

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

MARCELA GOELLNER

ESPANTO CÔMICO: Análise poética e política da peça *O Circo Bélico* da Trupe Lona Preta

**São Paulo
2025**

MARCELA GOELLNER

ESPANTO CÔMICO: Análise poética e política da peça *O Circo Bélico* da Trupe Lona Preta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP, com área de concentração em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas
Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi

**São Paulo
2025**

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

G595e Goellner, Marcela, 1989-
Espanto cômico : análise poética e política da peça O Circo Bélico da Trupe Lona Preta / Marcela Goellner. – São Paulo, 2025.
150 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Mário Fernando Bolognesi.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Trupe Lona Preta. 2. Artes cênicas - Brasil. 3. Teatro - Brasil. 4. Teatro político - Brasil. 5. Humorismo. I. Bolognesi, Mario Fernando. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.0981

Bibliotecária responsável: Luciana Cortes Mendes - CRB/8 10531

MARCELA GOELLNER

ESPANTO CÔMICO: Análise poética e política da peça *O Circo Bélico* da Trupe Lona Preta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da UNESP, com área de concentração em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Dissertação aprovada em: 02/10/2025

Banca examinadora:

Orientador: Dr. Mário Fernando Bolognesi
UNESP - Instituto De Artes Da Unesp - IA

Profa. Dra. Roberta Cristina Ninin
Universidade Estadual do Paraná

Profa. Dra. Simone Carleto
UNESP - Instituto De Artes Da Unesp - IA

À Trupe Lona Preta.
E a todas as pessoas que lutam:
através da arte, ao refletir sobre
o mundo na perspectiva de transformá-lo.
Nas cidades,
por direitos e melhores condições de vida.
E às pessoas que lutam para manter
a floresta em pé,
assim lutando por toda a humanidade.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Mário Fernando Bolognesi, pela orientação, paciência e direcionamentos.

À Trupe Lona preta, em especial ao Sérgio Carozzi, que pacientemente mediou comigo essa conversa desde o seu início em 2021, antes de escrever o projeto da pesquisa. Agradeço a todos os integrantes: Joel pelas entrevistas, pelo tempo, pela oficina e a disponibilidade ao socializar os métodos de trabalho. Henrique pelas trocas, pela amizade, pelos documentos e fotos. Wellington pela prontidão e solicitude em me responder as questões. Alexandre por ser meu professor de percussão, por ter me ensinado coisas importantes da música, através da banda bagaceira.

A minha família, sem ela não teria sido possível realizar esta pesquisa, pelo apoio e pela minha vida.

A 31º turma de monitores do NEP - 13 de Maio, por socializar ferramentas de análise utilizadas aqui, além de ajudar a construir meu “bat-sinto”. Em especial, os monitores da turma: Sabrina Santa, Daniel Lage e Cristiano Almeida da Silva.

Ao Alexandre Mate, meu professor, que me ensinou a importância da etimologia das palavras, e me acolheu, ainda que de forma remota, na chegada à pós.

A Roberta Ninin, querida parceira pesquisadora que me acolheu na volta ao Paraná e de muitas formas me ajudou na realização desta pesquisa.

A Quadrilha de Piabas, grupo teatral e a oportunidade da práxis na mediação pedagógica e assistência de direção na peça “Entrega Tudo” (2024), onde investigamos Brecht e a comicidade.

A Simone Carleto, pelas contribuições na banca de qualificação e apoio no processo.

A todos os meus professores da pós-graduação.

A todos os professores da graduação da UNESPAR.

Aos funcionários do IA, sempre solícitos e pacientes.

A Natalia Conti, pela leitura e comentários.

Ao Cristiano Almeida da Silva pelo apoio nos últimos dias.

Ao amigo Adriano Del Duca pelo apoio no ingresso com a revisão do projeto e do texto para a qualificação. Por acompanhar e estimular a trajetória na pesquisa teatral crítica, desde seu início, há 15 anos.

As minhas amigas; Carlota, Karol e Liz pelo partilhar das caminhadas da vida.

A Dafne pelas escutas, elaborações, indicações e leituras.

A Paula, pelas elaborações iniciais da pesquisa e discussões metodológicas.

Ao meu amigo Lucas, Lulu, amizade paulistana que acompanhou e auxiliou todo o processo, pelas conversas sobre a pesquisa e os pousos depois que saí de São Paulo.

A todos os camaradas que já militaram comigo na trajetória de dez anos de militância organizada. Desde as mais harmônicas, às mais divergentes, todas me ensinaram. Que não percamos de vista quem é o inimigo.

Ao Gesto Processo, coletivo teatral (2010-2014) que me trouxe ao teatro e germinou a pesquisa do teatro dialético na minha vida, que aflora nesta dissertação.

Aulas de voo

O conhecimento
caminha lento feito lagarta.
Primeiro não sabe que sabe
e voraz, contenta-se com o cotidiano orvalho
deixado nas folhas vividas das manhãs.

Depois pensa que sabe
e se fecha em si mesmo:
faz muralhas,
cava trincheiras,
ergue barricadas.
Defendendo o que pensa saber
levanta certezas na forma de muro,
orgulhando-se de seu casulo.

Até que maduro explode
em voos
rindo do tempo que imaginava saber
ou guardava preso o que sabia.
Voa alto sua ousadia
reconhecendo o suor dos séculos
no orvalho de cada dia.

Mesmo o voo mais belo
descobre um dia não ser eterno.
É tempo de acasalar:
voltar à terra com seus ovos.
à espera de novas e prosaicas lagartas.

O conhecimento é assim:
ri de si mesmo
e de suas certezas.
É meta da forma
metamorfose
movimento
fluir do tempo
que tanto cria como arrasa

a nos mostrar que para o voo
é preciso tanto o casulo
como a asa.

Mauro Luis Iasi, 2008

RESUMO

O principal objetivo da presente pesquisa é compreender os processos produtivos e criativos da peça *O Circo Bélico*, observar seus aspectos formais, dramaturgicos e políticos, além de identificar os ativadores de comicidade usados para a produção de atitude crítica ou espanto cômico, através do estranhamento brechtiano. Para tanto, investigamos os procedimentos desenvolvidos pela Trupe Lona Preta em sua trajetória de vinte anos. Além disso, pretendemos elucidar a importância das formas populares de culturas na construção de uma crítica político-social e ocupar o espaço da pesquisa acadêmica com essa linguagem e seus cômicos e mundanos temas. A peça *O Circo Bélico* escrita e dirigida pelos irmãos Sérgio Carozzi e Joel Carozzi e encenada pela Trupe Lona Preta, conta a história da invasão de uma terra. Um tanque de guerra é o múltiplo cenário que, além de seu peso simbólico, carrega os objetos cênicos embutidos em sua estrutura. Ele que também representa uma empresa de extração de petróleo, é um tanque musical, que acopla em si os instrumentos tocados durante a encenação. Na peça, os três palhaços são os trabalhadores da empresa e, ao mesmo tempo, soldados na guerra capitalista, liderados pelo General – patrão, Chico Remela. O experimento cênico expressa toda a experiência prática e poética do grupo, sendo lugar de encontro dos três campos de pesquisa da trupe; as palhaçadas, o teatro político e a linguagem musical. A peça surge de uma antiga vontade dos artistas em montar uma entrada clássica da palhaçada, a cena do carro de palhaços. A contradição elementar trabalhada na peça é a conciliação de classes, emergida de seu contexto político. Além disso, a trupe coloca em cena o movimento da reprodução ampliada do capital e sua inevitável crise, baseada na contradição elementar desse modo de produzir a vida: o duplo caráter do valor. Por isso, durante a dissertação trataremos de categorias da crítica da economia política, para compreender os debates propostos em cena, fundamentados nos estudos realizados no Núcleo de Educação Popular NEP - 13 de maio. Bertolt Brecht, Mikhail Bakhtin e Mário Fernando Bolognesi foram as bases teóricas que subsidiaram as análises históricas e conceituais, além de Alexandre Mate, Iná Camargo Costa e Simone Carleto, na contextualização do sujeito histórico teatro de grupo. Por fim, Karl Marx e Friedrich Engels na mobilização de categorias para análises dialéticas.

Palavras-chave: Trupe Lona Preta; *O Circo Bélico*; atitude crítica; teatro épico dialético; palhaçada.

ABSTRACT

The main objective of this research is to understand the production processes of the play *O Circo Bélico* observe its formal, dramaturgical, and political aspects, and identify the comic devices used to provoke critical reflection or comic surprise through Brechtian estrangement. To this end, we investigated the procedures developed by Trupe Lona Preta over its twenty-year history. Furthermore, we aim to assert the relevance of popular cultural forms in constructing political and social critique, and to bring this language, with its comic and everyday themes, into academic research. The play *O Circo Bélico*, written and directed by brothers Sérgio Carozzi and Joel Carozzi and staged by Trupe Lona Preta, tells the story of the invasion of a land. A tank is the multifunctional stage element that, in addition to its symbolic weight, carries the scenic objects used throughout the play, embedded in its structure. The tank, which also represents an oil extraction company, is transformed into a musical apparatus that incorporates the instruments played during the performance. In the play, the three clowns are both company workers and soldiers in the capitalist war, led by their boss, General Chico Remela. The theatrical experiment expresses the group's practical and poetic experience, bringing together the troupe's three fields of research: clowning, political theater, and music. The play stems from the artists' longstanding desire to stage a classic clowning entry, the clown car scene. The fundamental contradiction explored in the play is class conciliation, emerging from its political context. Furthermore, the troupe stages the movement of expanded reproduction of capital and its inevitable crisis, based on the fundamental contradiction of this mode of social production: the dual nature of value. Therefore, this dissertation will address categories from the critique of political economy to understand the debates presented in the play, based on studies conducted at the Núcleo de Educação Popular NEP – May 13. Bertolt Brecht, Mikhail Bakhtin, and Mário Fernando Bolognesi provided the theoretical foundations that supported the historical and conceptual analyses, as well as Alexandre Mate, Iná Camargo Costa, and Simone Carleto, who contextualized the historical subject of group theater. Finally, Karl Marx and Friedrich Engels applied concepts for dialectical analyses.

Keywords: Trupe Lona Preta; *O Circo Bélico*; Brechtian estrangement; epic theater; clowning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 01 - Fórmula da reprodução ampliada do capital.....	136
--	-----

FOTOGRAFIAS

Fotografia 01 - O Tanque do Circo Bélico.....	25
Fotografia 02 - O Circo da Lona Preta.....	59
Fotografia 03 - O Perrengue da Lona Preta.....	69
Fotografia 04 - O Concerto da Lona Preta.....	73
Fotografia 05 - O Circo Fubanguinho.....	77
Fotografia 06 - A Fábrica dos Ventos.....	80
Fotografia 07 - A briga no Circo Fubanguinho.....	97
Fotografia 08 - Mapa dramaturgico “O Circo Bélico”	133
Fotografia 09 - O Circo Bélico.....	139

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.1. (!) ADVERTÊNCIA (!)	21
1.2. PRÓLOGO	22
1.2.1. Lona Preta e <i>O Circo Bélico</i>	22
2. CONTEXTUALIZAÇÃO	26
2.1. D – M – D’ - A Fórmula geral do capital.....	26
2.1.1. Como Funciona a Sociedade?	27
2.2. Espanto Cômico	32
2.3. Sujeito Histórico Teatro De Grupo	34
2.3.1. Do Parafuso ao Texto - A Práxis do Lona.....	36
3. O LONA PRETA E O PROCESSO PELO QUAL FOI PRODUZIDO	41
3.1. Preparando o terreno: adubo e nutrição da terra.....	41
3.2. Comédia Popular Brasileira: a gestação	42
3.3. O riso como elemento agregador: a peça Soltando o verbo	44
3.4. A luta pela terra	44
3.5. Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto	46
3.6. O encontro com as palhaçadas: a certidão de nascimento.....	48
3.7. O Jornal	49
3.8. O Lona Preta	53
3.9. Episódios do trajeto	54
3.9.1. O Circo da Lona Preta	54
3.9.2. Lastros históricos e encontros na construção do repertório.....	60
3.9.3. O Era Urso e Este Lado Para Cima	62
3.9.4. O Perrengue da Lona Preta.....	65
3.9.5. Corinthians, Meu Amor.....	69
3.9.6. O Concerto da Lona Preta	71
3.9.7. A Sede e a <i>Mostra Bagaceira</i>	74
3.9.8. O Circo Fubanguinho	75
3.9.9. A Fábrica dos Ventos	78
3.9.10. O Lona Chanel e a linguagem audiovisual.....	80
3.9.11. Os novos processos	81
3.9.11.1. O Foguete	81
3.9.11.2. O Circo da Lona Torta	82
3.10. Procedimentos poéticos e cômicos – a palhaçada popular e periférica do Lona Preta.....	82
3.10.1. A Dramaturgia.....	84

3.10.2. O Estudo da piada	85
3.10.3. A direção e a interpretação	89
3.10.4. O público – elemento vivo criador	91
3.10.5. A construção dos tipos	93
3.10.6. As Contradições	95
4. O CIRCO BÉLICO.....	98
4.1. O que veio depois da revolta? A conciliação de classes	98
4.2. Processo do <i>Circo Bélico</i>	104
4.2.1. Partiu de quê?	104
4.2.2. O mote e a contradição.....	105
4.2.3. Transbordando os materiais: <i>O Circo Fubanguinho</i>	106
4.2.4. Desengavetar e recheiar a estrutura	106
4.3. A Trupe Lona Preta orgulhosamente apresenta: O Circo Bélico!	108
4. 4. Decupando a Peça	122
4.4.1. O Cenário Tanque	122
4.4.2. A dramaturgia e as camadas.....	123
4.4.2.1. A Camada Cômica: as palhaçadas e suas subcamadas.....	124
4.4.2.2. A Camada Musical, estrutura narrativa.....	125
4.4.2.3. A Camada Épica: revelando os processos.....	127
4.4.2.4. A Camada da Indústria Cultural e as imagens cotidianas	127
4.4.2.5. A Camada do engajamento do público.....	128
4.4.2.6. A Camada do Risco.....	129
4.4.2.7. A Camada Traquitanas	130
4.4.3. Repetições – recurso dramático	130
4.5. Os figurinos.....	131
4.6. Os jogos dos tipos	132
4.7. A direção e os mapas.....	133
4.8. As imagens	134
4.9. A Pomba da Paz	135
4.10. Janela aberta na contradição elementar – perspectiva NEP – 13 de Maio	135
5. COMENTÁRIOS FINAIS	140
5.1. O Desabrochar da Rosa.....	143
REFERÊNCIAS	142

1. INTRODUÇÃO

A fálscia que iniciou a chama desta pesquisa acendeu quando assisti a peça *O Circo Bélico*, em 2019. Como já conhecia o trabalho de alguns integrantes do grupo¹, levei duas camaradas e estava confiante na indicação da programação. Era um sábado à tarde e durante a peça eu ri, me diverti e fiquei surpresa. Ao mesmo tempo, deslumbrada e identificada com os conteúdos e os posicionamentos políticos da trupe. A peça, em um contexto de guerra, traz à cena a conciliação de classe (e sua crítica) e ainda, no desenrolar da dramaturgia, mostra o movimento da reprodução ampliada do capital e sua inevitável crise, baseada na contradição elementar desse modo de produzir a vida: o duplo caráter do valor. Esses temas dialogavam com debates políticos que estavam presentes em minha atuação praxica política naquele momento e com as formações coletivas que realizava no Núcleo de Educação Popular (NEP) - 13 de Maio², os quais serão apresentados neste trabalho, sendo a referida peça objeto de estudo da presente pesquisa.

Portanto, nosso principal objetivo é ‘destrinchar’ o processo de *O Circo Bélico* e conhecer os procedimentos da Trupe Lona Preta utilizados na construção da peça, principalmente aqueles que produzem atitude crítica ou espanto cômico, através do estranhamento. Além disso, queremos elucidar a importância das formas populares de culturas na construção de uma crítica político social e ocupar o espaço da pesquisa acadêmica com essa linguagem e seus cômicos e mundanos temas.

Alexandre Mate em seu texto *Preconceitos estruturais contra formas populares de cultura, as comédias populares e os teatros de rua* revela o preconceito “absolutamente estrutural contra modalidades e formas de criação que não aquelas introjetadas pela cultura hegemônica (...) Os mais variados e díspares preconceitos estão incrustados no imaginário social como lugares ‘definidos e estabelecidos’ da inferioridade”. O professor questiona “a quem exatamente interessa uma arte emancipadora?” ao afirmar a importância de disputar o campo simbólico, criando dissonâncias no discurso hegemônico. O autor desnuda a realidade ao constatar a ausência das manifestações populares, “que têm sido silenciadas” nas

¹ No ano de 2014 participei do Seminário de pesquisa teórico e prático organizado pela Brava Companhia, durante o qual conheci o Sérgio, o Joel e o Henrique.

² O Núcleo de Educação Popular (NEP) - 13 de Maio é uma organização que surgiu das lutas no final da década de 1970 e consolidou-se como referência na formação política no decorrer da década de seguinte e até hoje está junto a sindicatos, movimentos sociais e artísticos, movimento estudantil, em suma, nas trincheiras da luta de classe do Brasil e da América Latina. Para mais consultar: Cyntia de Oliveira Silva (2008), Pitias Alves Lobo (2018), Cristiano Almeida da Silva (2021).

universidades, através da inexistência dos experimentos estéticos sociais nos currículos (Mate, 2021, p. 45).

Para tanto, traçamos os objetivos específicos que consistiram em, primeiramente, conhecer o processo criativo e de produção de *O Circo Bélico* através da realização de entrevistas³ com os artistas do Lona Preta. Posteriormente, a fim de contextualizar a práxis do grupo, buscamos compreender os elementos constitutivos do sujeito histórico teatro de grupo. E então, analisamos os aspectos formais, cômicos, dramaturgicos e políticos da referida obra teatral e, ao fazê-lo, identificamos os momentos que propõem a reflexão crítica.

Irreverente desde seu nascimento, a comédia, segundo Mikhail Bakhtin (2010), tem sua natureza no caráter não oficial nas sociedades de classes. O autor estudou os princípios cômicos e observou suas características a partir dos festejos, dos ritos e espetáculos cômicos populares da Idade Média, a partir da análise da obra de Rabelais. Ele afirma que, se decifrada, ela tem a potência de “iluminar a cultura cômica popular de vários milênios”. Elucida sobre o riso carnavalesco enquanto um riso festivo, desenvolvido em oposição às festas sérias da cultura oficial, que tinham o papel de manter e afirmar as normas e as leis, fortalecendo o sistema estabelecido (Bakhtin, 2010, p. 11).

O riso carnavalesco tem em seu caráter um poderoso elemento de jogo, que o configura como um riso de todos e se define como um riso geral e universal. Ao mesmo tempo em que “o riso é ambivalente, alegre e cheio de alvoroço, também é burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (...) O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (Bakhtin, 1965, p. 11). Portanto, o riso festivo é dirigido contra todas as superioridades e se contrapõe a partir do realismo grotesco, sistema de imagens da cultura popular cômica, tendo “seu traço marcante, o rebaixamento” (Bakhtin, 2010, p. 17).

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o tumulto corporal para dar lugar a um novo nascimento. E, por isso, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente. Ao mesmo tempo, negação e afirmação (...) O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (Bakhtin, 2010, p. 19).

³ As entrevistas foram semiestruturadas, com perguntas previamente elaboradas, caracterizando uma pesquisa qualitativa, sendo esse material conteúdo fundamental para coleta de informações ainda não disponíveis. As entrevistas foram registradas em áudio.

A palavra *grotesco*⁴, segundo o dicionário etimológico⁵, tem origem no italiano *grottesco*, derivado de *grotta* (gruta), e seu uso remonta ao final do século XV, quando estudiosos redescobriram pinturas em galerias subterrâneas abertas nas escavações das ruínas da Roma antiga. Esses murais exibiam figuras fantásticas, muitas vezes híbridas (metade humanas, metade animais), provenientes de espaços escondidos e quentes – as grutas – e evocavam uma sensação de prazer ao serem revelados. Assim, etimologicamente, a palavra remete à ideia de algo oculto (gruta), de difícil acesso e originalmente prazeroso ao ser revelado, ainda que posteriormente carregue uma carga de estranheza e repulsa. Essa ambivalência – voluntariamente escondida, mas instigante ao ser descoberta — é uma marca essencial da noção de *grotesco* na cultura popular cômica.

