

## PALHAÇAS COM A PALAVRA: Reflexões sobre dramaturgia e teatro popular a partir da peça *A Luta*, do grupo Madeirite Rosa

Fernanda Donnabella Orrico<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-5693-6583>

Liz Nátali Sória<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-2760-9743>

Rafaela Lima Carneiro<sup>3</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-4542-4937>

Cristiane Lima Pereira<sup>4</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-1878-5681>

### Resumo

Este artigo tem como tema a dramaturgia no teatro popular brasileiro, mais especificamente, métodos coletivos de criação nesse campo. Pretendemos, através do registro e exame do processo de criação do texto teatral *A Luta* (2015), contribuir para o acervo histórico no campo do teatro popular no Brasil, bem como para o enriquecimento de seu arcabouço teórico. Para tanto, temos como base as contribuições de Bakhtin (2010), Castro (2005), Bolognesi (2003), Trindade & Turle (2010) e Vieira (2006). Através de entrevistas com as autoras e de acesso às anotações pessoais do processo criativo das mesmas, apresentamos as origens do grupo *Madeirite Rosa* e sua proposta estética, as influências e referências na dramaturgia de *A Luta* e, de maneira cronológica, construímos uma narrativa do processo de criação da encenação e do texto da peça.

**Palavras-chave:** Teatro popular. Teatro de Rua. Dramaturgia. Criação Coletiva. Palhaçada feminina.

## FEMALE CLOWNS TAKE THE FLOOR: Reflections on dramaturgy and popular theatre based on the play *A Luta*, staged by Madeirite Rosa group

### Abstract

*The paper is focused on dramaturgy in Brazilian popular theater and, more specifically, on its collective methods of creation. We intend to contribute to the historical collection in the field of popular theater in Brazil, as well as to the enrichment of its theoretical framework, by recording and examining the creative process of the theatrical text A Luta (The Struggle) (2015), based on the contributions of Bakhtin (2010), Castro (2005), Bolognesi (2003), Trindade & Turle (2010) and Vieira (2006). We present the origins of the Madeirite Rosa group, its aesthetic proposal, the influences, and references in the dramaturgy of A Luta with interviews with the authors and personal notes of their creative process. We also build a narrative of the creative process that led to the script and the staging.*

**Keywords:** Popular theater. Street theater. Dramaturgy. Collective creation. Feminine clowning.

<sup>1</sup> **Fernanda Donnabella Orrico** é professora, artista teatral e pesquisadora. Bacharel em Artes Cênicas pela USP, licenciada em Educação Artística pelo CEUCLAR e doutoranda em Educação pela Unicamp, com pesquisa no campo do humor, educação e psicanálise. Pesquisadora associada no projeto Escola, comunicação e sobrevivência. Docente de teatro em curso profissionalizante. Cofundou e integra o grupo Madeirite Rosa. E-mail: fernanda.donnabella@yahoo.com.br .

<sup>2</sup> **Liz Nátali Sória** é atriz e professora de teatro. Licenciada em Artes Cênicas - Licenciatura pela ECA/USP. Possui mestrado em História pela FFLCH/USP. É eutonista em formação. Cofundou e integra o grupo Madeirite Rosa. E-mail: [liznatali@gmail.com](mailto:liznatali@gmail.com) .

<sup>3</sup> **Rafaela Lima Carneiro** é diretora teatral, atriz e professora de teatro. Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá. Cofundadora da Brava Companhia, onde esteve até 2017, atualmente integra o grupo Madeirite Rosa, o qual também cofundou, e trabalha em parceria com diversos grupos da cidade de São Paulo. E-mail para contato: [ra\\_carneiro@yahoo.com.br](mailto:ra_carneiro@yahoo.com.br) .

<sup>4</sup> **Cris Lima** é professora, atriz, figurinista, cenógrafa e aderecista. Possui formação em Licenciatura em Artes Visuais na FAMEC (2009), Teatro Profissionalizante pelo Instituto de Educação Costa Braga (2006). Cofundadora da Arco Escola-Cooperativa e do grupo Madeirite Rosa. E-mail: [crislimazoom@gmail.com](mailto:crislimazoom@gmail.com) .



## Introdução

Nosso propósito fundamental com a presente pesquisa é, através do fornecimento de subsídios para reflexões acerca de processos de criação dramaturgica no teatro popular e no teatro de rua brasileiros, contribuir para o enriquecimento do arcabouço teórico nesse campo, bem como para o acervo de seus registros históricos.

O teatro popular propõe e desenvolve, no decurso de sua existência imemoriável, métodos de criação coletiva de suas dramaturgias. Analisar a produção de uma obra teatral popular contemporânea nos dá dimensões de possibilidades e limites contidos em tais metodologias. Quais são os caminhos metodológicos possíveis para a criação de dramaturgias teatrais coletivas e como o teatro popular pode contribuir nos deixando amostras nesse sentido? Quais são as dificuldades e quais as potencialidades que se manifestam num processo com tal propósito?

Neste artigo, iremos expor a história do grupo teatral *Madeirite Rosa*, bem como os pressupostos de sua pesquisa estética. Isto posto, narraremos o processo de criação da peça *A Luta*, descrevendo os métodos adotados e as etapas de tal desenvolvimento criativo.

Por ora, cabe ressaltar que o grupo *Madeirite Rosa* é um coletivo de teatro popular e de rua sediado na cidade de São Paulo que se propõe a criar suas próprias dramaturgias. Fundamentado na linguagem da palhaçada, é formado por quatro mulheres artistas que são, além de atrizes-palhaças, as diretoras e dramaturgas de suas criações artísticas.

A peça *A Luta*<sup>5</sup> mostra um ringue de boxe onde enfrentam-se duas oponentes: a bem-sucedida *Sra. S.A. Corporation* e a faxineira do ringue, *Maria da Luta*. A mediação do embate é realizada pela *Narradora* e por *Dra. Norma*, a árbitra. Entre palhaçadas e músicas, *Maria da Luta* busca criar estratégias para garantir sua sobrevivência e vê o ringue transformar-se em diferentes espaços do cotidiano.

