vida, trazidas ao palco e divididas com o público.

Dessa forma, entendemos que as sujeitas enunciadoras (Eucs) encontram-se em trânsito da margem à cena, por meio da encenação das personagens-atrizes. Dizemos isso ao observarmos que as intenções da Cia., demonstradas na sinopse do espetáculo, são confirmadas pelos imaginários abordados na apresentação cênica. Ademais, percebemos essa passagem também por meio das seguintes afirmações, que, por meio da tomada de voz das personagens-atrizes, revelam força e a luta feminina contra as imposições dos imaginários sociais:

(vii) **Atriz-Talita:** Eu não aceito que a vida seja isso.

[...]

Rosângela-Documentada: Eu nunca deixei a peteca cair e a depressão vir, isso não. (c.f. Apêndice, diferentes atos)

Conclusões

A partir da análise apreendida foi possível constatar que os imaginários do espetáculo revelam mulheres múltiplas e fragmentadas devido às escolhas que fizeram em suas vidas, uma vez que as personagens-atrizes enunciam ancorando-se na emoção e na razão, não podendo, portanto, comprovar seus discursos.

Contudo, uma vez que o teatro reflete a sociedade de seu tempo, podemos afirmar que os discursos do espetáculo *As rosas no jardim de Zula* revelam sujeitas encaradas pelo capitalismo e pelo patriarcalismo como à margem da sociedade. Portanto, o Teatro Documentário atua como *locus* de denúncia e resistência, como um oportunizador enunciativo capaz de dar voz àqueles que têm seu direito de dizer cerceado, como as mulheres que fazem escolhas –principalmente escolhas que destoam daquilo que é ditado socialmente. Por fim, afirmamos, assim como uma das personagens-atrizes de *As rosas*, que o Teatro Documentário é capaz de propiciar lutas sociais de pessoas ditas marginalizadas utilizando o discurso como uma arma de luta social.

Referências

BOAL, Augusto. **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.

CHARAUDEAU, Patrick. **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.

_____. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2008

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

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HELIODORA, Barbara. **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.

MACHADO, Ida Lucia. *Narrativa de vida e construção da identidade.* LARA, Glauca Proença;
LIMBERTINI, Rita Pacheco. (Org.). **Discurso e (des)igualdade social.** São Paulo: Contexto, 2015.

_____. *Nos bastidores da Narrativa de Vida & Análise do Discurso.* In: MACHADO, I.L. e
MELO, M.S.S (org.) **Estudos sobre narrativas em diferentes materialidades discursivas.** Belo
Horizonte: NAD/FAL/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

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ZULA, Cia. de Teatro. **As Rosas no Jardim de Zula - Espetáculo Completo,** 2015 [2014].

Disponível em: < <https://youtu.be/96Vowmkqw38>>. Acesso em: 17 jan. 2015