Toda obra popular transita nas mediações dos prazeres. E assim se relaciona com as satisfações corporais, com seus aspectos sexuais e com aquilo que se come. As partes baixas constituem a parcela daquilo que a sociedade quer esconder, mas para a perspectiva *grotesca* é material revelado, exposto e manejado para a produção cômica. Assim sendo, estudamos a comédia do ponto de vista popular, no qual a criticidade é intrínseca, como afirma Dario Fo: “esse tipo de representação carrega em si a risada e o espanto divertido com o qual constata as misérias do mundo, a canalhice dos poderosos, a ingenuidade dos explorados” (Fo, 1999, p. 11). Ou seja, o riso, nesses casos, não adormece: desmascara. Assim, articulamos a comédia popular, com a perspectiva épica e dialética do teatro, compreendendo esta como uma forma de ver e agir sobre o mundo.

Vivemos uma inquestionável crise climática que demonstra como a sociedade está destruindo o planeta Terra, tornando evidentes seus limites e contradições. A lógica capitalista segue produzindo avanços tecnológicos inimagináveis e, ao mesmo tempo, uma imponente miséria, na qual uma parcela significativa da humanidade não acessa nem o básico para viver com dignidade. Diante das indissociáveis incoerências dessa forma de produzir a vida, articulada com as características das formas populares de cultura, na qual supomos a razão do porquê o “riso popular não é muito estudado, sendo o campo menos estudado da criação popular” (Fo, 1999, p. 4), justificamos a relevância deste estudo. A partir do trabalho do Lona Preta, investigamos uma atuação problematizadora e desnaturalizante perante os “segredos”

⁴ Nos dias 22 e 23 /11/2024, a Companhia Azul Celeste organizou o "Seminário da Comicidade", evento online e gratuito, com os convidados: Alice Viveiros de Castro, Hugo Possolo, Alvaro Assad e Lu Lopes. A mediação foi realizada pelo professor Alexandre Matte e, em suas magníficas intervenções, trouxe as etimologias de algumas palavras do universo da comicidade, nas quais me inspirei para trazê-las na escrita na dissertação.

⁵ Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/grotesco/>. Acesso em 10 jun. 2025.

escondidos da engrenagem e funcionamento do capital. E, para isso, subsidiamos nossas análises sob o ponto de vista dialético.

A metodologia da pesquisa se constituiu de estudos bibliográficos associados à pesquisa de campo, através de duas entrevistas realizadas presencialmente⁶, além da participação na oficina proposta pelo grupo em março de 2025⁷ e a constante comunicação, principalmente com Sérgio Carozzi e, pontualmente com os integrantes do grupo ambos de maneira remota. Além disso, nos últimos quatro anos participei das edições da *Mostra Bagaceira* tocando pandeiro na Banda Bagaceira, indo aos ensaios prévios à mostra e contribuindo com sua construção. No que tange a aproximação com o objeto de pesquisa, assisti à peça *O Circo Bélico* três vezes⁸. Além disso, tive acesso à gravação de duas apresentações da referida peça, além de todas as peças do repertório do grupo, materiais imprescindíveis que subsidiaram as análises escritas.

Ainda sobre a questão metodológica, partimos do pressuposto da luta de classes, fundamentados pelo materialismo histórico-dialético. Wilhelm Reich, em seu texto *Materialismo Dialético e Psicanálise* (1975), descreve as características do movimento dialético da matéria. Ele explica que o princípio materialista trata da determinação da base econômica⁹ e a **dialética** da essência do movimento. Ou seja, ela é a **lógica** que estrutura o pensamento que busca compreender um fenômeno. O que interessa, segundo o autor, é perceber **o movimento** “era, é e tende a ser.” Por isso, “não é o pensador dialético que torna o fenômeno dialético, mas devemos buscar **como** o movimento próprio da coisa estudada evidencia a dialética” (Reich, 1975, p. 68). O autor explica que “toda forma traz em si mesma uma **contradição**, é uma união de contrários”, e por estarem em movimento amadurecem até que o conflito entre os polos da contradição não possa mais ser resolvido dentro delas. “A contradição interna destrói a forma antiga e gera uma nova. A nova forma não elimina a contradição, gera

⁶ Realizadas respectivamente nos dias 23/07/2024 e 13/03/2025, na sede da trupe Lona Preta, no Jardim Guaraú, na cidade de São Paulo.

⁷ A oficina intitulada *Procedimentos de criação em circo, teatro e música* aconteceu como ação do Fomento, nos dias 10 a 13/03/2025, na Arco Escola-Cooperativa, na cidade de São Paulo.

⁸ No dia 15 de dezembro de 2019, na temporada de estreia (07 a 15/12) no SESC Santana. No teatro Paulo Eiró, em Santo Amaro (06/11/2021). Na *Mostra Bagaceira*, no jardim Guaraú (22/08/2022).

⁹ Marx, em Prefácio à *Contribuição à Crítica da Economia Política*, explica: “Na produção social da sua vida, os seres humanos contraem determinadas relações necessárias, independente da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma determinada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção formam a estrutura econômica da sociedade, a **base real** sobre a qual se levanta a **superestrutura** jurídica e política, e à qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual em geral”. A superestrutura, corresponde a essas “formas jurídicas, políticas, religiosas, **artísticas** ou filosóficas, numa palavra, resumem-se nas **formas ideológicas**” de um determinado contexto histórico. (Marx, 1859, p.300). Porém, Engels adverte: “a situação econômica é a base, mas os diferentes fatores da superestrutura que se levantam sobre ela, também exercem sua influência sobre o curso das lutas históricas e, em muitos casos, determinam sua **forma** como fator determinante. Trata-se de um jogo recíproco de ações e reações entre todos estes fatores” (Engels, 2010, p. 63).

uma nova. Tudo o que nasce traz em si o germe de sua própria superação”. Por isso nada é eterno, apenas a impermanência, o movimento, tudo o que nasce tende a desaparecer, o novo já traz em si o novíssimo, o “é” já traz “o tende a ser” em germe. Além disso, ele afirma que as contradições não são absolutas, “dois polos que se opõem, como contrários, estão também numa relação de identidade”. Ou seja, um aspecto é ao mesmo tempo também um outro, “por esse motivo, num determinado ponto do processo, uma coisa pode transformar-se no seu **contrário**” (Reich, 1975, p. 69).

Quando se resolve uma contradição e se destrói uma velha forma, gerando uma nova, isso não significa que seja para melhor ou pior, pois não se trata de um julgamento moral. Até porque, dialetizando, “aquilo que possibilitou um movimento pode vir, em outro momento, a paralisá-lo”. Ainda sistematiza, “o amadurecimento interno da contradição se dá progressivamente, mas se resolve por uma ruptura” o chamado salto de qualidade¹⁰. “A contradição germina silenciosa e imperceptível e aflora abrupta numa quebra de continuidade” (Reich, 1975, p. 19). Por fim, o autor expõe o movimento da dupla negação, a negação da negação, para se construir uma terceira sistematização (tese, antítese e síntese), ou seja, o novo indica características do velho. Ele “já anuncia elementos do novo, a impressão de circularidade é apenas aparente, pois a última forma sempre representa a primeira em um patamar “superior”, o movimento não é circular, mas em espiral” (Reich, 1975, p. 69).

A fundamentação teórica da pesquisa se pautou em obras relacionadas com o teatro político e a comicidade, em especial aquelas que tratam sobre suas características e fundamentos, experiências históricas e funções políticas, como Bertolt Brecht (1967), Mikhail Bakhtin (2009; 2010) e Mário Fernando Bolognesi (2003), entre outros. Para então, relacionar com bibliografias que tratam da historiografia do teatro brasileiro e de recepção das características épicas e cômicas, como Iná Camargo Costa (2004; 2008) e Maria Silvia Betti (2015). Além das bibliografias que tratam do contexto político cultural do Brasil da atualidade e do sujeito histórico teatro de grupo, como Alexandre Mate (2015; 2024) e Simone Carleto (2024).

Além disso, trataremos de conceitos da teoria marxista, através dos fundamentos elaborados por Karl Marx e Engels, para compreender algumas contradições do funcionamento do capitalismo, trazidas em cena na peça *O Circo Bélico*. Essa camada da dissertação está

¹⁰ Tomemos o crescimento de uma planta como exemplo: seu crescimento contínuo leva a um ponto em que ela floresce e frutifica, mudando sua qualidade. Ou ainda, a água, que gradualmente esquenta e dá um salto de qualidade, ao atingir uma determinada temperatura, mudando sua forma, transformando-se em uma nova substância com diferentes propriedades.

fundamentada nos estudos coletivos do Núcleo de Educação Popular (NEP) - 13 de Maio¹¹ e no acúmulo teórico de uma década de militância política organizada.

Para não deixar de lado diversas referências contidas em *O Circo Bélico*, explicitaremos nesta camada, a relação do grupo junto ao NEP – 13 de Maio que, através de suas específicas formas-conteúdos, **partilha** uma concepção de mundo, construída junto à luta de classes, nas ocupações, nas ruas, nas praças, nos palcos e nas salas de aulas, ou seja, nas formações políticas em diversas trincheiras. Por ser uma importante referência do grupo, iremos apresentar, ainda que de maneira abreviada, os cursos que fizeram parte da formação e constituição do Lona Preta, na intenção de socializar as categorias e conceitos que mobilizam as formas-conteúdos presentes na peça analisada.

Ela será articulada com as outras duas camadas que compõem a escrita; as poéticas do Lona Preta, incluindo a descrição de seu desenvolvimento histórico; e a camada que auxiliará na contextualização da narrativa, através de dados da realidade contemporânea, ou os resultados mais evidentes dessa forma de vida, como a crise climática e as repercussões da vida pós pandemia mundial.

A etimologia da palavra teatro significa lugar de onde se vê (Cunha, 2010). A Trupe Lona Preta coloca em cena as contradições da realidade, na intenção de rangê-las para produzir uma atitude crítica e “desmontar” a ideologia dominante, através das palhaçadas. A palavra divertir-se significa “afastar-se; distanciar-se, ir a outro lugar do habitual, estado de jogo, abertura para jogar” (Cunha, 2010, p. 265), ou seja, a diversão é um comportamento de inteligência e é através dela que o grupo opera suas criações e problematizações.

Assim, algumas questões direcionaram esta pesquisa: Como o grupo articula as palhaçadas da tradição circense com a dialética material? Como hoje essas tradições cômicas e populares são apropriadas no contexto periférico urbano? Quais os materiais políticos e sociais do Lona? Como o grupo opera as contradições em que estão inseridos, e como as coloca nas obras? Como isso gera novidade e espanto? Como produzem a crítica, a partir do riso gerado pelas palhaçadas?

Para tanto, iniciaremos a primeira seção nesta introdução, seguida do prólogo, para apresentar a Trupe Lona Preta e a peça *O Circo Bélico*. Em seguida, a segunda seção é de contextualização da dissertação, com suas bases teóricas e pressupostos que fundamentaram a pesquisa. Na terceira, descrevemos a trajetória da Trupe Lona Preta, suas referências e influências e o processo de sistematização dos campos de pesquisa do grupo, junto ao seu

¹¹ Sou formada na 31º turma de monitores do NEP - 13 de maio (período de julho/2017- março/2019).

repertório. Já na quarta seção, veremos *O Circo Bélico*, seu processo criativo, sua descrição dramaturgica e a análise poética e política da obra. Seguido, por fim, dos comentários finais que buscou arrematar e concluir a escrita.

1.1. (!) ADVERTÊNCIA (!)

Imaginem um bonito pássaro branco sobrevoando o céu, a muitos metros da terra. Lá de cima, é possível avistar profundos buracos no chão. É sob a perspectiva de um voo panorâmico que abordamos temas complexos e profundos durante a presente escrita. Advertimos que sobrevoaremos, apresentando-os, com a pretensão apenas de tomar conhecimento da sua existência. Compreendemos suas profundezas e explicitamos aqui os limites da escrita em aprofundá-los. A vontade de trazê-los foi maior que o espaço para abordá-los intimamente, porém a intenção não é de simplificá-los, mas sim de reconhecer o chão em que pisamos.

Advertimos que a escrita da dissertação foi tecida a partir de palavras compartilhadas. São muitas vozes redigidas e transformadas nas frases que a compõe, configurando-a uma escrita polifônica, realizada a partir da costura dessas vozes coletivizadas. Composta principalmente pelos dizeres da Trupe Lona Preta, em especial Joel e Sérgio Carozzi, que socializaram seus passos e modos de produção, compartilhando o brilho nos olhos que alimenta o sentido da pesquisa poética e política do Lona. E, assim, leremos suas palavras. A camada das categorias da crítica da economia política foi elaborada a partir de escritos de cadernos de estudos coletivos, ampliando as vozes que compõem esta pesquisa - explicitamos a 31ª turma de monitores do NEP - 13 de maio. Além delas, as palavras das minhas professoras e professores de trajetória, também compõem a narrativa. Desejamos um bom voo aos leitores.

1.2. PRÓLOGO

1.2.1. Lona Preta e *O Circo Bélico*

A lona preta é um símbolo da luta pela terra no Brasil, é expressão de resistência. Nos movimentos sociais pelo direito à terra, pela reforma agrária e por moradia, a lona preta é o momento de ocupação e enfrentamento e, ao mesmo tempo, expressa as precárias condições enfrentadas pelas famílias lutadoras. O nome da trupe se originou no contexto do movimento social urbano. Ela nasceu de um processo coletivo e se consolidou com os irmãos, Sérgio Carozzi¹² e Joel Carozzi¹³, filhos de Marilene Carozzi Marçal e Sérgio Marçal, criados no jardim Guarau, região Oeste da metrópole paulistana. Foi no chão da luta por moradia que conheceram as palhaçadas e, a partir de seu contexto periférico, seguiram investigando e caminhando os primeiros passos da construção das poéticas enquanto Lona.

Os irmãos Carozzi são os fundadores e o núcleo central da trupe, porém, diversos artistas já compuseram o grupo. Depois de três anos de seu nascimento, em 2008, Alexandre Matos e Ney Rodrigues se aproximam através de um processo criativo compartilhado. Mas, logo se afastam. Um ano depois, o músico Elias Costa, passou a compor a trupe, contribuindo sobremaneira com a linguagem musical nas criações do grupo até 2019, quando deixa o grupo.

Durante este período, em 2011, houve a incorporação de mais três integrantes, o retorno de Alexandre Matos¹⁴ e a chegada de Wellington Bernardo¹⁵ e Henrique Alonso¹⁶, configurando a atual composição da trupe. Rabiola, Chico Remela, Girino, Sovaco e Touro, respectivamente, são os nomes dos palhaços da trupe, que durante vinte anos de trabalho, construíram seus modos e estilos bagaceiros. Os figurinos rasgados e os nomes dos palhaços situam a posição cômica popular e crítica do grupo, permeada pelo princípio grotesco do rebaixamento. Bagaceira, significa a sobra que não tem valor, o resto, o que não se adaptou, representa a parte mais baixa da sociedade, subalterna, a ralé ou sem importância. O bagaço é o resíduo da fruta ou da

¹² Sérgio Carozzi é ator, diretor e dramaturgo formado em artes plásticas pela Faculdade Mozarteum (1999/2000). Cursou pós-graduação em Psicopedagogia pela Uniñtalo (2010).

¹³ Joel Carozzi é ator, palhaço, diretor musical e saxofonista, graduado na UNESP no curso de Composição, formado no Curso Técnico em Regência pela ETEC de Artes - Centro Paula Souza.

¹⁴ Alexandre Matos é ator e percussionista é formado pela ELT - Escola Livre de Teatro de Santo André (2008) e EMESP Tom Jobim - Escola de Música do Estado de São Paulo (2014). Cursou Percussão Popular e Erudita na Escola Municipal de Música de Taboão da Serra (2007/2011). Cursa bateria na Associação Músicos do Futuro em Taboão da Serra, desde 2019 até hoje. Como músico, participa de diversos grupos e é professor de percussão.

¹⁵ Wellington Bernardo, trombonista, palhaço e produtor musical. Formado em educação física pela Uniñtalo. Estuda trombone na USP com orientação de Donizeti Fonseca, pesquisador de culturas negras. Desenvolve projetos com arte educação desde 2007. Como músico participa dos grupos: Deodara com pesquisa de canções Africanas e afro brasileiras “Afrika Brasil” (2010 até hoje).

¹⁶ Henrique Alonso é produtor artístico e ator, formado em Educação Física (2019) e em Ciências Contábeis (2008). Atua também na educação básica, como professor do ensino médio.

substância que foi exprimida, ou seja, o que se joga fora, o não reutilizável, que não presta mais, “o que é sujo, fedido, feio, rasgado, ranhento” (Sérgio Carozzi, 2024)¹⁷. As qualidades e atributos bagaceiros estão presentes desde o começo e permeiam todo o trabalho poético e estético da trupe.

A peça *O Circo Bélico*, escrita e dirigida pelos irmãos Carozzi e encenada pela Trupe Lona Preta¹⁸, conta a história de uma terra dominada. Rabiola, Girino e Sovaco são três palhaços que são, ao mesmo tempo, soldados e trabalhadores de uma empresa de extração de petróleo. E, contraditoriamente, representam a ordem vigente. O tanque de guerra, liderado pelo General e, também patrão, Chico Remela, é o múltiplo cenário da peça. Juntos, iniciam a execução da ordem cumprindo a diretriz da companhia de ampliar a exploração de um novo território, através da construção de um empreendimento para extração do recurso. O público, representante da grande massa de trabalhadores, está presente em cena e contribui para criar a polarização e a tensão entre dois polos antagônicos. Colocada em movimento durante a encenação, essa contradição foi diretriz da trupe para o desenvolvimento das camadas dramáticas, para a construção das cenas e de toda a criação musical.

A peça começa com os quatro palhaços chegando no espaço cênico. Chico Remela centralizado, senta-se e posiciona um teclado em seu colo. Atrás dele, os três palhaços em pé se posicionam criando uma imagem circular, inspirados no clipe de *Bohemian Rhapsody*, do Queen. Assim, eles cantam a paródia que dá início à peça:

Todos: Os meus ouvidos doem, não paro de tossir, tenho hemorroidas, os meus dentes estão para cair. Caiu o de trás, eu já não sei mais o que é dormiiiir.
 Girino: Aí o meu rim dói, me dá um siricotico.
 Todos: Micosse no meu pé, se espalhou, meu pulmão inflamou.
 Ai minha hérnia de disco tá dando pontadas em mim.
 Sovaco: É o fim!
 Sovaco: Mama, quebrei meu pé, tô ligado que isto é simples, mas o gesso tá no outro.
 Mama, Tô de bode! Que confusão, por nada mais agora tudo dói.
 Todos: Mama, uhhh
 Sovaco: Não sei se aguento,
 Girino: Se isso necrosar,
 Todos: Eu não sei se aguento até *tomorrow*, oh oh oh...
 Interrupção do teclado com gesto e som de engasgo de Girino.
 Girino: Engoli uma mosca.
 Teclado finaliza a música (Trupe Lona Preta, 2019).

¹⁷ As falas das entrevistas realizada pela pesquisadora, serão referenciadas com o nome e sobrenome do entrevistado seguida do ano de realização da entrevista.

¹⁸ Os atores da trupe: Alexandre Matos, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Wellington Bernado. Músicas: Joel Carozzi, Luciano Carvalho e Wellington Bernado. Cenário de Joel Carozzi, Sérgio Carozzi e Xté Marçal. Figurino de Christiane Galvan. Iluminação de Giuliana Cerchiari. Produção de Henrique Alonso, Dona Meris, Xté Marçal e Márcia Carozzi.

Os quatro palhaços comentam sobre a precária situação de miséria e fome em que se encontram e, em um alto ritmo de piadas, descrevem seu contexto: estão na porta de uma empresa à espera do resultado de uma possível contratação. Chico Remela sai de cena até que os três palhaços são contratados. A voz off do General revela os nomes dos “ex-desempregados”:

VOZ OFF: Girino Girico Girimum,
Rabiola Óikifita,
Sovaco Benevites Axila (Trupe Lona Preta, 2019).