Acreditamos que a relevância deste estudo está, principalmente, em sua função de registro histórico no campo da arte popular brasileira. Sendo o teatro popular, especialmente em suas formas cômicas, comumente marginalizado em nossa sociedade, consequentemente possui menor número de registros na academia e na pesquisa em geral, em comparação com outros gêneros teatrais. Segundo BAKHTIN (2010, p. 3),

---

<sup>5</sup> Disponível em: [https://youtu.be/bx0qTBls\\_VA](https://youtu.be/bx0qTBls_VA).



(...) o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. (...) Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, aos mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto. Mesmo nessas condições, a natureza específica do riso popular aparece totalmente deformada, porque são-lhe aplicadas ideias alheias, uma vez que se formaram sob o domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos.

Por fim, queremos destacar que, sendo a palhaçada uma linguagem artística historicamente masculina (CASTRO, 2005), cremos que a presente pesquisa possui valor também pelo registro do trabalho de mulheres nesse âmbito.

### **O grupo *Madeirite Rosa***

O grupo teatral *Madeirite Rosa* tem como local de fundação e sede a cidade de São Paulo. Foi criado e é composto pelas artistas Cristiane Lima, Fernanda Donnabella, Liz Nátali e Rafaela Carneiro<sup>6</sup>. As quatro integrantes, que antes de formar o grupo já se conheciam através de outros trabalhos teatrais, passaram a conviver e estreitaram laços no ano de 2013.

A partir do mês de junho, com os protestos desencadeados pela luta organizada pelo Movimento Passe Livre contra o aumento das tarifas do transporte público, 2013 se tornou um ano mais agitado politicamente que o normal na cidade de São Paulo<sup>7</sup>. Essas lutas, que aconteceram primeiramente de forma centralizada na capital, logo ecoaram nas periferias da cidade, chegando a diversos bairros, entre eles, ao bairro periférico Grajaú, no extremo sul da cidade de São Paulo.

No Grajaú, instigados pela atmosfera de reivindicação e revolta instaurada na cidade naquele momento, num combate direto contra a especulação imobiliária e a precariedade de moradia na região, milhares de pessoas – parte da população mais empobrecida do território – tomaram a iniciativa de ocupar dezenas de terrenos ociosos. Essas ocupações espontâneas aconteceram principalmente nos meses de julho e agosto de 2013 e iniciaram uma grande luta popular por moradia na região. Ao mesmo tempo em que a luta por moradia se estabelecia no Grajaú, a luta por transporte também crescia no bairro e realizava atos locais,

<sup>6</sup> Nomes artísticos. Daqui por diante, sempre que o indivíduo mencionado dispuser de nome artístico, o usaremos. Pessoas mencionadas que não sejam artistas, terão citados seus respectivos nomes civis completos.

<sup>7</sup>Tais protestos ficaram conhecidos como *Jornadas de Junho* e ganharam projeção nacional.



ações de formação política e agitação. Nesse cenário, os dois enfrentamentos conviveram e somaram forças durante alguns meses.

Por meio do teatro e da militância, as quatro atrizes que viriam a formar o grupo *Madeirite Rosa* mantinham uma relação de proximidade com um movimento social do bairro Grajaú, a Rede de Comunidades do Extremo Sul. Em parceria com o movimento, as artistas já haviam participado de ações culturais e sociais na região. Com os processos políticos denotados no ano de 2013 e a movimentação naquele território específico, as artistas, ainda individualmente, se ligaram mais estreitamente ao movimento enquanto militantes, agindo simultaneamente em torno das ocupações de terrenos por moradia e em ações da luta do transporte. Nesse contexto, juntamente com mais artistas engajados no movimento naquela oportunidade, criaram e realizaram intervenções teatrais e musicais de agitação em locais como terminais de ônibus, estações de trem, ruas, feiras e nas próprias ocupações – em protestos, assembleias e outros eventos, como manifestações e festas, entre outros.

Enquanto a luta pelo transporte na cidade arrefecia e mudava de direção<sup>8</sup>, a luta por moradia se consolidava no Grajaú de maneira consistente e mais duradoura. Nesse quadro, uma das ocupações que resistiu, existindo ainda hoje, enquanto escrevemos, foi o Jardim da União.

No Jardim da União, Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela participaram intensamente de diversas atividades dentro e fora da ocupação – reuniões, assembleias, protestos, criação e manutenção de cooperativas de trabalho, criação de uma biblioteca, criação de uma creche comunitária, saraus, turmas de alfabetização de adultos etc.

Em julho de 2014, as quatro artistas se reuniram enquanto coletivo com a intenção de criar intervenções artísticas para serem apresentadas especificamente no Jardim da União. Já com o nome de *Madeirite Rosa*, mas sem terem clara a pretensão de consolidar um grupo

---

<sup>8</sup>Além da conquista da revogação do aumento da tarifa, houve uma mudança de direção na pauta das manifestações de rua. André Singer, em *O lulismo em crise*, conta que os protestos de junho de 2013, ao serem violentamente reprimidos pela força policial, atraíram a atenção do grande público e passaram a mobilizar centenas de milhares de pessoas por todo o país. No entanto, esse crescimento se deu às custas de uma dispersão de seu propósito original. As chamadas para a mobilização não se davam em um contexto específico, mas nas redes sociais, e passaram a mover pessoas com pautas extremamente diversas: contra o aumento do preço das passagens, os gastos com a Copa, a corrupção que ganhava destaque com as repercussões da Operação Lava Jato etc. Encontravam-se na mesma manifestação, com pautas dispersas, de anarquistas a patriotas. Grupos com posições políticas contrárias alimentavam um só coro e cada um deles buscava criar uma narrativa que se afirmasse dominante.



estável de trabalho, nesse primeiro momento focaram em apresentações pontuais de materiais curtos.