Os palhaços comemoram enquanto vestem seus coletes de trabalhadores. Assim, terminam o prólogo e à maneira Lona Preta, iniciam a peça: “Senhoras e senhores, a Trupe Lona Preta, orgulhosamente apresenta: *O Circo Bélico*, seguido imediatamente da voz off do General:

VOZ OFF: Atenção! Vocês estão na GUERRA e vão para a trincheira.
Os três batem continência: Sim, senhor! (Trupe Lona Preta, 2019).

A cena cômica segue com os três palhaços executando a primeira ordem: a invasão da terra. Através de jogos com o público, averiguum a situação do local a ser dominado e encontram um “problema”: há vida humana naquele território, representado pela presença da plateia. Os palhaços soldados descrevem o que veem:

Girino, olhando através de binóculos para a plateia:
Girino: Dor na lombar 97%.
Depressão e transtorno de ansiedade... Ahhh - se assusta - 100%!!
Rabiola e Sovaco comentam entre si, assustados: 100%?!?
Girino: É sargento, eles estão ruins dos olhos.
Sovaco: Catarata?
Girino: Não, hemorroidas (Trupe Lona Preta, 2019).

De maneira engraçada rebaixam o público através dos jogos, até finalizarem a cena: “Rabiola e Girino: General, procedimento de averiguação de território finalizado. Tudo pronto para execução da ordem! – saem”. O espaço cênico vazio é tomado pela fumaça e pela trilha sonora tocada ao vivo e cantarolada, que acompanham a entrada triunfal do tanque de guerra/empresa. Ele é um objeto imponente e será descrito detalhadamente no capítulo 3. A exaltação do tanque cresce e se eleva até a quebra, quando este pifa. Na frontal do veículo há um pequeno e profundo detalhe, três letras dispostas da seguinte maneira: D - M - D’, que nos interessa como gancho para iniciarmos o desenvolvimento, na sessão 2.

Fotografia 01 - O Tanque do Circo Bélico



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Henrique Alonso, 2019.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Perguntas de um trabalhador que lê

Quem construiu Tebas, a cidade das sete portas?
 Nos livros estão nomes de reis;
 Os reis carregaram as pedras?
 E Babilônia, tantas vezes destruída,
 Quem a reconstruía sempre?
 Em que casas da dourada Lima viviam aqueles que a construíram?
 No dia em que a Muralha da China ficou pronta,
 Para onde foram os pedreiros?
 A grande Roma está cheia de arcos-do-triunfo:
 Quem os erigiu? Quem eram aqueles que foram vencidos pelos céсарes?
 Bizâncio, tão famosa, tinha somente palácios para seus moradores?
 Na legendária Atlântida, quando o mar a engoliu, os afogados continuaram a dar ordens a seus escravos.
 O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César ocupou a Gália.
 Não estava com ele nem mesmo um cozinheiro?
 Felipe da Espanha chorou quando sua armada naufragou. Foi o único a chorar?
 Frederico 2º venceu a Guerra dos Sete Anos.
 Quem partilhou da vitória?
 A cada página uma vitória.
 Quem preparava os banquetes?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava as despesas?
 Tantas histórias,
 Tantas questões.
 (Bertolt Brecht, 1935, p. 75).

Esta sessão trata-se dos primeiros passos da escrita, onde seguiremos compartilhando os pressupostos teóricos e políticos do trabalho do Lona, onde trataremos de algumas categorias de análises que fundamentarão os debates posteriores na discussão sobre *O Circo Bélico*. Além disso, explicaremos o que chamamos de espanto cômico, para assim, “riscar o chão”, contextualizando brevemente a nossa perspectiva da sociedade que vivemos. Ainda, trataremos do momento histórico no qual se desenvolve o trabalho do grupo Trupe Lona Preta, através do entendimento do sujeito histórico teatro de grupo.

2.1. D – M – D’ - A Fórmula geral do capital

Para entender a fórmula do capital, primeiro vamos conhecer suas partes separadas e depois colocá-las em movimento, para assim enxergar seu funcionamento. Um dos resultados da essência desse modo de produzir a vida se expressa na concentração de riqueza nas mãos de uma minoria, enquanto a miséria aumenta e a grande parte das pessoas vivem com pouco ou o

mínimo. O novo relatório da Oxfam¹⁹ de 2025, revelou os atuais (e absurdos), dados da concentração de riqueza no mundo: “Os 2.153 bilionários do mundo têm mais riqueza do que 4,6 bilhões de pessoas – ou cerca de 60% da população mundial”²⁰, evidenciando o abismo criado pela contradição entre produção da riqueza e apropriação privada capitalista.

Os sinais e as marcas dos efeitos da exploração do trabalho humano e da natureza já estão perceptíveis em nosso cotidiano, através do adoecimento generalizado dos trabalhadores, além da crise climática, com eventos extremos cada vez mais frequentes e inéditos. Portanto, o alargamento da miséria e a precária condição da vida da classe trabalhadora são os resultados aparentes dessa contradição, como ilustrados na canção do início da peça *O Circo Bélico*.

Mas, por quê? Como a riqueza produzida pela humanidade surge e se mantém nas mãos de poucos, enquanto muitos ficam com quase nada? Como a sociedade que desenvolve tanta tecnologia ainda convive com tantos famintos? Por que as pessoas que constroem os prédios não têm onde morar? Como as pessoas que montam os carros não têm um? Para investigar essas questões, vamos desmontar o processo da produção da riqueza no capitalismo, pois o produto esconde o processo pelo qual foi produzido.

2.1.1. Como Funciona a Sociedade?²¹

“O capital não é uma coisa, mas uma relação social”.
(Cafiero, 2001, p.42)

A sociedade em que vivemos é um produto que esconde o processo pelo qual foi produzida. No capitalismo²² tudo é mercadoria: nossa capacidade de trabalho, a guerra, os

¹⁹ A Oxfam Brasil é uma organização da sociedade civil brasileira, sem fins lucrativos e independente, criada em 2014 para a construção de um Brasil com mais justiça e menos desigualdades. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/historia/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

²⁰ Intitulado *Tempo de Cuidar – O trabalho de cuidado não remunerado e mal pago e a crise global da desigualdade*, o artigo fundamenta os alarmantes dados em um elemento: “as economias do mundo são sexistas”. Sendo as mulheres responsáveis por 75% de todo trabalho de cuidado não remunerado do mundo. “Milhões de mulheres e meninas passam boa parte de suas vidas fazendo trabalho doméstico e de cuidado, sem remuneração e sem acesso a serviços públicos que possam ajudá-las nessas tarefas tão importantes”, afirma Katia Maia, diretora executiva da Oxfam Brasil. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/noticias/bilionarios-do-mundo-tem-mais-riqueza-do-que-60-da-populacao-mundial/>. Acesso em: 29 jun. 2025.

²¹ Item referenciado, inspirado e fundamentado no curso chamado “Como funciona a sociedade?”, do NEP - 13 de Maio.

²² Marx define as características e pressupostos desse modo de produzir a vida: “a propriedade privada, a separação de trabalho, capital e terra, igualmente do salário, lucro de capital e renda da terra, da mesma forma que a divisão do trabalho, a concorrência, o conceito de valor de troca etc.” (Marx, 2004, p. 79).

insumos básicos da sobrevivência humana como a água, saúde, educação, cultura, etc. e até nossos dados de navegação e nossa atenção!

Mas afinal, o que é mercadoria? A partir do conceito de trabalho²³, sob a sociedade capitalista, pode-se dizer que é a produção de mercadorias que expressa as relações sociais históricas específicas desse modo de viver. Nela, a força de trabalho é (também) mercadoria. Na sua definição, vamos encontrar seus dois fatores, em um duplo caráter: o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso é a utilidade da mercadoria, que corresponde às características singulares dela, que servem para satisfazer determinada necessidade (imediate, através dos objetos de consumo, ou indiretamente, como meios de produção). O valor de troca é a quantidade de trabalho humano socialmente necessário para produzir essa mercadoria²⁴. Ele é mensurado através do tempo médio (horas, minutos) do trabalho social. Ou seja, quanto mais trabalho empregado em uma determinada mercadoria, mais valor ela terá. Portanto, presumimos que a riqueza é fruto do trabalho e tudo que tem valor vem do trabalho. Olhemos à nossa volta, tudo que usamos tem trabalho humano anterior, pois é o trabalho que gera valor. Hoje, nós temos um equivalente geral que mensura a quantidade de trabalho, o dinheiro. Ele é que dita a lei de troca de mercadorias, pois medimos a quantidade de trabalho humano, a partir dele (Cafiero, 2001).

Como é produzida uma mercadoria? O que é necessário para seu processo produtivo? Como estamos na sociedade industrial, as mercadorias são hegemonicamente produzidas em fábricas. Para o processo de produção da mercadoria são necessários os meios de trabalho, as matérias-primas e a força de trabalho. É fundamental um local e as ferramentas e máquinas específicas e a matéria prima a ser transformada e a força de trabalho para executar o trabalho. Cada um desses componentes terá seu custo, que será investido pelo capitalista. Porém, como desse processo nasce o capital? Através da força de trabalho (Marx, 2020).

O valor da força de trabalho, que será pago pelo capitalista, é determinado pelo valor dos artigos de primeiras necessidades exigidos para produzir, desenvolver, manter e perpetuar a vida dos trabalhadores. Marx categoricamente afirmou que o primeiro ato histórico é a produção dos meios que permitam a satisfação das necessidades básicas da vida (comer, beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais). Ou seja, a produção da própria vida material é

²³ Marx, em *O Capital*, define o processo de trabalho como uma “atividade orientada a um fim para produzir valores de uso, apropriação do natural para satisfazer as necessidades humanas, condição universal do metabolismo entre o ser humano e a Natureza, condição natural eterna da vida humana e, portanto, independente de qualquer forma dessa vida, sendo antes igualmente comum a todas as suas formas sociais” (Marx, 1983, p. 146).

²⁴ Uma mercadoria tem um valor por ser a cristalização de um trabalho social. A grandeza de seu valor depende da maior ou menor quantidade de substância social que ela encerra, quer dizer, da quantidade de trabalho necessário à sua produção (Marx, 2020, p. 40).

condição fundamental de toda a história (e de todo processo produtivo) e deve ser cumprido todos os dias e todas as horas (Marx, 2020).

Determinado o valor da força de trabalho, voltemos à produção e à questão do nascimento do capital. Essa forma social de produção se desenvolveu a partir de uma condição específica. Ao virar uma mercadoria, a força de trabalho adquire uma inédita particularidade: produzir mais valor do que vale, ou seja, a quantidade de trabalho que o operário produz em uma jornada de trabalho é muito além do quanto vale a sua força de trabalho, que será paga pelo capitalista. A partir da capacidade de gerar mais valor que seu próprio custo, ela aumenta a grandeza de valor do processo produtivo.

A diferença entre o valor da força de trabalho e o valor produzido por ela, gera um valor a mais, apropriado pela classe dona dos meios de produção: **a mais valia**. A produção da mais-valia é o intercâmbio entre o capital e o trabalho, constituindo a base da produção capitalista. Isso significa que o capital é valor que se valoriza constantemente (Marx, 2020).

O sistema do assalariamento, intrínseco a essa forma, se reproduz sem cessar. Seu funcionamento implica na constante reprodução do operário como operário e do capitalista como capitalista. Ou seja, sendo a separação dos meios de produção da força de trabalho a base da sociedade capitalista, a sua constante reprodução implicará no aprofundamento da separação e afastamento, nas palavras de Marx, da alienação entre produtor e produto. Essas condições, conjuntamente com a fórmula da reprodução ampliada do capital - $D - M - D'$ ²⁵, configuram a base da nossa sociedade (Marx, 2020).

A fórmula $D - M - D'$ sintetiza o processo de produção do capital, em que D é o dinheiro investido no processo produtivo de uma mercadoria, o M . O primeiro, sai grávido D' da mais valia produzida, ou seja, do valor investido na produção, agora valorizado. A reprodução constante da fórmula significa o reinvestimento permanente de uma parte da mais-valia no processo produtivo. Vamos ver os desdobramentos desse movimento no *Circo Bélico*, o qual discutiremos no capítulo terceiro.

O “trabalho estranhado”, resultado da separação e da conseqüente alienação do produtor em relação ao fruto do seu próprio trabalho, produzem **a forma mercadoria**. Ela, coloca características humanas nas coisas que não são humanas, pela forma como são realizadas as

²⁵ Historicamente, a produção do capital pressupõe a forma simples, ou seja, materialmente as condições necessárias para o capital se desenvolver estavam colocadas, através das relações de trocas das sociedades mercantis. A especificidade da força de trabalho ser uma mercadoria, é o que permitiu o salto de qualidade dessas relações mercantis em capital.

trocas²⁶. O chamado carácter fetichista da mercadoria, além dessa inversão, ao utilizar a forma dinheiro, **esconde o** trabalho humano contido nela, como um véu que **esconde o processo** pelo qual foi produzido, apresentando apenas o resultado. O fetichismo não é apenas uma representação invertida da realidade, mas sim, uma inversão da própria realidade, onde as mercadorias **ocultam** as relações sociais de produção (que exploram a força de trabalho), dando vida às coisas e, ao mesmo tempo, desumaniza os humanos, pois **esconde o produtor**, coisificando a subjetividade dos trabalhadores. Portanto, o resultado das relações de produção sob essa lógica, não poderia ser outro que o descrito pela Trupe Lona Preta na primeira canção da referida peça (Marx, 1985).

Na paródia, o grupo mostra comicamente o que comprovamos a partir dos dados da Previdência Social do Brasil que, em 2025, “concedeu 546.254 benefícios por transtornos mentais e comportamentais (capítulo V da Classificação Internacional de Doenças) - crescimento de 15,66% em comparação a 2024” (Brasil, 2026). Os transtornos ansiosos e episódios depressivos foram as duas doenças com maiores índices. Segundo o OMS (Organização Mundial de Saúde), em 2019 o Brasil, liderou o ranking mundial de ansiedade (UOL, 2025). Além desse pódio, o Brasil está entre os países que mais passam tempo diário na frente do celular, “superando inclusive o tempo médio de sono da população” (EBC, 2025)²⁷.

Revelar alguns dos atuais mecanismos de dominação do capital, além de possibilitar uma auto crítica sobre nossas práticas cibernéticas, contribuiu também para compreendermos a **atenção** do público que buscamos dialogar. A presença das telas na nossa vida é um fato e cada vez mais nossas atividades estão centradas no celular, que já é uma extensão do nosso corpo. As consequências desta relação, já estão sendo investigadas pela ciência, ou seja, existem evidências que comprovam as mazelas produzidas na saúde, pelo uso extensivo de telas (tanto no desenvolvimento infantil, quanto na saúde mental dos adultos). Em 2024, a expressão “*brain rot*” foi eleita a palavra do ano pela Universidade de Oxford. Sua tradução significa deterioração cerebral e expressa o processo de “danificação do estado mental ou intelectual de uma pessoa, em razão do consumo excessivo de conteúdo trivial e pouco desafiador, associado ao uso excessivo das telas”²⁸ (Hospital Israelita Albert Einstein, 2025).

²⁶ O duplo carácter do trabalho (útil e abstrato) representado nas mercadorias, considerado umas das principais contradições do sistema capitalista, será tema aprofundado posteriormente, visto que está presente na peça *O Circo Bélico* (Trupe Lona Preta, 2019).

²⁷ Empresa Brasil de Comunicação (EBC). “Brasileiro passa mais tempo nas telas do que dormindo”. *Repórter Brasil*. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil/2025/02/brasileiro-passa-mais-tempo-nas-telas-do-que-dormindo>. Acesso em: 14 ago. 2025.

²⁸ Para mais informações, consultar: <https://www.einstein.br/n/vida-saudavel/3-pontos-para-entender-o-que-e-brain-rot-e-como-evita-lo>.

A pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)²⁹ investigou os efeitos do uso extensivo de telas e encontrou um aumento significativo nos sintomas de estresse, depressão, ansiedade e nomofobia (medo de ficar longe do celular). A pesquisadora Renata Maria Silva Santos, sugere que o uso como recurso profissional, sem manejo adequado, agrava a saúde mental, apresentando um risco real para os trabalhadores modernos. Já que a tecnologia exige presença constante e monitoramento sem pausas, além do impacto da exposição contínua a conteúdo de trabalho elevar a carga cognitiva e emocional, dificultando a desconexão e, assim, aumentando o risco de adoecimento psicológico (Santos, 2023).

Esse adoecimento é o resultado das múltiplas determinações desta forma de viver, que busca em todos os poros de vida, a valorização do valor, ou seja, a ampliação e reprodução do capital. Deivison Mendes Faustino³⁰, autor do livro “Colonialismo Digital” (junto com Walter Lippold), em entrevista ao Brasil de Fato, atualiza o cenário da concentração de capital, na era digital. O autor nos dimensiona das guerras imperialistas, pela disputa de territórios para extração de matéria primas e da distribuição da fibra ótica para a internet. E, alerta: “nem mesmo os algoritmos³¹ são neutros ou autônomos, pelo contrário, eles são projetados por pessoas para garantir a ampliação do lucro” (Faustino, 2023, 17:21)³².

Os projetores dos aplicativos perceberam, segundo o autor, que quando nos sentimos representados, temos a tendência a passar mais tempo na tela. Ou seja, o capital passa a operar a “exploração da nossa atenção a partir de elementos afetivos: quando a gente se vê representado, ou quando vemos nossos valores reproduzidos” no conteúdo que estamos consumindo. Além de nos tornar produto (pois nossos dados são vendidos, portanto, viram mercadorias) deste processo de valorização do valor, o autor comenta sobre as repercussões políticas e subjetivas catastróficas, da criada “dissonância cognitiva”, ou seja, a falsa sensação que as sugestões de conteúdo dos algoritmos representam uma “janela para o mundo” (Faustino, 2023,18:32). Ele explica:

Ele deixa de ser uma janela para o mundo e passa a ser um espelho da minha própria ação, só que eu acho que é o mundo. Eu estou vendo ali no algoritmo o que está

²⁹ A revisão sistemática envolveu 142 artigos e mais de dois milhões de pessoas e identificou que adultos que passam grande parte do dia em frente a dispositivos eletrônicos relatam níveis elevados de estresse e sintomas mentais adversos, especialmente quando as telas eram utilizadas para trabalho, entretenimento e estudo simultaneamente, como no período da pandemia.

³⁰ Professor do Departamento de Saúde, Educação e Sociedade e do Programa de Políticas Sociais da Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP.

³¹ O autor define o algoritmo como um cálculo ou uma equação, que “pondera determinados fluxos de informação a partir de determinada programação (...) ele que opera os direcionamentos publicitários personalizados, efetivando a indução do comportamento do usuário, a partir das coletas de nossos dados de navegação e da organização do “seu perfil” (Faustino, 2023, 16:52).

³² Optamos por referenciar o vídeo no corpo do texto com o nome do entrevistado, pois são suas falas. Nas referências, o vídeo será encontrado com o nome do canal em que foi postado: Brasil de Fato.

aparecendo, e **eu acho que é opinião popular**, mas na verdade aquilo só está refletindo a minha própria escolha, para que eu fique mais tempo ali (Faustino, 2023, 18:58).

E quanto mais tempo ficamos na tela, rolando o *feed*, mais dados e lucros damos às empresas. Além do olhar baixo e da desconexão real com nossos pares que, por vezes, nos desconectam da própria realidade, fortalecendo a inversão ideológica.

Buscamos apresentar neste item, ainda que de maneira abreviada, a contradição entre capital e trabalho e as suas classes sociais antagônicas correspondentes. Essas relações sociais que produzem a alienação aparecem no mundo de maneira invertida. No senso comum, a lógica está “de cabeça para baixo”, pois são as ideias que aparecem como a causa da alienação, não o contrário. A materialidade das relações que produzem a alienação é expressa no universo das ideias como ideologia. Ou seja, as relações materiais são concebidas como ideias (Marx, e Engels 2007). Por isso, todo símbolo é ideológico (Bakhtin, 2009, p. 33).

Situado na superestrutura jurídica e política, o estado é ator importante para manter e assegurar a estrutura da sociedade, afinal é a força armada da classe dominante. Mauro Iasi, ao discutir sua forma³³ e conteúdo, afirma que sua finalidade fundamental é garantir a propriedade privada dos meios de produção, o direito de comprar e vender a força de trabalho como mercadoria e o direito de acumular privadamente a riqueza socialmente produzida (Iasi, 2017). Como diz o coro dos palhaços, em *O Circo Fubanguinho*: “violenta não é a cena, é o contrato de trabalho” (Trupe Lona Preta, 2017).

A descrição dos elementos da crítica da economia política pretendeu dialogar com os pressupostos da Trupe Lona Preta e, assim, subsidiar as próximas discussões. A partir dessa posição, o grupo desenvolve sua poética na intenção de revelar, desmontar e problematizar as inversões da ideologia, ao trazer à cena de maneira cômica as contradições da nossa sociabilidade, a partir da perspectiva da classe trabalhadora. Iná Camargo Costa expressa:

Essa é a principal razão por que “teatro épico” me dá régua e compasso. Porque teatro épico, muito mais que uma forma, ou um gênero teatral, é um conteúdo. Assim como o drama, além de forma, é um conteúdo. Assim como o drama é uma síntese da visão burguesa de mundo, o teatro épico sintetiza a perspectiva anti-burguesa, porque, depois da revolução de outubro, incorpora a luta de classes como pressuposto e, nela, o ponto de vista e os interesses dos trabalhadores (Costa, 2004, p. 02).

2.2. Espanto Cômico

Depois da apresentação da peça, os dois palhaços se apresentam através da alternância dinâmica das falas, enquanto correm em círculos:

³³ O autor trás exemplos das formas históricas de Estado: república democrática, monarquia absoluta, monarquia parlamentar, ditadura militar, estado democrático de direito etc. (Iasi, 2017).

Chico: E agora, eu, o glorioso Chico Remela.
 Rabiola: Eu, o gloriosíssimo Rabiola
 Chico: apresentarei ao vivo e a cores,
 Rabiola: aqui, pra vocês.
 Chico: a história de quem fez essas ruas.
 Rabiola, *interrompe a ação*: Oxi nós vamos contar a história do prefeito, fio?
 Chico: Esse aí diz que fez. Mais quem fez mesmo foi nois! Foi o trabalhador!
 Rabiola: Então, vamos contar a história do trabalhador. A história de quem fez esse teatro.
 Chico: E mais, a história de quem fez o tijolo que fez esse teatro.
 Rabiola: De quem fez a massa que assentou o tijolo que fez esse teatro.
 Chico: E de quem um dia acordou bem cedo, carregou o caminhão com areia que fez a massa que assentou o tijolo que fez esse teatro.
 Rabiola, *repete a melodia da fala, mas embola as palavras, produzindo efeito cômico*: (...) que fez esse te atro.
 Trecho da peça *O Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009)³⁴.

A Trupe Lona Preta utiliza da comicidade e do divertimento para ranger as contradições trazidas em cena, a partir do pressuposto do conteúdo de classe, como apontou Iná Camargo. Além disso, para o grupo, a diversão é um princípio e o estudo prático da piada é considerado um pilar central e não um acessório subordinado ao texto ou a outro elemento cênico³⁵, configurando as diretrizes de suas investigações formais, através das palhaçadas. Produzir uma **assembleia divertida** é o objetivo do grupo e o que dá sentido, inclusive político, à práxis artística da trupe. Walter Benjamin, ao elaborar sobre o teatro épico, na intenção de superar as relações estabelecidas pelo teatro dramático de seu contexto, propõe a transformação do público de um “agregado de cobaias hipnotizadas” para o convite à uma participação ativa, através da proposta de uma “assembleia de pessoas interessadas” (Benjamin, 1931, p. 84).

Nesse sentido, estamos chamando de **espanto cômico** o encontro do efeito de estranhamento³⁶ proposto por Brecht com o efeito cômico, o riso. O convite à reflexão crítica de maneira divertida se constrói no sentido da ativação do pensamento e não de uma “didática depositária”³⁷. Ou seja, espantar significa essencialmente “fazer o conhecido parecer estranho” (Brecht, 2005, p. 73), mais do que depositar uma nova afirmação ou verdade.

Bertolt Brecht elaborou sobre o **duplo caráter do efeitos-V, divertir e aprender**, propondo que o “novo teatro” divirta ao mesmo tempo que ensine (Brecht, 1967, p. 182).

³⁴ *O Perrengue da Lona Preta* foi a primeira peça que assisti do Lona em um encontro de cursões do Núcleo de Educação Popular 13 de maio, há dez anos, em janeiro de 2015.

³⁵ Sérgio Carozzi, entrevista, 2024.

³⁶ **Efeito-V**: *Verfremdungseffekt*, efeito de distanciamento ou estranhamento.

³⁷ O conceito de “didática não depositária” é oriundo da pedagogia do oprimido, de Paulo Freire. Ele nos diz: “convencer para um autoritário é passar uma esponja **na possibilidade de duvidar**. Convencer para um educador radicalmente democrático é jamais passar a esponja em nenhuma possibilidade de dúvida” (Freire apud Koudela, 1991, p. 99).

Francimara Teixeira, em seu trabalho que investiga o conceito de diversão em Brecht, afirma que o “conceito de espanto aliado à noção de produção de conhecimento, define a diversão a partir de sensações provocadas pelo teatro épico, como as de descoberta, de surpresa e de atividade” (Teixeira, 2000, p. 23). Assim, o dramaturgo alemão reitera que “o espectador deve ser conduzido à crítica, não ao consumo passivo”, e para tanto, “tem de surpreender seu público e chegar a isso por uma técnica que torne o que lhe é familiar em estranho” (Brecht, 1967, p. 201).

Assim sendo, o efeito de distanciamento tem como objetivo causar espanto, curiosidade e **dúvida** no espectador em relação ao que está sendo representado em cena, propondo o exercício de “puxar o fio” e desmontar, ou seja, revelar o processo por detrás do produto e questionar. Essa perceptiva se potencializa quando encontra as possibilidades do “método cômico e suas estratégias de dilapidação das verdades canônicas” (Mendes, 2008, p. 210), elaborado por Cleise Furtado Mendes ao discutir sobre a catarse na comédia. Ela explica que

[...] a força cômica, enquanto força, é a de submeter qualquer tipo de alvo aos seus poderes de reversibilidade, deslocamento, contraste, rebaixamento, desestabilização. O que pode ser visto como subversivo ou libertário na comédia não é aquilo que se representa, não é qualquer crítica ou mensagem, não é um veredito ou opinião sobre um dado fato ou comportamento, mas sim um certo sentimento. Um certo modo de ação, ou seja, um método. Esse método consiste em duvidar sistematicamente, ritualisticamente, do real e da verdade (Mendes, 2008, p.208).

Assim, investigamos a práxis do Lona a partir de algumas perguntas: como operaram esse mecanismo de “desmontagem ideológica” (Joel Carozzi, 2024) da cena? Como revelam o trabalho escondido? Sendo as formas de diversão “naturalmente condicionadas aos sistemas de pessoas vivendo em sua época” (Brecht, 1967, p. 183), trataremos brevemente do contexto cultural no qual o Lona está inserido e como se organiza, para posteriormente vermos suas operações poéticas.

2.3. Sujeito Histórico Teatro De Grupo

Mário Bolognesi elabora sobre a ligação do nascimento do *Augusto* e do *Branco* com o surgimento da forma de produção capitalista, estabelecendo a correspondência entre o jogo da dupla com as novas classes sociais antagonicas. Segundo o autor, a construção da figura do palhaço como a conhecemos hoje foi originária da França, após a liberação do uso da palavra (anteriormente privilégio concedido aos teatros oficiais)³⁸. “Após conquistar a palavra, os

³⁸ Antes disso, as atuações dos palhaços estavam circunscritas nas construções paródicas dos números de acrobacias.

palhaços evoluíram para a criação de cenas curtas”, e logo se desenvolveu a polarização de dois tipos, o *Clown Branco* e o *Augusto*. A tensão cômica entre eles corresponde “às máscaras cômicas da sociedade de classes. O *Branco* seria a voz da ordem e o *Augusto*, o marginal, aquele que não se encaixa no progresso, na máquina e no macacão de operário industrial” (Bolognesi, 2003, p. 71).

Isso evidencia a óbvia constatação de que as formas de arte e cultura são históricas, portanto, determinadas pelas relações sociais vigentes, que independem da nossa vontade. Por isso, não temos a ilusão da existência de neutralidade em alguma manifestação cultural e artística. Sendo o teatro um experimento de natureza histórica, estética e social, como afirma Alexandre Mate, buscaremos de maneira abreviada, historicizar o processo de formação do sujeito histórico teatro de grupo e compreender suas características constituintes, a fim de contextualizar o trabalho do Lona Preta.

A partir da década de 1980, em meio às mobilizações que compunham o cenário de abertura política no país, surgiram vários coletivos de teatro na cidade de São Paulo. “Depois de expedientes de censura e de cerceamentos por parte do estado ditatorial, o teatro passa a ser assistido novamente” (Mate, 2015, p. 22).

O processo das Diretas Já! – de alguma forma – foi derrotado, mas, de qualquer modo, ao saírem das salas de ensaio para os protestos das ruas, número significativo de artistas do teatro, tocado pelos acontecimentos, amplia seu processo de luta contra a ditadura (ou como sabiamente chamam os argentinos, contra o “terrorismo de Estado”) e a perda de direitos da classe trabalhadora, incorporando à sua produção assuntos decorrentes de tantas cenas de rua. Inegavelmente, a partir de tais processos, especificamente na cidade de São Paulo, o teatro se epiciza: a cena, paulatinamente, desinteressa-se dos assuntos individuais premiados pelos conflitos intersubjetivos. (...) De tantos processos de troca e de partilha, da politização das relações novos agrupamentos e grupos de teatro surgem na cidade de São Paulo (Mate, 2015, p. 22).

O movimento “Arte Contra a Barbárie”, composto por grupos, criadores individuais, professores e intelectuais manteve “um fórum de discussão permanente para reflexão e encaminhamento de propostas que se contrapusessem à mercantilização da produção teatral” (Mate, 2015, p. 24). No primeiro manifesto, lançado no ano de 1999, ao evidenciar a falta de políticas públicas para a cultura, o coletivo se posiciona contrário às políticas de financiamentos culturais presentes, como a lei Rouanet³⁹ e a política de renúncia fiscal. No segundo manifesto, divulgado no fim do mesmo ano, aprofundam-se as questões apresentadas, exemplificadas por

³⁹ Criada em 1991, durante o governo Collor, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/1991) instituiu uma política de fomento à cultura no Brasil por meio de incentivos fiscais, permitindo que empresas e pessoas físicas destinem parte do imposto de renda a projetos culturais previamente aprovados pelo Estado (BRASIL, 1991).

dados que evidenciaram a ausência de uma política cultural brasileira. Seguido do terceiro manifesto, que aprofunda ainda mais a discussão e vislumbra propostas (Mate, 2015).

Uma das conquistas foi a promulgação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, sob a Lei 13.279/2002, em que “a cidade de São Paulo passa a contar com um programa na área de teatro, que passará a repassar verbas ao sujeito histórico teatro de grupo” (Mate, 2015, p. 27). Simone Carleto aponta as repercussões: “a identificação quantitativa e as transformações qualitativas da cena paulista são frutos do Movimento Arte contra a Barbárie, da criação da Lei de Fomento ao teatro e da formação da Cooperativa Paulista de Teatro” (Carleto, 2024, p. 77), que se consagrou como um espaço coletivo de debate e representatividade dos trabalhadores da cultura.

As reivindicações das últimas décadas se desdobraram em avanços nas políticas públicas culturais⁴⁰ que alteraram significativamente o cenário teatral da cidade de São Paulo, expressas em novas possibilidades de pesquisas poéticas e formativas nas periferias, comprometidas com a luta e a crítica social. A oficina Ademar Guerra, em Taboão da Serra, é um exemplo e expressão disso, sendo este o espaço formativo que germinou a União Teatral do Taboão (UTT), vigente até hoje. Contraditoriamente, não podemos idealizar as políticas públicas culturais, alguns programas começaram e terminaram expressando algumas das suas limitações. Porém, é imprescindível relacionar as constantes lutas coletivas com a continuidade de determinados programas, a melhorias nas condições de trabalho dos trabalhadores da cultura e, por vezes, a resistência nos momentos de retiradas e ataque aos direitos conquistados.

2.3.1. Do Parafuso ao Texto - A Práxis do Lona

A Trupe Lona Preta construiu sua trajetória predominantemente sem financiamento estatal e, ao mesmo tempo, passou por essa experiência em outros coletivos fomentados⁴¹. Foi por meio de oficinas e projetos de circulação que tiveram contanto com a política cultural da cidade ou do Estado enquanto grupo, mas ainda não sobrevivendo exclusivamente disso. Em entrevista, os integrantes relataram que, com vinte anos de carreira, pela primeira vez, estão com o fomento. Eles contam que se questionam sobre essa forma de trabalho e discutem bastante sobre o peso da materialidade do edital sobre as relações do grupo (Sérgio Carozzi, 2024).

⁴⁰ Além da Lei de Fomento, podemos citar o “Programa vocacional”, o “Projeto de formação de público”, o “Ademar Guerra”, entre outros.

⁴¹ Sérgio, Joel e Henrique compuseram a Brava Cia. durante alguns anos. Alexandre, depois do processo do *Era Urso* tem a experiência no coletivo fomentado, “Artemanha”.

A primavera do teatro de grupo se desfazendo, tantos rachas. Não tem como não olhar para a forma e falar assim... Poxa, o que nessa forma deu errado? Que ilusões que a gente tinha da relação com o Estado, do que a gente estava fazendo? Isso é um outro debate, mas é muito interessante. A gente está tentando acumular mais sobre isso. Até porque hoje a gente está passando pelo primeiro momento do Lona em que a gente tem fomento (Joel Carozzi, 2024).

Ainda que as políticas públicas tenham possibilitado grandes transformações culturais e muitas experiências, através das formações de grupos com suas “pesquisas com intuito emancipatório” e todos os desdobramentos das ações formativas propostas pelos coletivos (Carleto, 2024, p. 79), não podemos perder de vista que

[...] políticas públicas de estado e de governo têm seus limites, ou seja, são insuficientes para que realmente todos os cidadãos tenham acesso à cultura, à arte e à educação. Isso porque o ‘Estado é o produto e a manifestação do antagonismo inconciliável das classes’. Vale ressaltar que a democracia – burguesa – na qual vivemos, o acesso aos bens comuns – como a educação cultura - não são para todos (Lenin, 2007, apud Ninin, 2020, p. 332).

Além disso, a atenção em como o fomento interfere na dinâmica e nas relações do grupo é uma preocupação atual da Trupe Lona Preta. Afinal, os procedimentos e a organização do trabalho do grupo foram forjados em outra lógica. A vida dessa célula que é o Lona foi e é forjada a partir dos trabalhos práticos dos espetáculos e, assim, o grupo desenvolve organicamente sua dinâmica.

A célula viva opera a partir das necessidades do momento, não tendo uma forma estabelecida e rígida na questão organizativa. É a dinâmica prática dos trabalhos que pauta a organização do grupo, que vamos nomear de núcleos e frentes de trabalhos. Por estar em movimento, a maneira de operar passa por questões como as especificidades da peça que estão trabalhando, o momento de cada integrante e o acúmulo de cada um. Por exemplo, na peça *O Concerto da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2013), durante o processo de criação, foram realizados muitos ensaios, principalmente das músicas, pois era a ferramenta criativa que estava sendo consolidada naquele momento. Alexandre conta que como estavam aprendendo a tocar, se juntavam para experimentar. Já na *Fábrica dos Ventos* (Trupe Lona Preta, 2022), a trupe se colocou o problema de não utilizar falas durante a peça, por isso, o processo foi de muito ensaio corporal. Já no *Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005) e no *Perrengue* (Trupe Lona Preta, 2009), como em cena são apenas Rabiola e Chico Remela, são trabalhos mais ligados à militância, que não garantem a sobrevivência, ainda que os “espetáculos maiores também tenham o viés militante”, afirma Sérgio (2024).

Sérgio e Joel Carozzi são os fundadores e o núcleo central de trabalho do grupo. Os irmãos se encontram todos os dias pela manhã para pensar o trabalho do Lona e centralizam

algumas das funções que precisam ser realizadas. Já a composição com os cinco artistas compõe o núcleo geral. A produção, por sua característica própria, circula entre eles. Ainda, existem atores convidados, como Abraão Kimberley, o que faz o concerto como ator e músico. E, na nova experiência cênica que está sendo criada, cuja característica foi de convidar outros artistas, com mais de dez pessoas em cena, pode-se “dizer que tem um outro núcleo, a partir do trabalho das pessoas que se agregam”, conta Sérgio (2025). Além de artistas parceiros, que colaboram historicamente em algumas funções, como a Laura Brauer, que contribui na elaboração dos figurinos. As funções de cenário e adereços normalmente são feitas por Sérgio, que vem das artes plásticas, mas o irmão Joel também se debruça nas construções visuais e cenográficas das peças.

Como veremos no item dos procedimentos do Lona, existe uma certa diversidade de escolas e técnicas utilizadas, que se sustentam na firmeza dos pressupostos e intencionalidades políticas do grupo. Sérgio nos contou sobre o princípio coletivo de não separar os trabalhos braçais dos intelectuais e criativos: “Existe o esforço de pensar a peça da palavra ao parafuso, e não dividir”. Portanto, todos os integrantes “estudam, atuam, carregam o carro, montam o cenário, arrumam o espaço, criam a peça, etc.” (Sérgio Carozzi, 2025). Joel conta que outra diretriz do trabalho é a clássica “quem propõe, encaminha”; e ele conta que a partir de uma proposta questionam: “vai ser fundamental? Então puxa aí.” Além disso, sustentam o princípio de ninguém atribuir uma tarefa para o outro, “tentamos levantar as necessidades e coletivamente encaminhar”, conta Joel (2025).

Dentre a divisão de tarefas do grupo, além da atuação dos palhaços em cena, podemos afirmar que a dramaturgia e a direção são propostas por Sérgio e Joel. Alexandre Matos e Wellington Bernado compartilham suas habilidades técnicas musicais, contribuindo mais nesse campo, na manutenção dos instrumentos e na criação sonora, distribuídos também com Joel, que circula bem entre as frentes de trabalho. Henrique, com suas ferramentas analíticas e criativas, centraliza a função da produção executiva e organização técnica, além das filmagens das peças e as questões burocráticas, atua como ator apenas em duas peças do repertório. A produção geral é dividida por todos e o núcleo geral da trupe, composto pelos cinco artistas, se encontra organicamente às terças e quintas à noite semanalmente, além dos finais de semana, quando normalmente têm apresentações.

E, ainda que divididas as tarefas, o grupo tem como procedimento compartilhá-las para coletivamente desenvolverem as frentes de trabalho, “do parafuso ao texto” (Sérgio Carozzi, 2024), todos os integrantes participando, ainda que cada um em sua tarefa. Ou seja, todos dimensionam o processo geral que está acontecendo. Essa maneira organizativa pode ser

encontrada, ao mesmo tempo, na herança da tradição circense e na forma de produção característica do sujeito teatro de grupo, chamada de trabalho colaborativo⁴².

Forjado em luta por políticas culturais, o sujeito histórico teatro de grupo, portanto, expressa esse conjunto de modos de produção, pressupostos, procedimentos e expedientes que qualificam essa práxis, uma forma de operar a criação teatral:

O que, em tese, caracteriza o sujeito histórico teatro de grupo, além das afinidades estético-ideológicas, e não necessariamente vividas em harmonia, compreende a operacionalização dos procedimentos de pesquisa e de criação em proposições colaborativas; os procedimentos pedagógicos, intrínsecos à práxis de existência, podem ser franqueados, a partir de critérios distintos, a outros sujeitos e grupos de interesse; nos processos de apresentação do espetáculo, cuja partitura é aberta e repleta de lacunas, os dialogismos daí decorrentes podem até ajudar a reconfigurar certos tratamentos de que o coletivo lançou mão para a criação da obra coletiva (Mate, 2024, p. 02).