No ano de 2015, a partir de março, as atrizes iniciaram o processo de criação de uma dramaturgia teatral coletiva. Com a intenção de conceber um esquete que seria apresentado no Jardim da União, principiaram a pesquisar linguagens ligadas especificamente ao teatro popular e à palhaçada. Porém, em maio de 2015, ainda no início de tal pesquisa artística, a Rede de Comunidades do Extremo Sul (e, conseqüentemente, o *Madeirite Rosa*) se desagregou da ocupação Jardim da União<sup>9</sup>. Apesar da perda do contato com o lugar que era o ponto de partida e a finalidade de sua criação em processo, as artistas optaram por continuar a montagem da encenação que viria a se tornar a peça teatral *A Luta*.

A partir da criação e estreia de *A Luta*, o grupo *Madeirite Rosa* se consolidou e traçou os rumos de sua pesquisa de linguagem, a saber: 1. A apresentação de espetáculos em espaços não convencionalmente teatrais, incluindo a rua; 2. A comicidade e o riso como ferramentas estéticas de crítica social; 3. A investigação do imaginário do teatro popular, especialmente da palhaçada, a partir do ponto de vista de mulheres.

### **Influências / Pontos de partida**

Optamos aqui por remontar influências determinantes no estabelecimento dos horizontes estéticos que foram guias quanto à criação da dramaturgia da peça *A Luta*. Como já mencionado, sendo o teatro popular uma linguagem carente de registros históricos, consideramos importante aludir a indivíduos e grupos artísticos que acabaram por ser envolvidos na criação da peça, seja de maneira mais direta ou indiretamente. Essa opção também se dá devido à concepção acerca da questão da autoria coletiva da dramaturgia que pretendemos desenvolver através desta narração. A esse ponto, retornaremos mais adiante.

As artistas Cristiane Lima e Rafaela Carneiro trabalhavam juntas desde 2009 na Brava Companhia, um coletivo teatral que atua principalmente na periferia sul da cidade de São Paulo e traz em suas peças influências de linguagens ligadas ao teatro popular.

---

<sup>9</sup> Episódio concomitante à extinção da Rede de Comunidades do Extremo Sul.



Em 2011, a Brava Companhia estreou a peça *Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia – uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo*<sup>10</sup>, a qual Rafaela Carneiro dirigiu e na qual Cristiane Lima atuava. A peça era uma adaptação para os tempos atuais do texto teatral *Corinthians, meu amor*, de autoria de César Vieira – escrito em 1966 e apresentado pelo grupo paulistano Teatro Casarão em 1969. Especificamente a cena final da versão atualizada do espetáculo, intitulada *A Partida Final*, era inspirada também na peça *Barbosinha Futebol Crubi – Uma Estória de Adonirans*, também de autoria de César Vieira e apresentada pelo Teatro Popular União e Olho Vivo.

A cena *A Partida Final* mostrava, numa representação da luta de classes, uma partida de futebol entre os times *Elite Right Society* e *União Popular Futebol Clube*. Alguns integrantes da Brava Companhia alimentavam a ideia de remontar essa cena em um formato menor, transpondo-a de uma disputa de futebol para uma luta de boxe. A intenção era depender de um menor número de atores para realizar a cena e, assim, dar mais versatilidade à passagem que, por vezes, era apresentada independentemente do espetáculo, como intervenção cênica. Sendo essa uma ideia que não tinha horizonte concreto para ser realizada dentro da Brava Companhia, Cristiane e Rafaela, com o aval dos demais integrantes do grupo, acabaram por levar a proposta para aquele núcleo recém-estabelecido, o *Madeirite Rosa*.

Estando denotado o ponto de partida temático e dramaturgicamente da construção de *A Luta*, passamos a expor as influências relativas à linguagem assumida pelo *Madeirite Rosa* na elaboração da peça. Como já mencionado, as artistas Cristiane e Rafaela já atuavam em peças que traziam em suas linguagens influências de teatro popular, e, por isso, possuíam algum repertório ligado à linguagem da palhaçada. Mas, na ocasião, a influência definitiva para a escolha da linguagem adotada na peça *A Luta* foi a Trupe Lona Preta.

O grupo, com sede no Jardim Guaraú, periferia oeste da cidade de São Paulo, investiga, através da palhaçada, um humor político orientado à esquerda. As quatro artistas, que mantinham relações de amizade e parcerias de trabalho com os integrantes do grupo e assistiram a diversas apresentações do coletivo (inclusive no Jardim da União e em outras ocupações no bairro Grajaú), segundo relatos delas mesmas, notavam como a linguagem desenvolvida pela Trupe Lona Preta dialogava com o público periférico de uma maneira

---

<sup>10</sup> Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) é um grupo paulistano fundado na década de 1970 e em atividade até o momento da escrita deste artigo.



muito próxima e instigante. Assim, foi esse um grupo que influenciou diretamente o início do trabalho do *Madeirite Rosa*.<sup>11</sup>

### O processo de criação a peça *A Luta*

Os pilares para a subsequente descrição do desenvolvimento criativo da peça teatral *A Luta* são basicamente as anotações de processo das autoras e suas memórias sobre esse percurso, acessadas através de entrevistas. Não havendo um registro coletivo organizado sobre tal trajetória, nosso trabalho foi substancialmente sistematizar seu conteúdo neste artigo.

Preliminarmente, gostaríamos de observar que nosso olhar sobre o objeto revelou que enquanto as artistas construía a dramaturgia de *A Luta*, investigavam, simultaneamente e de modo empírico, o método que tornou possível a criação da peça. Tal método, com suas etapas coletivamente planejadas, avaliadas e reprogramadas de maneira constante, não era um caminho dado anteriormente ao qual se deveria aderir, mas se desenhou a partir da prática, seguindo o que aquela criação específica solicitava. Dessa maneira, podemos afirmar que, assim como a dramaturgia de *A Luta* é coletiva, seu método de criação também o é.

Outrossim, cabe pontuar que as metodologias adotadas pelas autoras ocasionaram que a criação do texto e a concepção da encenação em *A Luta* se dessem de maneira simultânea e se retroalimentassem. Justamente porque esse processo sucedeu de tal forma, passaremos também pela exposição da criação de elementos da encenação.