Ainda, Alexandre Mate elege algumas qualidades para caracterizar o sujeito histórico teatro de grupo: “criadas por meios de expedientes colaborativos (épicas e teatralistas)”, nas dimensões “estético-histórico-social”, com o caráter de “obra pública” subsidiada pelas formas populares de culturas, portanto, proposta na condição de troca com seu público. Sob as esmagadoras relações pautadas pelo capital, a autora Simone afirma que essa práxis, resultado da organização e mobilização dos grupos, por suas dinâmicas nas relações de produção artísticas e culturais, podem ser consideradas uma fissura nas formas hegemônicas, ainda que carregadas de contradições.

A organização de artistas de teatro em grupo configura-se também como uma atuação em uma espécie de brecha no sistema (cujo corolário apologético consagra o indivíduo e o individualismo), mesmo que ocorram processos dinâmicos e contraditórios, podem representar uma alteração significativa ao próprio modo hegemônico – predominantemente nas relações humanas (Carleto, 2024, p. 77).

Para isso, “as proposições práxicas ocorrem e articulam o histórico, o estético, o pedagógico em convivialidade mais propensa à apreensão das características e contradições da contemporaneidade”, o que pode ser relacionado com a tendência de os agrupamentos fundamentarem-se nos princípios do teatro épico, ao se proporem a tratar das contradições da sociabilidade em que vivemos, através do trabalho colaborativo (Mate, 2024, p. 02). A poética do sujeito histórico teatro de grupo, além de assuntos de relevância coletiva e social “assumidamente políticos, pressupõe a participação crítica do público como parceiro da

⁴² Simone Carleto define trabalho colaborativo como “formas de produção mais horizontalizadas” que predizem “definição das funções dos participantes, em que há uma responsabilidade na autoria do texto, da cenografia, figurino etc., daí provavelmente a presença de camadas dramáticas dos espetáculos” (Carleto, 2024, p. 77-78).

realização do fenômeno teatral” (Carleto, 2024, p. 79), outra característica encontrada na tradição circense na realização das palhaçadas e, portanto, no trabalho da Trupe Lona Preta.

Inseridos nesse contexto, trilhando o caminho da construção de uma linguagem popular, através da aparente contradição entre tradição e revolução, a Trupe Lona Preta encontrou na tradição circense uma potência para a produção crítica, a desnaturalização e, portanto, da transformação. Assim, criaram suas formas de fazer, encontrando a práxis singular do grupo, que é, ao mesmo tempo, geral.

3. O LONA PRETA E O PROCESSO PELO QUAL FOI PRODUZIDO

Na terça feira dia 23 de julho de 2024 fui à sede da Trupe Lona Preta, no Jardim Guaraú, zona oeste de São Paulo e lá conversei com os integrantes que estavam presentes: Sérgio, Joel, Henrique e Alexandre. A partir de algumas questões previamente elaboradas, a conversa gravada foi um exercício de inventariar lembranças, encadear datas e fatos dos acontecimentos construídos e construtores da Trupe Lona Preta.

Ao longo da trajetória do grupo, os artistas consolidaram suas ferramentas, técnicas e procedimentos, grande parte “fora” do circuito do mercado, em contextos de organização coletiva nas periferias de São Paulo e espaços não hegemônicos da produção cultural. No repertório do grupo existem seis peças que circulam, além de duas em processo de criação. Porém, outras obras teatrais também compõem sua trajetória. Cada uma tem seu processo de criação e produção específicos, com diferentes condições e, a partir delas, se consolidaram os três campos de estudos do grupo: o posicionamento épico do teatro político, as palhaçadas e a música. A práxis do trabalho da trupe se constrói no manejo e no cultivo desses campos. Nesta seção iremos tratar do histórico do grupo, para compreender o processo de construção dos campos de estudos, suas características e os procedimentos de trabalho criados e desenvolvidos nestes vinte anos. Assim, revelando as influências e referências para pensar a práxis da trupe em movimento, determinada e determinante de seu contexto histórico.

3.1. Preparando o terreno: adubo e nutrição da terra

Chico Remela: “É assim começa a história, Rabiola e Chico Remela, os dois só têm a própria pele para vender, são dois miseráveis, mas tudo bem, pois é daqui que surge” ...
 “A revolta”, interrompe Rabiola,
 “a próxima cena”, exclama Chico.

Trecho do *O Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009).

O desabrochar de uma rosa contém um longo processo. Ele começa com o preparo da terra onde será semeada a planta, que será determinante para que ela enraíze com vigor, nutrindo-se. Para isso, são necessárias as condições mínimas para que ela, inicialmente, germine e então cresça, expandindo-se. As podas e regas são cuidados indispensáveis durante o crescimento, para mantê-la viva e garantir a continuidade do processo. Até o dia em que um botão indicará a chegada do florescimento e este, em seguida, resultará em um belo

desabrochar. Em um contexto de luta pela terra e da prática política através da cultura, a Trupe Lona Preta nasceu na periferia da grande cidade de São Paulo em 2005, nutridos pela efervescência dos saraus e movimentos de cultura periféricos.

3.2. Comédia Popular Brasileira: a gestação

Em meio aos asfaltos e montanhas de cimento, as subterrâneas raízes resistem, insistem em nascer, a vida insiste em viver. Antes de seu nascimento, as raízes do Lona se originaram em Taboão da Serra, quando Sérgio começou a fazer teatro. Advindo da área das artes visuais, foi através dela que o artista conheceu a linguagem teatral. Começou fazendo cenários de gabinete e depois foi para a cena; além disso, depois de alguns anos no projeto, dirigiu algumas montagens. Joel, observando os passos do seu irmão, se aproximou através da contrarregragem e não demorou para ir para a cena.

No início, em 1998, Sérgio participou das oficinas de teatro no projeto de oficina cultural chamado Ademar Guerra (tratava-se de um projeto de orientação para grupos teatrais). Amaury Alvarez⁴³ foi convidado como coordenador do projeto e propôs juntar os coletivos para realizarem uma pesquisa da Comédia Popular Brasileira. Durante esse processo, no encontro com outros coletivos⁴⁴ consolidou-se a União Teatral do Taboão⁴⁵ (UTT), composto por grupos teatrais que se dedicaram ao estudo e montagem da Comédia Popular Brasileira. Além dos irmãos, o artista Alexandre Matos também participou da UTT em outro coletivo. A experiência possibilitou o início do aprendizado do cômico popular, através dos conhecimentos dramaturgicos da comédia popular.

Neste contexto, tiveram contato com os textos e experiências de diferentes gerações da Comédia Popular Brasileira. Desde os textos de Martins Pena⁴⁶, um dos pioneiros da comédia

⁴³ Amaury Alvarez Pinto (1951–2003) foi um destacado ator, diretor, produtor e professor de teatro brasileiro. Com uma carreira que se estendeu por quatro décadas. Atuou em diversos espetáculos teatrais, novelas e programas de televisão, além de ser um importante incentivador da cena cultural em Taboão da Serra, São Paulo. Entre 1997 e 2001, fez parte, como servidor, da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, promovendo e apoiando iniciativas culturais locais. Em reconhecimento ao seu trabalho, a "Casa da Cultura de Taboão da Serra" foi renomeada em sua homenagem para "Casa da Cultura Amaury Alvarez", em 2004. (Em <https://www.elencobrasileiro.com/> Acesso em 29 jun. 25).

⁴⁴ Como o teatro "Tersol". O projeto se desdobrou em vários coletivos neste fio de pesquisa como Clariô, Artemanha e outros (Sérgio Carozzi, 2024).

⁴⁵ O grupo União Teatral Taboão - UTT foi criado em 1997 e montou várias peças como "Este Ovo é um galo" (Lauro César Muniz, 1968), e "A Morte do Imortal" (Lauro César Muniz, 1990), "A Torre em Concurso" (Joaquim Manoel de Macedo, 1863), e Joaquim Mano, além de projetos com alunos das Oficinas como "Quatro Vezes Martins Pena" O grupo contabiliza 52 indicações e 38 prêmios, entre eles o Festival do Trabalhador, o IX Festival de Santo André e os festivais de Paraguaçu e Bragança Paulista.

⁴⁶ Em Faria (1988) podemos encontrar sobre os textos de Martins Pena: "A comédia de costumes de Martins Pena, apesar de pouco valorizada a princípio ou por causa dos preconceitos de escritores românticos e intelectuais do

no teatro brasileiro do século XIX, considerado o percussor da comédia de costumes no país. Ele trouxe à cena as contradições da sociedade imperial, retratando personagens e situações do cotidiano urbano com uma linguagem acessível e com sátira social. Foram inspirados também por *O Auto da Compadecida* (Suassuna, 1955), de Ariano Suassuna, que foi uma referência marcante nesse percurso, afinal, o autor estreou a narrativa popular da cultura nordestina, através dos autos medievais e da literatura de Cordel. Além do contemporâneo Luiz Alberto de Abreu, cujo contato com a dramaturgia esteve presente em diversas montagens como *O Anel de Magalhães* (Abreu, 1995) e *Burundanga* (Abreu, 1996), sendo que em *Sacra Folia* (Abreu, 1996) Sérgio Carozzi atuou como diretor. Na mesma época, a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes⁴⁷ promovia um trabalho de formação de público no Teatro Paulo Eiró, o que possibilitou um contato mais intenso com a obra de Abreu (Sérgio Carozzi, 2025).

O Projeto da Comédia Popular Brasileira, com a criação da Fraternal deu continuidade à senda da comédia popular. A partir da perspectiva de Luiz Alberto de Abreu e Ednaldo Freire, eles contam que tiveram “a ambição de continuar os caminhos já trilhados por Ariano Suassuna, Artur Azevedo e Martins Pena para o desenvolvimento do projeto Comédia Popular Brasileira” (Freire, e Abreu, 1997, p. 19):

Na verdade, a vertente da comédia popular estava aí, existindo como necessidade, pedindo para ser retomada, repensada, aprofundada. Tanto havia uma necessidade de investigação de uma dramaturgia que reintroduzisse no palco esses tipos com os quais tropeçamos nas ruas, quanto de uma coordenação estética de movimentos, gestos e interpretação que pensasse e estruturasse novamente o espetáculo popular e, principalmente, de atores dispostos, ágeis e atentos à voz e ao ritmo das ruas (Freire, e Abreu, 1997, p. 19).

Nesse caminho, no começo dos anos 2000, Sérgio e Joel Carozzi seguiram na UTT montando seus trabalhos e, em paralelo, circularam por muito tempo com a peça *Soltando o verbo* (Artemanha, 2001). Nesse contexto, passaram a conhecer figuras importantes da comicidade popular e a consolidar referências como o Palhaço Pimenta, os Parlapatões, o Colorau, o Tomate entre outros. Eles consideram que a pesquisa da Comédia Popular Brasileira tem uma importância central no trabalho que a trupe desenvolve e sempre esteve pautada na prática. Assim, esse referencial contribuiu para a investigação do “riso e da comédia como pressupostos, e do diálogo com a classe trabalhadora” (Sérgio Carozzi, 2024).

período em relação ao uso dos recursos do baixo cômico, ou porque ocupava posição secundária nos espetáculos da época, tornou-se modelo para um bom número de dramaturgos dos séculos XIX e XX. As formas populares de comicidade continuaram a ser aproveitadas e, por meio delas, várias facetas da vida brasileira ganharam expressão teatral” (Faria, 1988, p. 15).

⁴⁷ Fundada em 1993 pelo diretor Ednaldo Freire e pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, estruturou o Projeto Comédia Popular Brasileira (CPB) (Ninin, 2009).

3.3. O riso como elemento agregador: a peça *Soltando o verbo*

Outra raiz do Lona Preta é ramificada neste período com a montagem do *Soltando o verbo* (2001), na época, no coletivo Artemanha⁴⁸. Era uma peça com três palhaços, sem cenário, que trabalhava a temática da Língua Portuguesa, com um intuito pedagógico, para um público de jovens e adolescentes. A circulação começou em 2001 principalmente nas escolas, e o coletivo seguiu realizando apresentações durante os dez anos seguintes, concomitantemente a outros trabalhos. Como a peça circulou muito, acumularam novos conhecimentos, pois diferente das peças até então montadas, que se apresentaram pouco e para as quais ensaiaram muito, nesta se ensaiou pouco e apresentou muito. A circulação perpassou muitos momentos, ela antecede o início do Lona Preta até quando Sérgio e Joel Carozzi passaram a compor a Brava Companhia, ainda que com a diminuição da intensidade com o passar do tempo (Sérgio Carozzi, 2024).

Foi no início da circulação da peça, que o irmão Joel se aproximou e passou a acompanhar as apresentações, contribuindo na contrarregragem. Segundo ele, o *Soltando o verbo* (Artemanha, 2001) foi o início do **estudo do riso como ferramenta agregadora**, ele conta que “esse humor popular era a liga que segurava o povo” (Joel Carozzi, 2024).

Nessa experiência, os artistas contam que “talharam muito” e começam a construir e amolar as ferramentas do ofício teatral. Isso porque as condições objetivas das apresentações eram desafiadoras, pois tratava-se de adequar os espaços escolares para as apresentações teatrais. Ou seja, além do desafio de dialogar e estabelecer atenção e relação com um público de jovens do Ensino Médio, lidavam com as poucas condições de espaço e acústica (Joel Carozzi, 2024).

3.4. A luta pela terra

Rabiola: Separar o trabalhador dos meios de produzir a sua própria vida marca a origem da sociedade que vivemos. Na Inglaterra do século XV, os camponeses foram expulsos violentamente para dar lugar à propriedade privada. Quase 500 anos depois, na Bolívia, uma empresa multinacional privatizou toda a água potável e proibiu que as pessoas recolhessem água da chuva.

Final da peça, *O Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009).

⁴⁸ Coletivo que se desdobrou das experiências do UTT e existe até hoje com novos integrantes.

No Brasil, desde os primeiros contatos com o colonizador (até os dias de hoje), os povos indígenas resistiram à escravidão e à perda de seus territórios e culturas. Nos séculos seguintes, formaram-se quilombos — como Palmares —, que se tornaram territórios autônomos de liberdade e enfrentamento ao regime escravocrata. Esses espaços eram compostos não apenas por negros fugidos, mas também por indígenas e trabalhadores marginalizados e funcionavam como territórios políticos de resistência. Essa longa história de enfrentamento marca o surgimento de uma identidade camponesa moldada na luta contra a opressão fundiária. Com a transição do trabalho escravizado para o trabalho “livre”, no século XIX, a exclusão da terra permaneceu. A abolição da escravidão ocorreu décadas após a consolidação da propriedade privada da terra, o que resultou na libertação formal dos antigos cativos sem que lhes fosse garantido o acesso à terra. O processo de grilagem expandiu-se, e camponeses foram explorados para derrubar a mata e iniciar a lavoura, apenas para serem posteriormente expulsos pelas forças do coronelismo. A repressão contra os posseiros, intensificada por práticas violentas e fraudes documentais, contribuiu para a consolidação do latifúndio como estrutura dominante. Como observa Bernardo Fernandes “a luta pela terra é uma ação desenvolvida pelos camponeses para entrar na terra e resistir contra a expropriação” (Fernandes, 2000, p. 279) e essa ação percorre a atualidade e toda a história agrária do país.

No final do século XIX e início do século XX, o enfrentamento ao latifúndio e ao poder do Estado se intensificou por meio de movimentos camponeses organizados, como Canudos e o Contestado, bem como através do cangaço. Esses movimentos revelam a persistência da luta camponesa mesmo diante da repressão brutal. Canudos, por exemplo, representou a construção de um modelo autônomo de organização coletiva e econômica, baseado no trabalho cooperado e na distribuição da terra. A repressão estatal, no entanto, culminou em massacres que marcaram o início do século XX com sangue camponês. Nas décadas seguintes, essa resistência assumiria novas formas com o surgimento das Ligas Camponesas, dos sindicatos rurais e, posteriormente, do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). A partir da década de 1980, o MST consolidou-se como a principal força política na luta pela reforma agrária, territorializando sua ação em todo o país. A ocupação de terras tornou-se sua principal estratégia, não apenas como forma de acesso ao território, mas como expressão de organização e resistência coletiva. As ocupações impulsionaram a criação de políticas de assentamento, ainda que limitadas e frequentemente reativas. A reforma agrária nunca foi implantada e a concentração fundiária no Brasil segue como uma das maiores do mundo. A persistência histórica dessa luta revela que a

questão agrária no Brasil é, acima de tudo, uma disputa política estrutural que atravessa os séculos (FERNANDES, 2000, p. 2).

Isso não é diferente na formação das cidades. Ermínia Maricato, no artigo *A Terra é um nó na sociedade brasileira, também nas cidades* (Maricato, 1999) discute as características do desenvolvimento das cidades e metrópoles, na periferia do capitalismo. A autora afirma que a invasão das terras urbanas é parte intrínseca do processo de urbanização, pautada pela histórica inexistência de políticas públicas habitacionais. Ela se configura como parte estruturante, institucionalizada pelo próprio mercado imobiliário, que é extremamente excludente. Assim, os resultados do processo de urbanização brasileira têm diversas consequências socioambientais, além das políticas e econômicas.

3.5. Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto

O Movimento dos(as) Trabalhadores(as) Sem-Teto⁴⁹, o MTST, é um movimento social que nasceu em 1997 com o objetivo de “garantir o direito constitucional à moradia digna para todas e todos” (BRASIL, 2000, art. 6º). A Constituição Federal nos Arts. nº 6 e nº 23, afirma que “a moradia é um direito do povo e uma obrigação do Estado” (BRASIL, 2000, art. 6º), porém a realidade não corresponde a isso, e o resultado histórico do que acabamos de expor não poderia ser diferente. Não isentos de contradições políticas, o MTST se coloca “muito além de um movimento por moradia, o MTST reivindica políticas de reforma urbana, para que seja possível a construção de uma sociedade mais justa e igualitária” (MTST, 2025, n. p.), através da organização da classe trabalhadora urbana nas periferias das grandes cidades (MTST, 2025).

Em 2004 em Taboão da Serra, aconteceu uma grande ocupação de terra organizada pelo movimento social, com cerca de 800 famílias que durou por volta de oito meses. Os irmãos Carozzi faziam teatro ali perto e, a convite de um amigo, juntaram um pessoal e foram conhecer o acampamento. Ao chegarem lá, conheceram o coletivo de cultura (normalmente a porta de entrada para quem chega e quer somar com o movimento). Ao se questionarem como poderiam contribuir com a luta, pensaram: “Vamos fazer teatro”. Porém, um problema estava colocado: a forma que faziam teatro não cabia naquele espaço (Sérgio Carozzi, 2024).

Apresentaram-se assim, as contradições. A primeira de forma, pois a quantidade de “parafernálias” que eram necessárias para a montagem nos moldes da UTT, inviabilizava a

⁴⁹ Ao longo das últimas décadas, o MTST cresceu, ganhou visibilidade nacional e se faz presente em 14 Estados, sendo um dos mais importantes movimentos sociais urbanos da América Latina, estando à frente das principais mobilizações sociais da esfera progressista do Brasil nos últimos anos. Mais em: <https://mtst.org/quem-somos/omtst>

circulação dessas produções no acampamento. E a outra, em relação ao conteúdo, ao propor a linguagem teatral naquele contexto, que se chocava com as urgências e necessidades da luta e da resistência. Durante a entrevista, Sérgio conta que tiveram iniciativas de reunir pessoas interessadas para propor vivências com a linguagem cênica, mas ironiza a dissonância com as condições conjunturais. Ele conta: “Respirar pelo abdômen, imagina! E a polícia lá na porta” (Sérgio Carozzi, 2024).

Os aprendizados e encontros até aqui foram decisivos para o crescimento das raízes do Lona que encontraram, neste terreno, as condições para germinar. A germinação é um meio termo entre o grão e o broto, ainda sem uma forma definida. Foi nesse momento que os elementos políticos acessados durante o caminho trilhado até aqui confluíram. Sérgio relembra as significativas trocas durante as aulas de arte que lecionava quando ainda estava na faculdade. Ele contou que levava sugestões de leituras críticas e a troca com o pessoal da escola, mergulhados na cultura periférica do hip hop, foi riquíssima. A cultura popular periférica na manifestação do hip hop, e especificamente do rap, é um dos adubos mais relevantes para os cultivos estéticos e políticos da Trupe Lona Preta (Sérgio Carozzi, 2024).

Na busca por uma forma, a partir do movimento gerado pelas contradições no coletivo de cultura do movimento social, os irmãos Carozzi começaram a experimentar coisas diferentes do que até então tinham feito. Inspirados pelos movimentos dos saraus realizados nas periferias paulistanas, experimentaram uma diversidade de linguagens artísticas, guiados por suas capacidades agregadoras.

Lucía Tennina, ao abordar o tema dos saraus nas periferias de São Paulo, explica as diferenças da origem dos saraus e da forma pela qual ele se construiu nas periferias, vejamos:

No começo do século XXI, essa prática, no momento já deslocada pela cultura letrada, é retomada e ressignificada manifestadamente nas regiões periféricas da cidade de São Paulo. Porém, como todo deslocamento de um domínio de origem para outro, não se tratava de uma cópia dos saraus das salas das elegantes casas das elites paulistas, mas de múltiplos processos que os tornaram diferentes a ponto de não permitir comparações entre si. Trata-se, pode-se dizer, de uma apropriação livre que mantém apenas o rótulo sarau e a arte como palavra de ordem central. Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas (Tennina, 2013, p.12).

A organização dos saraus é um movimento que nasceu do povo, dos moradores das periferias da cidade de São Paulo e se expandiu para diversos bairros (Tennina, 2013). Segundo

Sérgio Vaz⁵⁰, escritor do livro *Cooperifa: antropofagia periférica* (Vaz, 2010), o sarau é um “movimento dos sem palco”. O poeta conta que começou como uma reunião de amigos, somou-se a coletividade, baseada na autonomia e ampliou-se, tendo hoje como sua grande riqueza, a diversidade.

Estou falando da periferia de São Paulo, extremo sul, onde não tem biblioteca, cinema, teatro ou museu. O único espaço público que o Estado deu foi o bar (risos). O Sarau da *Cooperifa* transformou o bar em centro cultural. Há dez anos a gente ouve e fala poesia na comunidade para uma média de 300 pessoas, todas as quartas-feiras (Vaz, 2010, n. p.).

Além de montarem uma biblioteca dentro do bar, o autor conta que através dessas práticas estão “refundando a amizade, que é outra coisa que anda esquecida”, explicitando o espaço como construtor e fortalecedor dos laços de solidariedade e, portanto, de formas de resistência, de cooperação, apoio e organização coletiva (Vaz, 2010, n. p.).

Frequentadores dos saraus, assim como o pessoal do hip-hop, os irmãos Carozzi se inspiraram e começaram a propor o formato de Sarau no acampamento. Eles contam que deu um resultado muito positivo, em termos de participação e vinculação das pessoas acampadas, pois era um espaço de criação, aberto a todas as pessoas, onde aconteciam escritas de poemas, cenas improvisadas e rodas de música. O encontro das linguagens estava a serviço das necessidades do movimento. Joel conta que “o vídeo, a música, a poesia, o sarau, o teatro, eram coisas muito misturadas” e as escolhas estavam pautadas pelas necessidades, como por exemplo, o registro audiovisual de uma mobilização. Assim, também nesta época, os irmãos aprenderam, além das palhaçadas, a linguagem audiovisual, através da filmagem e edição (Joel Carozzi, 2024).

3.6. O encontro com as palhaçadas: a certidão de nascimento

Neste contexto, Fernando Mastrocolla⁵¹, militante do coletivo de cultura, ensinou algumas entradas⁵² e reprises⁵³ aos irmãos Carozzi. Sérgio conta que a primeira coisa que

⁵⁰ Sérgio Vaz é o organizador do primeiro espaço batizado como sarau (Sarau da *Cooperifa*), encarregado de estabelecer, além do nome, uma série de fórmulas e o *modus operandi* que se tornaram regras incorporadas por todos os frequentadores deste e dos posteriores saraus que foram sendo formados (Tennina, 2013, p. 15).

⁵¹ O artista conheceu as entradas circenses no Circo Navegador, onde atuou por alguns anos como palhaço. No processo de ensinar as palhaçadas, compôs, junto com os irmãos Carozzi, os primeiros passos do grupo, depois da saída do movimento. Foi ele também que, neste período, ensinou edição de vídeos à dupla. Durante a pandemia, contribuiu tecnicamente, através das animações do canal Lona Chanel com a trupe. Hoje, atua como técnico de som e circulou com *A Fábrica dos Ventos* (Trupe Lona Preta, 2022) junto com o grupo.

⁵² As entradas são números cômicos em que um *clown* anuncia a realização de alguma façanha, mas é constantemente interrompido pelo seu parceiro, o *Augusto*, ou simplesmente palhaço; (...) as entradas gozam de maior liberdade temática e abordam assuntos exteriores à vida circense (Bolognesi, 2017, p.87).

⁵³ Segundo Mário Bolognesi, “as reprises são as paródias do espetáculo de circo. São mudas e se reportam ao universo do circo”. Já, as “entradas (são) mais longas, com forte presença do diálogo. Nelas predominam os temas que

aprenderam foram as ações elementares dos esquetes. Sem ensaio, poucos minutos antes de entrar em cena, receberam as diretrizes de Fernando: “vai lá, chuta a bunda dele e pede o jornal”. E seguiram nas experimentações provocadas oralmente pelo palhaço: “Tudo que eu falar, você fala a mesma coisa”. Assim, descobriram as engrenagens cômicas em cena, “eu lembro que a gente se ouvia, em cena, e ria: “Ah, Benito Louvado seja...” seguida da resposta do palhaço: “a mesma coisa” (Sérgio Carozzi, 2025).

As cenas clássicas são números cômicos ou comédias curtas da tradição circense, mantidas por gerações de palhaços, ensinadas e aprendidas através da tradição oral. Ermínia da Silva, ao discorrer sobre o modo de organização do trabalho e do processo de aprendizado circense, explica que foi a “transmissão oral do conjunto de saberes e práticas de geração a geração” a forma como esses saberes sobreviveram por décadas, capacitando os circenses desde a “vida cotidiana, [a] capacitação e [a] formação dos membros do grupo” (Silva, 2009, p.25).

No início dos anos 2000, Mário Fernando Bolognesi sistematizou de forma escrita as reprises e entradas mais apresentadas nos circos brasileiros, a partir de sua inédita pesquisa. Ele explica que o tratamento escrito “registra os momentos essenciais de cada uma delas”, sendo a “capacidade criativa e de improvisação dos palhaços” o que garantirá ou não sua eficácia cômica. Considera os roteiros “pontos de referências para a improvisação” (Bolognesi, 2003, p. 208), porém:

cada entrada é interpretada de modo diferente por cada palhaço ou dupla. Ela depende, também, da natureza das relações entre o clown e o *Augusto*. A dupla pode ser mais ou menos amigável, e nesse caso, o recurso cômico é dependente das trapalhadas do *Augusto*. A dupla, no entanto, pode apresentar um clown autoritário e um *Augusto* atordoado, vítima das ordens de seu opressor. Nesse exemplo (“O jornal”), poderá ocorrer a superação do estado de idiotice do *Augusto*, como uma espécie de virada de cena, e a personagem atrapalhada terminará sobrepondo-se ao seu oponente (Bolognesi, 2003, p.105).

3.7. O Jornal

Julgamos relevante exemplificar a descrição da primeira entrada aprendida e uma das mais realizadas pelos palhaços Rabiola e Chico Remela. O esquete “O jornal” (Bolognesi, 2003, p. 254), segundo o tratamento escrito do autor⁵⁴, tem no roteiro três palhaços. E, tem seu traço estilístico singular criado pelos irmãos Carozzi. A dupla montou o esquete com dois palhaços,

extrapolam a lona”, ainda que algumas “entradas sejam mudas e algumas reprises têm diálogo” (Bolognesi, 2003, p.106). Aqui adotaremos as duas nomenclaturas como sinônimos. Ainda, nos reportaremos a esses dois tipos de cenas cômicas tradicionais, como “cenas clássicas”, inspirados na forma que como os integrantes da Trupe Lona Preta as chamam em seu cotidiano de trabalho.

⁵⁴ Para acessar a dramaturgia completa sistematizada por Mário Fernando Bolognesi, consultar o livro *Palhaços*, (2003).

desenvolvendo uma movimentação cênica em que o Chico Remela é o *Escada* e, ao mesmo tempo, o palhaço que está com o jornal.

Na estrutura dramaturgica escrita e sistematizada, o apresentador (também chamado de mestre de pista ou *partner*) chega contando ao primeiro palhaço que este está famoso, pois apareceu no jornal. O palhaço, curioso para ler, percebe em cena o segundo palhaço que está lendo um jornal. Dirige-se a ele e pede o jornal emprestado, porém a resposta é um direto: não! O palhaço curioso, volta-se ao apresentador e conta o ocorrido. Este aconselha-o a ser mais simpático, mais mole. Então, de maneira cômica, o palhaço caminha e fala de maneira mole, novamente na tentativa de conseguir o jornal, porém leva outra negativa (Bolognesi, 2003).

Ao relatar ao apresentador, este o acusa de ter sido muito mole, fala que é necessário ser mais duro. O palhaço, caminhando de maneira mecânica, pede o jornal de forma mais ríspida, contudo a resposta negativa se mantém. Então, o apresentador o aconselha a ser meio termo, meio mole, meio duro. Caminhando de maneira alternada e cômica, entre mole e duro, recebe mais uma negativa do palhaço leitor. Irritado, o apresentador sugere dar-lhe um tapa, afirmando que está sendo insolente. O primeiro palhaço vai ao seu encontro e tenta dar-lhe o tapa, porém o segundo palhaço abaixa antes de ser atingido e devolve o bofetão. Abatido com outra recusa, volta choramingando para o apresentador e este o aconselha a abaixar antes de levar o tapa, desviando-se. Porém, repetida a ação, quando o primeiro palhaço se levanta, após abaixar para evitar o tapa, o recebe. Ele narra o acontecido ao apresentador, que o questiona: “abaixou?”, e o palhaço responde que “sim”, o apresentador o indaga “e ele?”; “bateu depois”, conta o palhaço Rabiola, arrematando a piada (Bolognesi, 2003, p. 255).

O apresentador, já impaciente, propõe ensiná-lo, demonstrando como se fosse o leitor do jornal. Para isso, eles fazem a movimentação em câmera lenta, para a assimilação do palhaço *Augusto*. De maneira inesperada, o palhaço abobado compreende a lógica da movimentação, vai até o segundo palhaço e executa as ações e, enfim, consegue devolver o bofetão. Ainda, nesta versão, o palhaço volta ao apresentador e repete os gestos aprendidos, finalizando também com um tapa nele (Bolognesi, 2003, p. 255).

A versão da dupla, feita por dois palhaços, compõe o repertório da primeira peça, *O Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005). O apresentador e o segundo palhaço, que lê o jornal, são interpretados por Chico Remela, que através da movimentação corporal, muda de personagens durante a cena, incrementando o jogo cênico, e constroem novos contextos e novas piadas. Além dessas mudanças, existem outros “recheios” dramaturgicos e cênicos que a dupla inseriu na sua versão do esquete.

No início, por exemplo, quando Chico Remela fala que Rabiola está famoso porque apareceu no jornal, o palhaço responde: “Tô ligado, fio, na coluna social”, logo Chico rebate “não, na policial”, e a partir, deste momento Rabiola tenta fugir, com medo da polícia aparecer. Então, o apresentador o relembra do objetivo de pegar o jornal e tenta explicar como conseguiu. É neste momento, que fazem a movimentação corporal representando a mudança de personagem de Chico Remela. Enquanto Rabiola dá um passo à frente, Chico troca de lado, girando-se e, do outro lado da cena, posiciona-se lendo o jornal (Trupe Lona Preta, 2005).

A estrutura do esquete é mantida: os palhaços fazem a repetição das tentativas para conseguir o jornal emprestado, porém com novas tratativas. Em vez de um tapa, o apresentador sugere que o palhaço “famoso” dê um chute na “padaria” do leitor, “dando uma de Neymar”. Rabiola, então, como um comentarista de futebol, narra rapidíssimo suas ações até dar o chute na bunda do leitor do jornal. Nesta hora, os dois palhaços cantam: “gooooooooool”, estendendo de maneira cômica, até que pausam e emendam o ritmo, cantando com uma música. O momento engraçado é interrompido pelo tapa que o leitor de jornal dá em Rabiola, seguido da sua movimentação ao outro lado da cena, onde volta a ser o apresentador e pergunta a Rabiola como foi (Trupe Lona Preta, 2005).

É neste momento que Chico Remela dá a sugestão de abaixar para fugir do bofetão. Ao repetir e abaixar depois, Rabiola leva mais um tapa. Fazem mais uma repetição em que Rabiola apanha, mas ele se recusa a ir mais uma vez lá. “Vai lá você”, exclama Rabiola. Até que os dois palhaços se organizam, depois de necessárias explicações cômicas, para Rabiola entender e enfim, trocam de lugar para que ele compreenda a lógica dos movimentos, para tentar se esquivar do tapa.

Durante a movimentação em câmera lenta, os palhaços inserem gestos que aumentam a potência cômica da cena, além dos “gestos comentários”, ou seja, quebras no ritmo acelerado, que gera o efeito cômico. Enfim, Rabiola compreende a lógica e devolve o bofetão ao palhaço leitor do jornal.

Mário Bolognesi, em “Palhaços” (2003), analisa a entrada e afirma que ela mostra um “processo de tomada de consciência da personagem palhaço”. O *Augusto* ou Rabiola, no caso do Lona Preta, é reprimido o tempo todo, além de apanhar. Porém, após as agressões físicas, “a consciência se abre e (ele) passa a compreender os pontos centrais da trama na qual está envolvido”. O autor explica que não são todas as entradas que têm o “mecanismo de inversão” do enredo, quando, depois de ser ridicularizado, o *Augusto* tem a oportunidade de devolver “a astúcia jocosa de seu *partner*” (Bolognesi, 2003, p. 124).

Ele explica que “é como se a consciência do oprimido fosse se forjando à custa dos tapas e bofetões”, abrindo-se em virtude de “duros golpes” à realidade da cena. Chama de “uma certa pedagogia da repressão” que possibilita a resposta inesperada com o rápido aprendizado do palhaço e a devolução “na mesma moeda, de tudo o que sofreu”. Apresenta assim, “a superação de um estado inicial de abobamento, superação aliás possível a partir da opressão e do sofrimento que dele emanam” (Bolognesi, 2003, p. 126).

Seria possível relacionar o mecanismo de inversão com o exercício de desnaturalização épica? Ele propõe primeiro a inversão de um papel (a expertise incomum no *Augusto* bobão) e ao mesmo tempo revela o funcionamento das engrenagens cômicas da cena (decupa os movimentos corporais, os explica, demonstra, repete etc.). Essa socialização com o palhaço, opera uma mudança de atitude advinda de um novo aprendizado. Ou seja, o palhaço toma consciência de uma nova perspectiva, de uma nova possibilidade e age a partir disso, transformando sua ação e intervenção. O que consequentemente questiona a estrutura hierárquica estabelecida no jogo da dupla de cômicos. O autor relaciona as contradições trazidas em “O Jornal” com suas origens: as relações sociais que a determinam:

Eis, então, que a metáfora da personagem ultrapassa os limites do circo para ir se alojar nos escombros da injustiça social. A personagem, assim, revela sua origem e sua situação de classe, acompanhada, contudo, de uma superação brusca que propicia a vingança de todas as agressões sofridas. De coisa e objeto nas mãos de seus opressores, a personagem palhaço passa a sujeito da ação (Bolognesi, 2003, p. 128).

O transbordar das estruturas dramaturgias para temas que vão além da lona do circo e, ainda, ambientá-los no contexto urbano e periférico, em uma perspectiva crítica é o movimento e a pesquisa sobre a qual o Lona Preta começou a se debruçar. A partir do encontro da necessidade formal com as reprises e entradas dos palhaços circenses, Joel conta sobre o processo de aprendizagem dos mecanismos cômicos:

Para fazer o jornal bem-feito, primeiro você faz a estrutura, depois você põe sua cara, o seu toque. O seu palhaço aparece como um tempero daquilo tudo. Primeiro você tem que fazer a máquina funcionar, já é difícil dar o ritmo e dar o chute, e olhar, triangular e quem faz a *escada*. Se você fizer só isso, você não precisa estar interpretando nada. Só não atrapalhar a cena clássica já é difícil (Joel Carozzi, 2024).

Encantados com a potência risível e a simplicidade (afinal, não eram mais necessárias horas de montagem e desmontagem) os irmãos Carozzi passaram a se apresentar em diversos lugares, experimentando, aprendendo e se divertindo. Eles comentam sobre a contradição do início, que avaliavam “era horrível, mas dá hora” (Joel Carozzi, 2024), porque ainda não tinham refinamentos técnicos, mas a empolgação e a vontade de dedicar-se aos jogos das cenas clássicas apontavam a direção no caminho da pesquisa poética do grupo, as palhaçadas.

Como o jogo com o público é elemento primordial desta forma, a dupla aproveitava todas as possibilidades para exercitar as palhaçadas. Sem interesse comercial, eles contam que fizeram “muito nos Saraus e fora também, na festa da sogra, no aniversário na casa da tia” (Joel Carozzi, 2024), em todos os lugares viam a oportunidade de praticar o jogo cômico.

Um ponto chave para o broto desabrochar foi quando, através do livro “Palhaços”, de Mário Bolognesi, tiveram acesso as outras entradas e reprises, pela primeira vez sintetizadas de forma escrita. Foi nesse movimento que Sérgio e Joel começaram a compilar e organizar uma sequência de cenas clássicas, o que futuramente origina a primeira peça do Lona Preta, *O Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005).

Foi assim durante quase cinco anos nas festas familiares, nos movimentos sociais, nos saraus e onde houvesse a chance de jogar. Ainda durante este período, a dupla participou de um projeto de circulação nas quebradas da Zona Sul (Taboão da Serra) que transportava em uma kombi um grupo de grafite, um grupo de hip-hop, cultura popular e teatro. Eles contam que fizeram durante bastante tempo e “foi onde cozinhou mais ou menos o negócio, porque a gente fazia em uns lugares muito loucos, tem algumas fotos de uns escadões, nas quebradas. E lá apresentava para os manos da esquina, para a tiazinha da igreja” (Joel Carozzi, 2024). A práxis do jogo no contato com o público foi o que deu elementos para a construção e consolidação dos tipos e das características de seus palhaços, como veremos adiante.

O jogo com o público e a escuta dos contextos percorridos municiaram a dupla com materiais que inspiraram a construção das figuras, colhendo referências das pessoas para construção dos tipos. Incorporaram a malandragem, as gírias e os bordões da época, “a gente meio que imitava isso (características das pessoas) fazendo *O Jornal*. Então a construção dessas figuras foi um espelhamento, fomos fazendo imitando as pessoas” (Joel Carozzi, 2024). Perceberam que assim, produziam uma identificação e, portanto, uma conexão, uma abertura. Portanto, a construção das características do Rabiola e Chico Remela se deu na prática, no jogo com o público, criando uma maneira específica de executar as herdadas cenas clássicas, à maneira Lona Preta.

3.8. O Lona Preta

Assim, com a terra nutrida, com suas raízes grandes e fortes, brota-se o primeiro botão. E em 2005, acontece o nascimento da Trupe Lona Preta. Sérgio e Joel contam que, juntos com algumas pessoas que faziam parte do coletivo de cultura, seguiram se encontrando depois de um tempo, ainda que fora do movimento. Com o passar do tempo as pessoas foram se dispersando, fazendo outras coisas, tocando outros movimentos e militâncias. Sobraram os que

eram os mais atuantes na área da cultura, que seguiram apresentando as cenas, os dois juntos com o Fernando Mastrocolla, até esse se afastar também. Então, continuaram com o trabalho de ir às ocupações como Trupe Lona Preta, e assim se consolidou o nome, Lona Preta, símbolo da luta pela terra no Brasil.

3.9. Episódios do trajeto

3.9.1. O Circo da Lona Preta⁵⁵

A peça *O Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005) é composta por sequências de cenas clássicas encenadas pelos dois palhaços: Rabiola, o *Augusto* e Chico Remela, o *Escada* e/ou apresentador. As características dos tipos dos palhaços que sustentam a tensão base da dupla antagonica se distribuíram entre os irmãos durante o processo criativo. Ainda que os tipos dos palhaços se mantenham em todas as produções, o grupo coloca essas características em movimento⁵⁶, ou seja, permitem nuances a depender do encadeamento das dramaturgias, do contexto e das intencionalidades críticas.