A ideia de recriar a cena *A Partida Final* já existia no grupo *Madeirite Rosa* desde julho de 2014, quando as artistas se reuniram enquanto coletivo com o objetivo de produzir intervenções cênicas e musicais. Mas somente em março de 2015 foi iniciado de fato esse processo criativo. A princípio, a expectativa das quatro artistas era de que o resultado da

---

<sup>11</sup> Cabe aqui uma divertida anotação sobre a denominação do grupo *Madeirite Rosa*. A *Trupe Lona Preta* assim se nomeou por influência de seu contexto de fundação: lutas por moradia onde os ocupantes improvisavam barracos de lona preta para viverem nos terrenos e demarcarem a ocupação. Já no Jardim da União, as moradias armadas eram do material madeirite – uma chapa de madeira de qualidade inferior e barata, vendida, geralmente, na cor rosa. Juntando esses elementos e a admiração do *Madeirite Rosa* pela *Trupe Lona Preta*, as quatro integrantes, a princípio por diversão, parodiaram o grupo parceiro, batizando provisoriamente a si mesmas de *Madeirite Rosa* – nome que terminou por ser assumido oficialmente pelo grupo.



adaptação gerasse um esquete, mas a dramaturgia foi ganhando corpo e o novo processo criativo terminou por transformar uma cena em uma peça teatral.

Os dois focos principais do processo criativo eram a transposição de uma cena que representava um jogo de futebol para uma cena que seria uma disputa de boxe e a radicalização da linguagem da palhaçada na encenação, embora a cena original já fosse cômica. Partindo de tais pressupostos, a intenção das atrizes era de modificar ao máximo a escrita da cena original, criando um novo texto.

Isto posto, para iniciar efetivamente a adaptação, as integrantes do *Madeirite Rosa* sentiram a necessidade de se alimentar de referências em três frentes, a saber: 1. Entender o esporte boxe em seus fundamentos e regras; 2. Conhecer mais profundamente a linguagem da palhaçada; 3. Aprofundar a temática original da cena (a luta de classes), por meio de estudo de materiais inseridos no tema.

Tendo sido o primeiro mês do processo criativo da peça<sup>12</sup> o estágio de maior intensidade no que diz respeito ao estudo de referências, destacaremos, a seguir, os materiais mais relevantes consultados nesse período.<sup>13</sup>

Na procura por compreender melhor o boxe, assistindo a lutas reais por meio de diversos vídeos na internet, as autoras de *A Luta* buscaram se familiarizar com o esporte. Com esse objetivo, também leram variados sites e blogs esportivos e assistiram a filmes documentais e de ficção. Além do pugilismo, pelos mesmos meios, estudaram esportes de combate em geral e, especialmente, a luta livre – modalidade de entretenimento esportivo que mescla artes cênicas e lutas. Desse momento, as artistas destacam o contato com *When We Were Kings* (1996), filme de Leon Gast que documenta a épica disputa pelo título mundial dos pesos-pesados entre os boxeadores Muhammad Ali e George Foreman em 1974. O contato com essas referências nos parece ter sido crucial para o grupo estabelecer um conhecimento mínimo sobre o esporte, suas regras e linguagem.

---

<sup>12</sup> Daqui por diante, partiremos para a narração cronológica do processo criativo – desde o início dos ensaios até a primeira temporada de apresentações da peça, totalizando nove meses. O primeiro mês se refere a meados de março até meados de abril de 2015 e as menções temporais que se sucedem podem ser lidas a partir desse dado.

<sup>13</sup> Apesar de ter sido mais intenso no início, o acesso a referências foi constante ao longo de todo o processo criativo. Por serem numerosas e por nem todas terem a mesma relevância no que diz respeito à sua incidência direta sobre o texto de *A Luta*, não nos foi possível e nem desejável precisar absolutamente todas as referências consultadas pelas autoras da peça.





Sobre a palhaçada, principalmente através de filmes, vídeos e livros, as artistas acessaram materiais ligados a essa forma artística de maneira geral ou, especificamente, à palhaçada feminina ou, ainda, assistiram a cenas que apresentavam lutas de boxe entre palhaços – um número clássico na linguagem, no Brasil e fora dele. Entre outros filmes consultados, destacamos: *I Clowns* (1970) e *La Strada* (1954), de Frederico Fellini; *The Champion* (1915), de Charles Chaplin; *Battling Butler* (1926), dirigido e atuado por Buster Keaton; *Sailor Beware* (1952), de Hal Walker e estrelado por Jerry Lewis. Entre vídeos diversos acessados na internet, realçamos as várias cenas de boxe montadas pelo grupo cômico brasileiro Os Trapalhões. Entre os livros consultados, *Palhaços* (BOLOGNESI, 2003) fez-se essencial no estudo sobre a linguagem da palhaçada de maneira geral e sobre a cena de boxe, especificamente.

No que concerne às referências temáticas, assistiram a *Miracolo a Milano* (1951), de Vittorio de Sica. O filme neorealista mostra as desventuras de moradores de um terreno ocupado, tematizando, assim, a desigualdade social e a luta de pessoas em situação de miséria pela superação de tal condição. As artistas também tomaram contato com partes dos livros *De Pernas Pro Ar – a escola do mundo ao avesso* (2013) e *Vozes e Crônicas – “Che” e outras histórias* (1978), ambos do jornalista e escritor uruguaio Eduardo Galeano. Destas obras, foram apanhados excertos que inspiraram diretamente a construção dos primeiros trechos de textos de *A Luta*.

Parte dos materiais de referência foi apreciada individualmente e parte foi vista em coletivo durante os ensaios. Em ambos os casos, as atrizes trocavam impressões, debatiam e alimentavam coletivamente ideias que inspiravam diretamente a criação.