Mário afirma que “as matrizes dessa forma cênica são: a personagem com suas características peculiares, o esquema dramático proposto pelas entradas e a interação com o público” (Chacra, 1991, apud Bolognesi, 2003, p.197). O autor escreve sobre os três elementos:

O primeiro deles é o sucinto roteiro das entradas, que demarca certo número de situações cômicas, quer seja na fala propriamente dita quer seja na ação corporal. O outro, igualmente importante, diz respeito à própria personagem-palhaço e suas características essenciais (como tipo cômico universal) e particulares (como subjetividades peculiares a cada ator e personagem) (...) Mas nesse jogo falta ainda a ação de um terceiro elemento, determinante na improvisação dos palhaços: o público e suas reações. A plateia recebe a realização cênica do palhaço como uma espécie de convite ou de provocação para um jogo sem tempo previamente determinado. Chamado a participar da cena (às vezes de forma direta, no picadeiro, sem conhecer a intenção do palhaço; ou de forma indireta, em seus próprios lugares), o público responde à atuação e incentiva o artista a expandir ou a retrain sua *performance*. Assim, ele prepara o palhaço para uma nova intenção e para uma nova realização, já que introduz um novo elemento no jogo (Cavaliere, 1996, p.114 apud Bolognesi, 2003, p. 196).

O Circo, como é chamado pela trupe, é a peça que mais circulou e circula até hoje, graças a sua versatilidade de forma e conteúdo. Ela não tem estrutura de cenário e são utilizados

⁵⁵ Sinopse: “O Circo da Lona Preta” é um espetáculo inspirado na tradição circense. Os palhaços Rabiola e Chico Remela reconstróem, de forma divertida, os símbolos do picadeiro, atualizando e dando novo vigor às clássicas cenas do circo tradicional e mambembe, nas picadilhas do imaginário periférico. Direção: Sergio Carozzi; Elenco: Joel Carozzi e Sergio Carozzi; Figurinos: Leandro Benites; Produção: Henrique Alonso (O palhaço periférico, Lona Preta, 2022).

⁵⁶ Por exemplo, O General, em *O Circo Bélico* (Trupe Lona Preta, 2019) que oscila entre os papéis de *Branco* e *Augusto*, a partir de uma outra dinâmica de jogo, alternando entre dois, três e quatro palhaços em cena, como veremos adiante.

apenas alguns objetos como elementos cênicos. Na versão que tivemos acesso, foram usados a maleta do sax e o próprio instrumento, três baldes trazidos por Rabiola e colocados no chão, além de bexigas e de um jornal.

O figurino dos palhaços é despojado e sobreposto, têm aspecto sujo e usado, estão rasgados. Chico Remela usa uma blusa de manga curta de base, com um colete bege por cima, com remendos e sobreposições de tecidos e uma calça no mesmo tom, além de um chapéu. Rabiola, com um short nos tons de cor bege, veste uma camiseta de base e antes de iniciar a peça, coloca seu colete com rasgos e sobreposições de tecidos avermelhados. Para a trupe, o elemento bagaceiro dos figurinos é material cômico para produção de piadas.

Essa peça é considerada, pelos irmãos Carozzi, uma escola onde aprenderam as bases do trabalho da trupe. Em termos de conteúdo, a peça não tem uma estrutura fixa e é composta por blocos, por isso em “termos de roteiro é a mais aberta” (Sérgio Carozzi, 2024) do repertório. A partir do contexto e do público da apresentação, são feitas as escolhas das cenas e suas diversas organizações possibilitam encadeamentos diferentes dentro do leque dramaturgic dos esquetes. Através do jogo entre os dois palhaços, eles desenvolvem as situações cômicas. Rabiola, atrapalhado, entende errado as coisas que Chico Remela explica, munido de seu sax, sobre música erudita ou sobre como tocar o instrumento.

Na versão da peça que acessamos, é entre os chutes na bunda que os palhaços constroem o encadeamento das ações reproduzindo a seu modo algumas cenas clássicas que serão descritas. A partir da entrada “*O Poroite*” (Bolognesi, 2003, p. 245), a dupla inspira-se no jogo cômico de interrupção do início da cena clássica. Neste caso, Chico Remela anuncia uma música no sax e ele mesmo se interrompe algumas vezes. Quando enfim toca, é interrompido por Rabiola mais duas vezes até que o palhaço consegue tocar sua música ‘apaixonante’. Ela começa com uma melodia melosa e triste, Rabiola em cena chora, até uma virada da música para um ritmo animado, o palhaço anima o público, chamando as palmas e a dupla faz o anúncio da peça.

Chico Remela exagera assoprando o instrumento até ficar sem ar e desmaiar no chão. É quando, inspirados na entrada “*O coração*” (Bolognesi, 2003, p. 276), Rabiola utiliza a piada do final da entrada: Desesperado, Rabiola: “Espera aí, que vou ver se o coração dele está batendo”, pega seu pé e o “escuta” colocando-o na orelha. Rabiola chuta-o e Chico Remela vira-se de barriga para baixo; “Espera aí gente, vou ver se o coração dele está batendo”, enquanto se abaixa e cheira a bunda do palhaço deitado no chão, alega que ele morreu, “porque já está fedendo” (Trupe Lona Preta, 2005).

Rabiola vai à frente do espaço cênico e começa falar de Chico Remela, este levanta e a dupla faz o jogo do “*O Caveirão*” (Bolognesi, 2003, p. 215). Usado em diversos contextos pela trupe, o jogo cômico da entrada consiste no discurso corajoso, normalmente do *Augusto*, que discorre sobre sua bravura e audácia, enquanto o *Branco* entra em cena, sem que o palhaço corajoso e falador o perceba. Quando finalmente percebe sua presença, o palhaço demonstra gestualmente sua covardia e medo, assuntando-se, evidenciando a incoerência entre discurso e a ação corporal do palhaço.

Bolognesi em “Palhaços” (2003) aponta que nesta entrada a graça não está no recurso linguístico, mas que ela “requer um razoável desempenho interpretativo para atingir o seu intento cômico”. Como o efeito cômico está na dinâmica do “corpo que desmente o espírito, ao desmascarar a fantasia das falas”, é a ação corporal e o trabalho interpretativo do último palhaço da cena no jogo com a caveira que garantirá o riso (Bolognesi, 2003, p. 22). O autor, ao descrever os temas abordados pelas entradas circenses, afirma que, além das paródias das acrobacias, elas também

[...] aventuram-se a parodiar os domínios dos hábitos e incertezas humanas, tais como a coragem, o medo, a astúcia, a gula e a proibição. Quando os temas se referem às qualidades psicológicas, quase sempre se assiste a um jogo de contrários, como aquele que se estabelece entre a coragem e o medo, a angústia e o engano etc. Um dos exemplos privilegiados do tratamento da coragem e do medo é encontrado em “*O Caveirão*” (Bolognesi, 2003, p. 135).

Rabiola assusta-se ao se deparar com Chico e desconfia de sua alma penada, até o reconhecer sentindo o cheiro do seu sovaco. É quando a dupla utiliza uma piada da entrada “*Dói dói*” (Bolognesi, 2003, p. 250): Rabiola pergunta qual perfume Chico Remela está usando e ele responde “Perfume bom, né? É Branca de Neve e os sete anões”. Rabiola mexe em seu sovaco e ele questiona “O que tá fazendo aí? Rabiola: Tô vendo se não tem nenhum anão morto aqui” (Trupe Lona Preta, 2005).

Os palhaços fazem a entrada à maneira Lona Preta, com a chamada e a apresentação da peça: “A Trupe Lona Preta orgulhosamente apresenta: O Circo da Lona Preta”, seguido da apresentação dos palhaços, descrita no início do item. Anunciam um número de acrobacia e utilizam uma piada, inspirados na dramaturgia da entrada “*O lixeiro*” (Bolognesi, 2003, p. 269). Neste caso, eles se inspiram na lógica da estrutura da piada da entrada, a utilizam e criam uma segunda, baseada na primeira. Depois de anunciado o salto mortal, os dois palhaços discutem quem é o mais importante e usam a rima piada retirada da entrada:

Chico remela: O mais importante dos dois aqui sou eu, porque eu vou dar um salto mortal.

Rabiola: e eu vou levá-lo para o hospital. Porque o mais importado aqui soy yo. Porque eu vou dar um duplo salto giratório.
 Chico Remela: E eu vou levá-lo para o velório (Trupe Lona Preta, 2005).

A dramaturgia da entrada “*O Poroite*” (Bolognesi, 2003, p. 245) retorna, através do diálogo cômico dos palhaços que ainda discutem quem é mais importante, a partir de quem veio de mais longe. Chico Remela conta que veio de Pindamonhangaba. Rabiola afirma que veio de mais longe ainda, Chico diz alguns estados e cidades e Rabiola retruca “mais longe ainda”. O jogo se desenvolve até Chico Remela perguntar: “Rabiola de onde você veio?”. E Rabiola responde: “do Capão Redondo”. Chico indigna-se, “E lá Capão Redondo agora é longe?” e Rabiola arremata a piada: “Não é longe porque você não veio a pé” (Trupe Lona Preta, 2005).

Inspirados na entrada “*O Ladrão*” (Bolognesi, 2003, p. 218), quando Rabiola, ao confundir “calção” com “educação”, tira cuecas, sutiãs e roupas íntimas de seu figurino que são jogados no público. A dupla de palhaços joga neste campo linguístico, com a idiotice de Rabiola que entende as palavras erradas, mudando seus sentidos e garantindo o efeito cômico.

Na sequência da peça executam a entrada “*O Jornal*” (Bolognesi, 2003, p. 254), como descrito anteriormente. Dentro desta estrutura dramática, inserem duas piadas de “*O Atirador de facas*” (Bolognesi, 2003, p. 209): “Rabiola: vai lá você! Chico: Eu não posso, eu sofro da horta. Rabiola: E eu sofro do canteiro, vai você! Chico Remela: Eu não posso, eu sou pai de quatro filhos. Rabiola: E eu sou filho de quatro pais” (Trupe Lona Preta, 2005).

Segundo o jornal, Rabiola é procurado por roubar arroz. Os cômicos realizam a entrada “*O apito*” (Bolognesi, 2003, p. 231) iniciando com Chico assobiando para chamar a polícia depois de ler a notícia. Essa é uma entrada reproduzida integralmente pela dupla. Porém, eles fazem uma alteração dramática interessante ao substituir “veado” por “jumento”. A dinâmica da entrada consiste na graça do enunciado que afirma que o apito chama jumento e, ao fazê-lo, Rabiola entra em cena, respondendo ao chamado.

A dupla realiza a entrada “*A natureza*” (Bolognesi, 2003, p. 281) por completo, com pequenas adaptações dramáticas e inserção de jogos cômicos corporais. Em seguida, executam a entrada “*Oração*” (Souza, 2021, p. 210) com o jogo cômico linguístico das repetições feitas por Rabiola ao tentar aprender a rezar e só falar “a mesma coisa”, pois não entende os enunciados de Chico, que se irrita, gerando mais graça. Na transição para a cena final, a dupla arranca algumas risadas com o jogo do “*O Caveirão*” (Bolognesi, 2003, p. 215), quando Rabiola tira sarro de Chico, que foi atrás de um lanche, cantando uma música zoando dele e quando ele aparece volta a cantar “sua música”: “O Chico é um bom camarada...” junto com o público (Trupe Lona Preta, 2005).

Por fim, “*Abelha, abelhinha*” (Bolognesi, 2003, p. 234) em que Chico anuncia que vai dar um presente para Rabiola: “um pote de mel”, mas antes, é necessário ensaiar. A dupla modifica a entrada a partir da sua estrutura e a explicação do jogo feita por Chico Remela fica a seguinte: “quando eu bater três palmas, você faz assim com a mão (mostra o gesto) e pede: “Abelha abelhinha, dá um mel na minha boquinha”. Durante o ensaio Rabiola chora, Chico pergunta “Por que você tá chorando?”, e ele responde “Porque você tá pisando no meu pé”. Os palhaços jogam com a interrupção e repetição até Rabiola entender o que precisa ser anunciado. Porém, trata-se de uma pegadinha, pois o chamado resulta num banho de água e não em mel. Rabiola, depois de molhado, se entristece, e Chico, para animá-lo, propõe pregar a peça em outra pessoa e vai ao público encontrar alguém. Rabiola está fora de cena e Chico combina com a pessoa da plateia de devolver a pegadinha novamente para o palhaço e o entrega um balde com água. Rabiola, através do jogo físico cômico, demonstra sua expectativa ao bater três palmas e aguardar que o participante anuncie a abelhinha, mas nada. Depois de três tentativas, ele indaga Chico e explica o que deveria ser feito demonstrando com o gesto o enunciado: “Abelha, abelhinha, dá o mel na minha boquinha” e é quando recebe os dois baldes d’água (Trupe Lona Preta, 2005).

A cena final é uma brincadeira com o público, onde Rabiola pega um balde e joga na plateia, mas neste não tem água e sim papéis cortados. Chico Remela toca no sax a música final e eles agradecem o público, finalizando a peça.

O procedimento de trabalho da dramaturgia do Lona parte dos esquetes como base que dão a estruturação, porém são nos chamados “recheios” que a dupla cria a partir deles e assim compõe com seu toque, construindo as características singulares do trabalho (Sérgio Carozzi, 2024). Por exemplo, nem todos os esquetes desta versão de *O Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005) foram reproduzidos completamente. Nela, a entrada “*O coração*” está presente através de apenas uma piada. Assim como a entrada “*O Caveirão*”, cujo jogo cômico apareceu em dois momentos. Do esquete “*O Ladrão*”, utilizam apenas uma piada. Em “*O apito*” e “*A Natureza*” foram feitas pequenas modificações dramatúrgicas, reproduzindo o “todo” da entrada. Assim como em “*O Jornal*”, transformada com muitas inserções e recheios, além de “*Abelha, abelhinha*” feita à maneira Lona Preta com modificações, mas mantendo sua estrutura (Bolognesi, 2003, p.207).

Na dramaturgia de *O Circo da Lona Preta* evidencia-se a construção da camada escatológica, nos momentos em que a plateia expressa nojo. Por exemplo, no momento que as roupas íntimas são jogadas no público ou na ação do palhaço cuspidando em sua mão e esfregando

no seu rosto. Também, quando Rabiola esfrega um pano sujo no participante que está em cena e depois no público, além de outras.

Na construção da camada política, a dupla contextualiza o tipo *Augusto* na figura de Rabiola enquanto esfomeado, com medo da polícia, aparecendo na coluna policial por roubar arroz. E, a partir do tipo, trazem à cena contradições da precária situação do palhaço. Há também um estranhamento quando Chico Remela se preocupa mais com seu instrumento do que com Rabiola, quando ele está machucado. Além disso, a busca por comida atravessa toda a apresentação, costurando as cenas clássicas citadas, através do jogo cômico dos palhaços.

A presença da música durante a peça acontece através do saxofone de Chico Remela. A dupla comenta comicamente sobre a aparência do instrumento e jogam com sua entrada. Ainda, a existência do instrumento é incorporada nas ações das cenas, ou seja, ele compõe a dramaturgia. Durante a sequência das cenas clássicas, a música enquanto trilha sonora constrói o início e o final da apresentação.

A trupe conta em entrevista que a peça é uma “matriz, uma mãe (...) Todas as peças (do repertório) tem coisa dela” (Sérgio Carozzi, 2024). Essa escola foi e é um riquíssimo lugar de experimentação, onde os palhaços testam cenas, jogos e piadas novas. “Às vezes são piadas de outras peças que estão ali para serem testadas”. *O Circo da Lona Preta* consolida o procedimento dramaturgicamente do Lona, alicerçando o primeiro campo de estudos do grupo: as palhaçadas.

Fotografia 02 - O Circo da Lona Preta



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Divulgação, 2007. Não publicada.

3.9.2. Lastros históricos e encontros na construção do repertório

Em 2005 a dupla conhece uma nova técnica, através do teatro essencial de Denise Stoklos, quando Sérgio foi fazer um trabalho pontual no SESC e conheceu o trabalho da artista. Ele participou, durante um ano, de uma oficina de teatro físico, com Vinicius Piedade, discípulo da artista. A partir dela, os irmãos aprendem algumas técnicas do ofício teatral, como ponto fixo, exercícios mímicos, além de ampliar os repertórios de exercícios de preparação para atuação. Ao pautar uma representação que “critique esse tempo, que revele esse tempo” a artista Denise referencia o ritmo e o espaço como elementos que “em si trazem diagramas teatrais vertentes de riqueza”, ao passo que reivindica: “Quero no seco. Com raiva decreto o fim do excesso. A pirotecnia mente. Quero sinceridade. No lixo o broche. No palco o peito” (Stoklos, 1987, p. 05).

Assim, as práticas corporais passaram a fazer parte da rotina de ensaios, que consolida uma base expressiva importante que contribuiu tecnicamente no sentido interpretativo dos atores palhaços da Trupe Lona Preta.

Outra referência importante foi o estudo de dramaturgia com Chico de Assis Carvalho⁵⁷. O escritor foi convidado por Amaury Alvarez para falar sobre dramaturgia na União Teatral de Taboão, e a partir do espaço, Sérgio se interessou e conta que foi atrás dele. O encontro resultou em mais de dois anos de estudos dramatúrgicos no teatro Sérgio de Cardoso. Assim, a trupe acessou a herança dramatúrgica do Seminário de dramaturgia⁵⁸ do Teatro de Arena, importante contribuição do teatro brasileiro combativo.

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é, talvez, o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna. Fundado em 1958, funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções. Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro, no cinema e na televisão foi influenciada pelos debates ali realizados (AUTRAN, 2023, n. p.).

Chico de Assis fez parte do Teatro de Arena desde o fim da década de 1950 junto com artistas como Augusto Boal, Guarnieri e Vianinha, que discutiram e escreveram, nesse espaço,

⁵⁷ Francisco de Assis Carvalho Júnior, conhecido artisticamente como Chico de Assis Carvalho ou apenas Chico de Assis, nasceu em 1º de junho de 1958, em Maceió (AL), e faleceu em 3 de janeiro de 2015. Ele foi um ator e diretor de destaque, cuja trajetória no teatro, cinema e televisão o consagrou como um dos maiores representantes da cultura nordestina no Brasil e no exterior (Biografia, 2025).

⁵⁸ Do seminário saíram sete textos de autores nacionais: *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho; *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Gente como a gente*, de Roberto Freire; *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima; *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa; *Pintado de alegre*, de Flávio Migliaccio, e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis (Ribeiro, 2011, p.65).

os rumos da dramaturgia e da forma cênica do teatro brasileiro. Buscavam trazer à cena e ao texto a realidade brasileira, a partir da perspectiva da classe trabalhadora.

O Seminário de dramaturgia buscava a “interação dos campos da teoria e prática, produção e formação, crítica estética e política”, sendo o Arena o precursor “desse tipo de teatro na América Latina [que] modificou profundamente as relações entre palco e plateia”. Ainda, tornou-se um “lugar de reflexão e experimentação teatral”. Segundo Paula Autran, isso se deve ao fato de o grupo ter conseguido “conjugado de modo produtivo as diferentes perspectivas de seus integrantes, oriundos de formações teatrais muito distintas”, unidos pela perspectiva de “criar peças que refletissem o momento histórico no qual estavam inseridos”. Tratava-se do “esforço de reflexão coletiva voltada para o debate metodológico sobre uma possível dramaturgia brasileira, de orientação nacional e popular” (Ribeiro, 2011, p.63).

O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga, assim, a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua conexão radical com a prática cênica, política e pedagógica) e de uma inédita coletivização da escrita teatral, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro que se tornava hegemônica a partir do modelo empresarial do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) (Ribeiro, 2011, p. 66).

No início da década de 1960, oriundos desse movimento coletivo que já germinava suas próprias contradições, criaram-se os Centros Populares de Cultura (CPC). Maria Silvia Betti afirma que foi “a mais importante iniciativa de politização da cultura dentro do campo do teatro no país no século XX” (Betti, 2003, n. p.), sendo fruto dos debates surgidos no seio do Arena. Augusto Boal conta que “A ideia do Arena se bifurcou. Os dois do Rio (Vianinha e Chico de Assis) se enturmaram com intelectuais⁵⁹ ligados ao PC (...) encontraram na União Nacional dos Estudantes, um lar acolhedor. Fundaram o Centro Popular de Cultura, de inspiração pernambucana” (Boal, 2000, p. 178).