Num momento inicial, usando o conhecimento do qual já dispunham sobre a cena e tendo o próprio texto de *A Partida Final* como base, as artistas listaram, primeiro individualmente e, a seguir, coletivamente, diversas ideias para a transformação do material. No primeiro encontro do processo, essas possibilidades foram compartilhadas e debatidas de maneira bastante ampla e espontânea. Naquele dia, surgiram as primeiras anotações que serviriam de estímulos para experimentos práticos posteriores. Também despontaram ali as primeiras propostas de adaptação do texto.

Todas as ideias geradas eram registradas em anotações, podendo ou não efetivamente se desdobrar. Cabe ressaltar que as propostas acerca de diversos aspectos surgiam de maneira simultânea, sobre todos os elementos da encenação – personagens, figurinos, cenários,



músicas, texto, etc. Sendo a adaptação da dramaturgia e a escrita do texto prioridade das artistas naquele primeiro momento, as ideias ligadas aos demais elementos, em geral, eram anotadas e posteriormente retomadas, enquanto o texto era prontamente reescrito assim que surgiam elementos pertinentes.

Desde o segundo ensaio, foi iniciado um trabalho mais prático, que propunha testar cenicamente aquelas primeiras ideias inventariadas. Desse modo, por meio de jogos teatrais e improvisações de cenas, a nova dramaturgia principiava a ser esboçada. A datar de então, e durante todo o processo, as quatro artistas se revezaram na condução dos exercícios criativos. Também de maneira alternada, formalizavam as anotações sobre os materiais que emergiam nos encontros e, conforme havia acordo coletivo acerca da pertinência de determinados elementos, modificavam o texto original. Foram, assim, com uma intensa reescrita, reelaborando trecho a trecho da cena original e delineando a nova peça até chegarem, no terceiro mês, a uma primeira versão da adaptação.

Durante o primeiro mês, foram realizados também os primeiros trabalhos com as personagens, em linhas gerais, assim definidas: duas lutadoras, sendo uma delas representação da elite econômica e social do país e, outra, representação da classe trabalhadora; a árbitra da disputa, com posição favorável à lutadora da elite; uma narradora/apresentadora da luta, ainda sem indicações mais específicas sobre o papel. As quatro artistas propuseram e experimentaram nomes e hipóteses para as características físicas principais de cada figura, acumulando as primeiras possibilidades nesse sentido.

No segundo mês de trabalho, além da continuação da criação das cenas, houve o início do trabalho musical voltado para a peça. Nesse momento, foi realizada a composição da letra e da melodia de *Chega Junto*, música de abertura na dramaturgia. O objetivo do grupo era criar um acontecimento musical que servisse para atrair o público, convidando-o a assistir ao espetáculo. Dado que *A Partida Final* estava inserida no interior de uma peça teatral, não era necessária na cena uma música que desempenhasse tal função. Ao passo que, como a criação do *Madeirite Rosa* era voltada para ser apresentada principalmente em espaços públicos abertos, era preciso conclamar o público a assistir à peça – um expediente tradicional do teatro feito na rua e modalidades afins.

A atriz Liz Nátili propôs para o coletivo letra e melodia, que, a partir de sugestões das demais artistas, sofreram pequenas modificações. A execução era inspirada especialmente em *Cativeiro Acabou* – música de tradição popular que é ponto cantado em rituais de religiões



afrobrasileiras. *Chega Junto*, que, inspirada em *Cativeiro Acabou*, seria cantada como aboio, acabou por virar um forró, mas teve o verso “Tava dormindo e o tambor me chamou”, do referido ponto, colado ao final de sua letra. O trecho seria cantado pelas atrizes e intercalado por versos improvisados por elas mesmas e por pessoas do próprio público.<sup>14</sup>

No terceiro mês, conforme já mencionado, foi fechada uma primeira versão escrita da dramaturgia. Longe de estar pronta, essa primeira versão do texto continha muitos trechos que ainda careciam de modificações e aprofundamentos, mas foi importante naquele momento do processo para as artistas disporem de uma visão do todo da dramaturgia, após terem trabalhado as partes separadamente. Através de debate coletivo e consenso, ficou definida a distribuição das personagens entre as atrizes e, assim, puderam realizar uma primeira passagem geral da peça.<sup>15</sup>

Após debaterem e condensarem diversos apontamentos sobre essa primeira passagem geral, teve início uma etapa onde novamente foi revisitada a dramaturgia na prática e no texto, cena à cena, na direção do início para o final da peça. Buscando decupar e aprofundar as propostas, as artistas experimentavam e reelaboravam as cenas detalhadamente e, como decorrência da sedimentação das concepções, o texto era redefinido e reescrito. Tal procedimento transcorreu do terceiro até o sétimo mês, quando foi definido o segmento final da dramaturgia, gerando uma segunda e nova versão completa do texto, conforme descrição mais adiante. Paralelamente a esse procedimento, durante esse período, as artistas avançaram em outras questões, mais relativas à encenação.

Durante o quarto mês e parte do quinto mês, o coletivo se dedicou também a elaborar e produzir os primeiros materiais cênicos relativos ao cenário, aos figurinos e aos instrumentos musicais. Para isso, retomaram alguns dos primeiros apontamentos sobre a questão e, a eles, somaram novas ideias e propostas.

Ao final do quinto mês, buscando obter impressões e contribuições externas ao grupo sobre a dramaturgia e a encenação construídas até ali, foi apresentada uma parcela do material para Sérgio Carozzi, diretor e ator, integrante da já citada Trupe Lona Preta e parceiro do *Madeirite Rosa*. A partir da apresentação, o convidado teceu comentários com o intuito de

---

<sup>14</sup> A versão de *A Luta* que prevalece no momento em que redigimos este artigo, já não apresenta o trecho final com o verso do ponto e os improvisos. A passagem chegou a ser apresentada diversas vezes, mas, posteriormente, foi suprimida da letra.

<sup>15</sup> Realizada com o texto sendo lido em cena pelas atrizes.



colaborar com a continuidade da criação. Tais contribuições foram voltadas maciçamente para aspectos dramaturgicos, tais como: a estrutura da peça, a evolução da dramaturgia, os nomes das personagens e seus significados, os expedientes com narração.

No sexto mês, a partir do diálogo com Sérgio Carozzi, as autoras determinaram (definitivamente) os nomes das personagens. A pugilista representante da elite foi denominada *Sra. S. A. Corporation*; a lutadora que representa a classe trabalhadora, *Maria da Luta*; a árbitra, colaboradora da *Sra. S.A.*, *Dra. Norma*; e a figura que apresenta e narra a luta, intermediando a relação entre as atrizes e o público, foi simplesmente denominada como *Narradora*.

Com o texto quase completamente pronto, mas assumindo a necessidade de lapidar ainda sua estrutura e inspiradas pela leitura do capítulo 1 (*Reflexão sobre o processo de consciência*) do livro *Ensaio Sobre Consciência e Emancipação* (IASI, 2011), Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela trabalharam com o objetivo de redefinir as partes da dramaturgia. Para tanto, realizaram coletivamente uma leitura do capítulo citado, destacando tópicos de maior interesse, comentários e ideias. Por ter sido fundamental para a forma que a estrutura do texto final de *A Luta* adquiriu e por nos parecer interessante relatar como essa transposição direta de um texto teórico-filosófico para o enredo da peça se deu, nos deteremos um tanto mais sobre este ponto.

Segundo o filósofo Mauro Luis Iasi, a consciência de classe não é possível de ser mostrada como algo adquirido e que está dado, mas, sim, como um processo de consciência onde “o mais importante é a lei de sua transformação, de seu desenvolvimento, as transições de uma forma para a outra” (2011, p.12). Assim, segundo o autor, “a consciência: ela não ‘é’, ‘se torna’. Amadurece por fases distintas que se superam, através de formas que se rompem, gerando novas, que já indicam elementos de seus futuros impasses e superações” (2011, p.12). Partindo desse pressuposto, Iasi expõe o que seriam três formas nas quais se apresenta o fenômeno da consciência de classe. Esclarecendo que o processo de consciência não se dá de maneira linear, podendo avançar e regredir em suas etapas, o autor demonstra a seguinte divisão:

1. Numa primeira forma, o indivíduo estaria em um estado de alienação subjetiva onde não questiona o mundo, considerando os fenômenos e relações sociais como algo natural. A realidade, com suas relações capitalistas historicamente



construídas, é naturalizada pelo sujeito. Ao mesmo tempo, há alguma percepção sobre as contradições na vida individual e há alguma revolta, mas que não chega a ultrapassar os limites da própria pessoa;

2. Na forma dois, que Iasi chama de *consciência da reivindicação*, o indivíduo estaria em uma inicial separação da alienação do primeiro estado. A precondição para a produção de um salto de qualidade que levaria a essa passagem seria uma identidade grupal, com o outro. Aqui, o indivíduo pertencente à classe trabalhadora vê as injustiças praticadas contra ele e sua coletividade e deseja alterar tais condições através da reivindicação. Segundo o autor, a greve seria a mais didática manifestação dessa forma;
3. No terceiro momento, o indivíduo proletário evoluiria para a consciência de classe. A partir da percepção de que a reivindicação levaria a resultados limitados, no sentido da transformação de sua realidade, o sujeito reconhece e afirma a existência do próprio sistema capitalista e o nega, almejando a emancipação de toda a sociedade.

A elaboração teórica de Iasi tornou-se imprescindível para compreendermos a estrutura da dramaturgia em *A Luta*. Em seguida a essa leitura, as artistas de fato a redefiniram e deram maior clareza aos significados e motivos da divisão e evolução em cada momento na peça. Assim, a disputa de boxe da qual *Maria da Luta* participa passou a ter três rounds, sendo cada um dos *rounds* correspondente a uma das formas da consciência.

No primeiro round, *Maria*, que é a faxineira do ringue, inadvertidamente, percebe-se como uma das oponentes da luta de boxe e, sem entender o que se passa, tenta, como pode, sobreviver na arena. No desenvolver do round, a personagem vai se dando conta de sua situação e começa a se perceber injustiçada. No round dois, *Maria* inicia uma greve e convoca o público para que dela participe. Juntos, a revoltada *Maria*, a *Narradora*, as pessoas do público e a árbitra, *Dra. Norma* (que aparece repentinamente como representante de um sindicato), reivindicam à *Sra. S. A. Corporation* direitos e aumento de salário. Apesar de conquistarem um incremento de três por cento nos honorários, ao voltar para o dia a dia, qual seja, para o ringue, *Maria da Luta* compreende que nada mudou essencialmente em sua condição de trabalhadora explorada e percebe que somente com o fim do ringue tal circunstância poderia ser superada. Por conseguinte, no terceiro round da luta, *Maria* entende que precisa e quer,



não só melhorar sua condição, mas, destruir o sistema que torna possível tal estado, ou seja, destruir o ringue.

No sétimo mês, houve o arremate da dramaturgia com a construção do final da peça. As atrizes Cristiane e Rafaela levaram, cada uma, propostas para o desfecho. As proposições foram experimentadas cenicamente de maneira coletiva, debatidas, mescladas e recriadas, dando forma à cena final da peça, o terceiro round.

Aconteceu nesse momento também a composição de uma música final, que encerraria a peça, após o terceiro round. Na dramaturgia, apesar de *Maria da Luta* ter alcançado uma forma mais radical de consciência de classe e ter se revoltado contra o sistema que a explorava e oprimia, a personagem termina por perder a disputa com *Sra. S. A. Corporation*. Diante de uma peça que se propunha a mostrar a realidade da sociedade de classes em sua violência e desigualdade e após mostrar a cena em que a personagem *Maria* é derrotada na luta de boxe, as atrizes intentavam encerrar a peça de alguma maneira que soasse esperançosa. Então, do interior de um pronunciamento realizado em maio de 2014 pelo Movimento Zapatista<sup>16</sup>, escolheram o mote da música final, *Semente*. Assim, a integrante Liz novamente escreveu uma primeira versão da composição, que, coletivamente, foi reescrita.

Com o texto completo, entre o final do sétimo e durante o oitavo mês, as artistas puderam se dedicar a ensaios de aperfeiçoamento mais voltados para a encenação. Experimentar as cenas na prática acabava por trazer algumas mudanças ao texto, mas eram adaptações pequenas. Retomaram, nesse período, o trabalho de elaboração e produção de materiais cênicos para a peça. Nos encontros, deram também atenção constante ao ensaio das músicas, visando o aperfeiçoamento técnico da execução.

Ao final do oitavo mês, com o texto encaminhado e a encenação bastante adiantada, foi realizado um ensaio geral aberto com a presença de três parceiros do *Madeirite Rosa*. Nesse encontro, as atrizes Carolina Hebling e Elisa Martins, mais o parceiro de militância Daniel Vinicius Fernandes, assistiram a uma apresentação completa da peça e teceram comentários sobre a encenação e a dramaturgia.

Durante o nono mês, o *Madeirite Rosa* realizou doze apresentações da peça, sendo as primeiras onze em escolas estaduais da Grande São Paulo e a décima segunda no CDC Vento Leste, ocupação cultural na Zona Leste da cidade. As apresentações nas escolas se deram

---

<sup>16</sup> Movimento social indígena mexicano, conhecido como EZLN – Ejército Zapatista de Liberación Nacional.



num contexto específico onde, em protesto contra a reestruturação da rede escolar proposta pelo governo do estado de São Paulo, os jovens estudantes haviam ocupado autonomamente cerca de duzentas unidades de ensino.

O desejo do grupo de apresentar a peça nas escolas estaduais ocupadas acabou por precipitar sua apresentação. A essa altura, parte do cenário estava preparado e havia alguns encaminhamentos para a criação dos figurinos, mas estes não haviam sido executados. Naquele ponto do processo, existiam dúvidas também sobre se as atrizes iriam ou não usar algum tipo de maquiagem cênica. Por esses motivos, as artistas realizaram as doze apresentações do ano de 2015 com indumentárias e maquiagem totalmente improvisadas.

Cristiane, Fernanda, Liz e Rafaela relatam que as apresentações nas escolas estaduais foram essenciais para *A Luta* e para o *Madeirite Rosa*, pois reaproximaram a peça e o grupo de uma situação de enfrentamento social direto. Se a criação do trabalho artístico havia sido iniciada com o intuito de apresentarem seu objeto final no Jardim da União, o que não se concretizou, agora a peça podia, de uma nova maneira, retornar às origens.

O contexto das escolas ocupadas trouxe muitas contribuições para a peça e também novas mudanças para o texto. Após meses fechadas em sala de ensaio e tendo apresentado o material apenas para alguns poucos parceiros, naquele momento, as atrizes puderam colocar o trabalho, por assim dizer, à prova. Após cada apresentação, rodas de conversa propostas pelo grupo eram realizadas e as artistas podiam dialogar diretamente com o público, colhendo impressões sobre a peça e sugestões para ocasionais alterações. Sendo assim, a partir dos comentários dos estudantes e de suas próprias percepções sobre as sessões, em dias de ensaio intercalados com os dias das apresentações, as criadoras da peça repensavam elementos da encenação e reescreviam trechos de cenas.

Dois tópicos tiveram maior atenção durante esses ensaios: a cena em que *Maria da Luta* entra em greve e a personagem *Narradora*, que parecia ainda pouco acertada. As artistas realizaram em cena experimentações com a *Narradora* e debateram sobre como as escolhas sobre ela poderiam ser aprofundadas na dramaturgia, mas essa questão durou ainda alguns meses até chegar a um ponto satisfatório, contam as atrizes.



Por estar a peça exposta em um contexto de luta social, os debates sobre a cena da greve foram abundantes e oportunos. A cena foi reescrita e reexperimentada diversas vezes<sup>17</sup> até chegar a um ponto onde seu texto se tornou relativamente fixo<sup>18</sup>.

Retornando à cronologia, em 15 de dezembro foi realizada a última da bateria de apresentações nas escolas. Segundo as anotações das integrantes do Madeirite, somente em 18 de dezembro o nome da peça foi de fato definido como *A Luta*. Em 19 de dezembro, fora do contexto das escolas ocupadas, houve a apresentação no CDC Vento Leste, como já mencionado. Nesse evento<sup>19</sup>, as autoras puderam perceber como a peça operaria com um público mais adulto – experiência inédita, visto que o público das escolas era formado por adolescentes.

Durante o primeiro semestre de 2016, as artistas realizaram diversas apresentações em lugares e contextos variados. Paralelamente, fizeram um intenso ciclo de ensaios, onde, novamente, a partir das próprias percepções e dos comentários do público sobre as apresentações, buscaram aperfeiçoar a peça e efetuaram novas mudanças no texto. Essas mudanças foram relativamente pequenas e a estrutura da dramaturgia se manteve. Cabe ressaltar que nesse período finalizaram a produção dos elementos relativos à encenação que estavam pendentes, tais como figurinos.

Destacamos, ainda, mais duas parcerias propostas nesse período pelas artistas e realizadas com o objetivo de enriquecer a peça *A Luta*. Com o grupo teatral paulistano A Próxima Cia.<sup>20</sup> e com a artista Juliana Jardim foram realizados encontros onde esses parceiros puderam fazer observações e propor aprimoramentos dentro da peça. Às impressões sobre as apresentações, somaram-se as contribuições vindas dessas trocas.

Por dois motivos, optamos por delimitar neste ponto nossa narração. Primeiramente, confiamos que até aqui abarcamos o substancial no que tange aos nossos objetivos. A segunda razão é que as autoras da peça preferem manter uma postura de atenção e disposição

---

<sup>17</sup> Destacamos uma experimentação realizada uma vez e que consistia em, durante a apresentação, interromper a cena da greve e abrir um debate sobre a luta dos estudantes. Após a pausa, a cena era retomada e a peça transcorria normalmente até o final. Nessa experimentação, as artistas contaram com a participação do professor de história João Francisco Migliari Branco, que, enquanto mediador, estabelecia o debate.

<sup>18</sup> Falaremos mais adiante sobre a questão da fixação do texto.

<sup>19</sup> Um sarau intitulado *Troca Quente*, organizado pelo grupo teatral Mãe da Rua.

<sup>20</sup> Na ocasião, a troca foi estabelecida principalmente com os integrantes Caio Franzolin, Caio Marinho e Gabriel Kuster.





para transformar o texto sempre que consideram pertinente. Dessa forma, concluímos ser infinita a reescrita da peça *A Luta*, enquanto existam apresentações da mesma. Sobre este tópico, acrescentaremos mais alguns comentários em nossas considerações finais.

### **Considerações Finais**

Nossa proposição com este artigo foi construída no sentido de contribuir para o acervo de conhecimentos acerca do teatro popular e do teatro de rua brasileiros, mais especificamente no que concerne a questões ligadas à dramaturgia nesse campo e aos processos criativos a ela relacionados.

Para a produção de tal material, nos apoiamos numa bibliografia específica, na leitura e análise do texto da peça *A Luta*, na apreciação de registros em vídeo de ensaios e apresentações do grupo *Madeirite Rosa*, em entrevistas com as autoras do espetáculo e em anotações de processo das mesmas.

Não havendo a intenção de fornecer nenhuma espécie de fórmula metodológica, mas, sim, de gerar um registro, assinalando o passo a passo do processo, pudemos revelar um desenho geral dos momentos do andamento da criação. Expomos métodos, mostramos relações da obra com os contextos de criação e de apresentação e ilustramos o assunto da criação coletiva de uma dramaturgia teatral, buscando ampliar a visão sobre a questão da autoria na obra dramática.

No decorrer de nossa escrita, alguns pontos se destacaram como questões em aberto, passíveis de serem desdobrados, dando margem à construção de futuras pesquisas, não somente no caso particular da peça *A Luta*, mas no campo do teatro popular de maneira geral.

A primeira questão é se podemos considerar haver um texto final – em relação à peça *A Luta* e em potenciais casos similares. Durante a pesquisa, nos foi possível observar diversas versões finais, mas, simultaneamente, provisórias, pois seguem sendo aperfeiçoadas enquanto a peça estiver em cartaz. Assim, com a constante possibilidade de mudança no



texto, é praticamente impossível afirmar que ele esteja pronto, acabado. No entanto, ele existe enquanto um objeto, de fato, tangível e que se apresenta concretamente à sociedade<sup>21</sup>.

Outro elemento que incide sobre essa questão, característico e tradicional no teatro popular, é o improviso. No caso das obras desse gênero, incluindo *A Luta*, a importância do texto escrito torna-se relativa à medida em que a apresentação teatral está no âmbito do efêmero e, especialmente no caso do teatro feito na rua e em espaços não convencionais, está permanentemente sujeita a improvisos cênicos. Por interferência direta do público ou do ambiente durante a apresentação, podem ocorrer, imprevisivelmente, modificações no campo verbal da obra. Tais mudanças podem ser efêmeras, servindo apenas àquele contexto específico, ou podem ser mais duráveis, modificando o texto e se fixando a ele de maneira permanente, à medida que se mostram pertinentes.

Um segundo assunto está relacionado à autoria coletiva da peça. Nos foi possível observar que, dentro da escrita das quatro autoras oficiais, o processo criativo acolheu (e acolhe) contribuições de diversos parceiros do *Madeirite Rosa* e do público na composição da peça. A dinâmica de tais cooperações, à medida que, por vezes, se dá de maneira formal e, por vezes, de maneira informal, faz com que seja impossível mensurar exatamente todas as pessoas e suas exatas participações na construção de *A Luta*. Traria essa característica do processo um entendimento mais amplo ao que seria o sentido coletivo da autoria da peça?

Por fim, nos cabe acentuar que, embora tenha avançado de maneira considerável nos últimos anos, a área de pesquisas sobre o teatro popular e o teatro de rua brasileiros ainda é escassa. Essas modalidades, criação e patrimônio das camadas populares do país, ainda carecem de valorização. Destarte, ressaltamos que o registro da existência de grupos, autores, obras e processos criativos torna-se relevante ao dar destaque a formas historicamente construídas da cultura popular brasileira.

---

<sup>21</sup> *A Luta* segue em cartaz até o momento desta escrita, tendo sido feitas quase cem apresentações desde o ano de 2015. Durante a pandemia de COVID-19, o *Madeirite Rosa* tem realizado sessões on-line da peça.



## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**— palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- DELMANTO, Júlio. **Saída de cena do subcomandante Marcos reflete nova etapa do EZLN em Chiapas**. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/35561/saida-de-cena-do-subcomandante-marcos-reflete-nova-etapa-do-ezln-em-chiapas>. Acesso em: 11 de maio de 2020.
- GALEANO, Eduardo H. **De pernas pro ar**: a escola do mundo ao avesso. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- GALEANO, Eduardo H. **Vozes e crônicas**: “Che” e outras histórias. São Paulo: Global; Versus, 1978.
- IASI, Mauro Luis. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- MARICATO, Ermínia et al. **Cidades rebeldes**: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.
- RAIMUNDO, Max (Org.) et al. **Cadernos de Erros IV**— peças erradas que tentam emperrar a máquina. São Paulo: LiberArs, 2015.
- REDE DE COMUNIDADES DO EXTREMO SUL DE SÃO PAULO-SP. **Comunicado**. Disponível em: <https://redeextremosul.wordpress.com/>. Acesso em: 14 de abril de 2020.
- ROSSI, Marina. **Ocupação de 182 escolas em SP vira teste de resistência de Alckmin**. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/27/politica/1448630770\\_932542.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/27/politica/1448630770_932542.html). Acesso em: 11 de maio de 2020.
- SINGER, André. **O Lulismo em crise**: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- TRINDADE, Jussara; TURLE, Licko. **Teatro de rua no Brasil**: a primeira década do terceiro milênio. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: FUNARTE, 2006.

*Recebido em 01 de junho 2021  
Aceito em 20 de setembro de 2021*