O interesse pela criação de um teatro distante do modelo do teatro de classe média e afastado do povo seria responsável pela própria fragmentação do Teatro de Arena. Em 1961, os CPC's tiveram origem a partir de uma fragmentação interna do grupo paulistano. Oduvaldo Vianna Filho, membro do Seminário de Dramaturgia e ator (tendo inclusive participado de *Black-tie*), incomodado com a contradição entre o público que o teatro épico exigia – os trabalhadores – e aquele que o Teatro de Arena alcançava – a classe média intelectualizada, principalmente estudantes – desligou-se do grupo. A partir desse momento, sua prática teatral está vinculada ao nascimento dos CPCs (Trovo, 2012, p. 191).

Segundo Iná Camargo Costa,

⁵⁹ “Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Leon Hirszman, Armando Costa, João das Neves e mais gente boa” (Boal, 2000, p. 178).

Os limites estéticos e políticos do teatro naturalista no Arena foram confrontados muito rapidamente, entre outros motivos pela aceleração da nossa vida política e social: em pouco tempo surgiram propostas mais radicais, como as formas do teatro épico e as do agitprop do CPC da UNE. Porém, mais rapidamente ainda, o Brasil conservador reagiu de armas na mão. A ditadura militar de 1964 impôs um claro limite às experimentações cênicas que estavam em andamento e, depois do incêndio da UNE, o teatro brasileiro entrou num compasso de espera no plano da experiência estética que até hoje não foi superado (Costa, 2004, p. 05).

A autora relaciona esses eventos com a situação atual do sujeito histórico teatro de grupo, ao historicizar as questões enfrentadas hoje:

Desde meados da década de 90 do século passado, como uma praga, mas em situação muito pior do que no início dos anos 50, pobres novamente começam a se organizar em grupos para fazer teatro. Agora, ao invés de um grupinho de ex-alunos da EAD, temos inúmeros (até porque proliferaram as escolas de teatro). E em sua maioria, para não arriscar a dizer na totalidade, estes grupos enfrentam do ponto de vista prático (situação econômica), organizativo e estético problemas muito semelhantes aos que o Arena enfrentou ao longo sua trajetória. Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o teatro do CPC da UNE é o nosso limite (Costa, 2004, p. 06).

Evidenciando a afirmação da autora e retomando a trajetória dos “pobres” que fazem teatro, a Trupe Lona Preta, nesse período, encontrava no ambiente da luta por moradia, dentro do movimento social, as palhaçadas. Elas, no contexto do acampamento e nas mobilizações das famílias, garantiam a relação desta forma com o conteúdo político. Os irmãos contam que “não importava se íamos fazer o *“Abelha, abelhinha”* ou *“O Jornal”*, o conteúdo político já estava lá” (Sérgio Carozzi, 2024).

Ao saírem desse contexto para apresentar as palhaçadas em outros lugares, se indagaram diante de novas questões, pois perceberam que as cenas clássicas perdiam potência crítica. Assim, estavam diante de uma nova contradição: como ganhar, fora do movimento, o “ferrão de abelha” da crítica social e do conteúdo político (Sérgio Carozzi, 2024), a partir das palhaçadas? As questões que tangenciavam o Lona nesse momento partiam da vontade de trazer o conteúdo político e de crítica social para as cenas clássicas.

3.9.3. O Era Urso e Este Lado Para Cima

O Engenho teatral⁶⁰ também adubou este fértil período, enquanto referência e lastro histórico, através de algumas experimentações e trocas os integrantes do grupo. Os artistas

⁶⁰ O *Engenho Teatral* é um coletivo de teatro de grupo, fundado em São Paulo em 1979 (originalmente como *Apoena*) e que, a partir de 1986, uniu-se ao Grupo Engenho de Arte para assumir o nome atual, dedicando-se a criar espetáculos gratuitos e itinerantes (Resende, 2019, n. p.). Entre seus principais nomes está Luiz Carlos Moreira e Iraci Tomiato.

contam que foi através do Ney Rodrigues, que compunha o Engenho, que conheceram Vianinha e Boal, entrando em contato com os debates sobre o teatro épico, além dos estudos de percussão.

Assim, o Lona seguiu nas investigações das possibilidades do encontro das palhaçadas, do divertimento com a crítica social e política. E, com a chegada do Alexandre, em meados de 2008, os quatro atores começam uma nova montagem, a partir do livro infantil: o *Era Urso* (Frank Tashlin, 1999). No experimento, estão presentes as influências do rap, das palhaçadas e do conteúdo político.

A história é sobre um urso que vai hibernar e durante o inverno é construída uma fábrica em cima da sua casa. Quando ele acorda e sai da toca, está dentro da fábrica. O fato de ser o único ali que não estava trabalhando causa um grande estranhamento e todos o questionam. Ao responder que é porque ele era um urso que acabara de sair da sua hibernação, ninguém acredita nele e encaram como uma nova desculpa para não trabalhar. Para provar que ele não era um urso, os trabalhadores levam o animal ao zoológico para averiguação de outro urso. O animal que vive preso, não confirma a identidade do urso, pois afirma que para ser um, teria que viver preso ou trabalhar no circo, naturalizando os ofícios. Assim, comprovam a hipótese que é apenas um vagabundo que não quer trabalhar. No fim, o urso se convence de que é um operário e dorme sonhando que um dia “Era Urso”.

Os ensaios do Lona duraram um ano e a peça foi apresentada poucas vezes e por questões de relações pessoais não seguiram com o trabalho. A peça, depois do afastamento do Ney, ficou parada. Mesmo assim, o processo acumulou novos aprendizados para a trupe, além dos citados, os estudos e a presença da música passaram a ficar mais fortalecidos, evidenciando a potência desta linguagem para a cena. Então, os integrantes seguiram nos estudos musicais, Joel através do saxofone e Alexandre na percussão, porém ele se afastou temporariamente das atividades do grupo. Neste período, o músico e amigo Elias Costa se aproxima do grupo e passa a colaborar com o aprofundamento e consolidação do novo campo de estudo, o universo musical.

Em 2008, com quatro anos de Lona Preta, os irmãos Joel e Sérgio, fizeram uma oficina com a Brava Cia⁶¹. Foi uma oficina com artistas conhecidos e convidados pela companhia. A proposta da atividade estava contemplada pelo projeto do fomento e foi nessa oportunidade que

⁶¹ A Brava Companhia surgiu em 1998 na periferia sul de São Paulo, consolidando sua ação cultural através de pesquisa teatral coletiva e ocupação de territórios periféricos, realizando sua primeira sede no "Sacolão das Artes" em 2007, após mobilização comunitária. Ao longo de sua trajetória, o grupo criou mais de dez espetáculos – como *A Brava e Este Lado Para Cima* – e circulou por mais de 300 bairros, além de promover oficinas, debates e mostras, sempre com uma linguagem que integra corpo, jogo, improviso e crítica social nas ruas e espaços alternativos (Brava Companhia, 2009; 2010).

conheceram o Henrique. O resultado das experimentações da oficina foi a montagem da peça *Este lado para cima*, estreada em 2009.

A peça *Este lado para cima – isso não é um espetáculo* (Brava, 2009)⁶² é uma peça de rua, seu texto foi escrito e construído pelos participantes da oficina e monitores da companhia, a partir do mote: a construção da cidade e a chegada do progresso. A encenação começa com a chegada dos nove integrantes do grupo que, em meio ao centro da cidade, através da música, chamam a atenção e compõem diversas imagens, dirigindo o público para o local da apresentação.

Quando chegam ao espaço cênico narram a história da formação de uma cidade. Encenam o progresso, a criação de um banco, a expansão econômica etc. E quando esta falha, quebra e a crise chega, mostram a solução da classe dominante: construir uma bolha, invisível, que paira em cima de todos, para que os poderosos estejam em segurança, além da visão privilegiada de controle e vigilância do caos “de baixo”. No processo, os trabalhadores que mantêm a bolha lá em cima percebem algumas contradições que a peça, através da música, da narração e de algumas piadas, vai pôr em movimento para problematização.

Depois da montagem da peça, os irmãos e os outros artistas que haviam participado da oficina e da montagem da peça, são convidados para compor o núcleo Brava Companhia. O grupo estava sendo financiado pelo fomento, então, ao ingressarem, Joel e Sérgio passaram a receber uma remuneração mensal. E assim, remontaram a peça, reformulando algumas coisas a partir do que havia sido criado na oficina em encontro com os acúmulos da pesquisa da companhia. A peça circulou o Brasil todo, através do Palco Giratório⁶³. A experiência na Brava possibilitou novos aprendizados e estreitou laços com alguns coletivos de teatro de grupo como o Engenho, o Feijão, o Tijolo, o Latão, ampliando ainda mais as referências da trupe. Além disso, aprofundou os estudos no teatro épico dialético de Bertolt Brecht.

Já a dinâmica do Lona seguia às margens. Enquanto Alexandre estudava percussão e teatro em Santo André, os irmãos Carozzi continuaram circulando com o *Circo da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005). Eles contam que treinavam e ensaiavam muito na Brava e, ao mesmo tempo, apresentavam muito no Lona. É possível perceber uma diferença das linguagens poéticas que estavam sendo estudadas e praticadas pela dupla. Devido às características inerentes à tradição circense, no que tange a palhaçaria, não “cabe muito ensaiar, cabe mais

⁶² Ficha técnica: Direção: Fábio Resende e Ademir de Almeida. Elenco: Cris Lima, Débora Torres, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Luciana Gabriel, Marcio Rodrigues, Rafaela Carneiro e Sérgio Carozzi.

⁶³ Segundo o Sesc (2025), o Palco Giratório é o maior projeto de circulação e intercâmbio das artes cênicas do Brasil, promovendo espetáculos, oficinas e debates por todo o país desde 1998.

apresentar” (Joel Carozzi, 2024) , pois é na apresentação, com a presença do público, que encontrarão os elementos necessários para realizá-la. Esse período durou cerca de sete anos e foi concomitante com os fatos que serão descritos adiante.

Foi nesse fértil terreno em que o grupo desenvolveu e afeiçou ainda mais suas ferramentas técnicas, pelo contato com novidades, através dos treinamentos e ensaios. Isso tudo contribuiu para o Lona forjar sua “cara”, através da construção de uma poética “mais bagaceira, menos polida e mais rústica, que foi se consolidando” (Sérgio Carozzi, 2024). Segundo Joel (2024), isso se relaciona com a aproximação e com o diálogo da periferia e, portanto, sustenta a solidificação de uma linguagem mais popular, ou seja, a criação de um “modos”, um jeito de fazer.

Somados aos acúmulos das técnicas de teatro de grupo, o Lona, sobrevivendo à beira, seguiu com as pesquisas das palhaçadas com a crítica social na construção de *O Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009), onde reuniram e colocaram em movimento os novos aprendizados.

3.9.4. O Perrengue da Lona Preta⁶⁴

A vontade de trazer à cena discussões que não eram feitas e colocar problemas “intragáveis” foram os motores para a construção do *Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009), além da busca do “ferrão político”, agora fora do contexto do movimento social. Como, a partir das cenas clássicas e do divertimento aprofundar a crítica social? Joel, em entrevista, conta sobre o processo e as contradições encontradas no caminho de investigar as relações entre essa forma com o conteúdo de classe:

A crítica social exige um pouco mais de complexidade e a palhaçada está muito construída ali naquelas figuras. Então, o conteúdo atrapalhava a palhaçada e vice-versa. A palhaçada atrapalhava o conteúdo, porque a gente tratava de uma forma rasa também (Joel Carozzi, 2024).

O processo de criação da peça durou alguns anos e teve influência do professor Mário Fernando Bolognesi, ao mediar o contato dos palhaços da trupe com os estudos do Bakhtin sobre Rabelais, quando Sérgio frequentou as aulas na pós-graduação da UNESP. O artista conta

⁶⁴ Ficha técnica: Sinopse: O “sagrado” direito à propriedade privada, símbolo da cultura oficial, é reinterpretado em *O Perrengue da Lona Preta*, um espetáculo inspirado na tradição circense. Nele os palhaços Rabiola e Chico Remela reconstróem, de forma divertida, os símbolos, pretensamente eternos da ordem vigente. Direção: Sérgio Carozzi. Elenco: Joel Carozzi, Sérgio Carozzi. Figurinos: O Grupo. Produção: Henrique Alonso (O palhaço periférico, Trupe Lona Preta, 2022).

que além dos debates teóricos, refinou os aprendizados referentes às técnicas de clagues (tapas) e cascatas (quedas).

Outra referência importante que estruturou a referida peça foi um espaço de formação sobre “O Método dialético” mediado por Luís Carlos Scapi⁶⁵, educador e monitor do NEP - 13 de Maio. Este espaço também exerceu influência na construção de outras peças, como o próprio *O Circo Bélico*. A partir do questionamento de quais são as urgências do nosso tempo histórico que “devem” ser trazidas em cena, a Trupe Lona Preta consolida um fio condutor e um princípio de trabalho, que subsidiou e ainda sustenta as criações do grupo: revelar as (escondidas) relações de trabalho!

Boa parte da criação do Perrengue foi realizada em trânsito, durante a circulação no Palco Giratório da peça *Este lado para cima*, em 2012. A dramaturgia foi organizada por camadas e é evidente a presença das referências citadas (principalmente a narração épica, as palhaçadas no tratamento escatológico e no alto ritmo de piadas⁶⁶), além de ter a intencional divisão, inspirada pelo espaço de método dialético, entre cenas de convencimentos e cenas de porrada. Os temas tratados na peça são a propriedade privada e, por consequência, a luta pela terra.

Diferentemente e em paralelo à Brava, o Lona andou pelos contornos, operando em outras chaves. A práxis desenvolvida foi ligada à militância, à vontade e ao prazer de seguir realizando as palhaçadas e circulando o *Circo da Lona Preta* em espaços de luta. Em entrevista, os irmãos Carozzi contam que frequentavam semanalmente o *Cooperifa*, iam em saraus e nos movimentos.

O Perrengue da Lona Preta é uma peça com dois atores e trabalha de forma épica, cômica e escatológica as imagens do capital⁶⁷. Uma dupla de palhaços esfomeados tenta arranjar uma forma de se manterem vivos e conseguir o que comer. A peça começa quando um dos atores vai de encontro ao público e anuncia que precisa dar dois avisos. No primeiro

⁶⁵ Luiz Carlos Scapi, iniciou sua militância nos teatros de Galpão, de Guarulhos, e, posteriormente, passou a trabalhar na Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional, FASE - São Paulo. Na época, a equipe passou a apoiar a oposição metalúrgica de São Paulo. Porém, não foram apoiados pela FASE nacional e a equipe toda da cidade foi demitida, em 13 de maio de 1982. Os integrantes se reuniram nesse dia e fundaram o Núcleo de Educação Popular 13 de Maio e estruturaram seus trabalhos. Na época, se ramificavam em trabalho direto, material didático e formação. Posteriormente, em 1988 o núcleo se concentrou para fazer formação, onde veio a primeira turma de monitores, ainda com o Humberto Bodra na direção central. Com seu falecimento, em 92, Mauro Luis Iasi e Luiz Carlos Scapi assumem a direção do curso de formação de monitores, que virou o cargo chefe do NEP 13 de maio. Scapi fica até 2007 e hoje é o Fórum Nacional de Monitores que coordenam os trabalhos do NEP, responsáveis pelas atividades dos cursos de aprofundamento, cursões e a formação de monitores.

⁶⁶ Em entrevista, Sérgio comenta a diretriz: “Três falas, uma piada” (Sérgio Carozzi, 2024).

⁶⁷ Na obra *A Sociedade do Espetáculo (La Société du Spectacle, 1967)*, Debord afirma que, no capitalismo avançado, tudo que era vivido diretamente passou a ser mediado por imagens. O espetáculo, segundo ele, não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (DEBORD, 1997, p.14).

comenta: essa peça é muito boa; no segundo adverte que, caso não gostem da apresentação, podem vaiar. Neste momento, o outro ator chega carregando um balde com várias bexigas cheias d'água e avisam que trouxeram a própria vaia, entregando-as para o público.

Todos se dirigem ao espaço cênico. No centro, encontra-se um mastro e abaixo dele alguns objetos que serão usados durante a peça. Nesse “prólogo”, os palhaços jogam com o público, reconhecendo neles personalidades famosas. Em seguida, fazem a entrada “*O Poirote*” (Bolognesi, 2003, p. 245), a apresentação dos palhaços e a chamada da peça: “Senhoras e Senhores, respeitável público. A Trupe Lona Preta orgulhosamente apresenta: O Perrengue da Lona Preta”.

Então, anunciam ao público sobre o que irão contar: a história dos trabalhadores. O trecho desse momento está citado no primeiro capítulo da presente dissertação. Através da camada das palhaçadas com as piadas, alternam com os “cortes épicos”, (momento em que o ator se coloca em cena comentando de maneira distanciada), “saindo” e comentando a personagem palhaço. Ainda, com o auxílio dos adereços, os atores interpretarão outras personagens, como a polícia e de um casal de burgueses.

A história inicia com a ideia de Chico apresentando uma solução para comer, ficar vivo e ainda fazer teatro: arranjar um patrocinador. Pedem que alguém da plateia sugira um banco famoso e, dentre os objetos cênicos, pegam a imagem do sugerido banco e a posicionam, como uma bandeira, no mastro. Cantam uma paródia do hino nacional enquanto, pelo acionamento de uma engrenagem, a “bandeira” do banco sobe, produzindo um efeito cômico, graças ao mecanismo e a atuação dos palhaços.

O recurso linguístico também compõe o efeito cômico da paródia do hino nacional, pois os atores substituíram quase todas as palavras por nomes de marcas: “Seu Knorr, dessa igualdade, conseguimos conquistar com braços Ford, em teu seio, ó liberdade, desafia o nosso peito a Microsoft” (Trupe Lona Preta, 2009).

Enquanto não recebem resposta do patrocinador, Rabiola conta orgulhoso que está trabalhando na casa de gente rica como “vice-assistente de subajudante de auxiliar de serviços gerais”, enquanto busca “as aparelhagens” que está arrumando: uma privada entupida. É através dela que trabalham a camada escatológica da peça e, ao mesmo tempo, o conceito de propriedade privada.

O manuseio e o trabalho com a privada são explorados no jogo cômico escatológico, até que a chegada da polícia é anunciada. Com auxílio da sonoplastia entra o policial, com óculos escuros e postura violenta, Chico Remela, faz gestos sincronizados com música de “super-

herói” e se apresenta: Sargento Vassoura. Os palhaços desenvolvem a cena cômica a partir do antagonismo entre a violência da figura de autoridade e Rabiola.

Chico volta à cena e, ao tomarem consciência de algumas contradições, propõe o enfrentamento e uma revolta dos trabalhadores. O público é incorporado em cena durante as negociações, como a multidão revoltada, construindo a oposição com a mulher burguesa dona de fábrica e seu marido quando entram em cena.

Após reivindicarem seus direitos, (como a redução da jornada de trabalho, empregos, salários dignos, além de comida) através dos jogos cômicos, a polícia volta a reprimir os manifestantes. Os dois palhaços voltam ao palco e comentam algumas reportagens da revista, e, comicamente, apresentam a ideologia individualista e empreendedora. Até que a resposta do banco chega. A expectativa criada do recebimento do patrocínio é quebrada, quando se revela, através de muita risada, ser uma carta de cobrança.

Encaminhando para o final, Rabiola “acidentalmente” coloca fogo no papel com a imagem do banco no topo no mastro. Chico Remela entra como policial e fazem o jogo do esquete “*O Caveirão*” (Bolognesi, 2003, p. 215), até que o policial dá um tapa em Rabiola e com “corte épico”, o ator sério explica que “a separação do trabalhador de seus meios de produzir a sua vida marcam a origem da sociedade em que vivemos”. Em seguida, os palhaços narram fatos que marcaram a origem da sociedade capitalista, como a expulsão violenta dos camponeses para dar lugar à propriedade privada, com a lei contra a vadiagem, que marcava a testa daqueles que não trabalhavam. Além disso, descrevem fatos atuais, como a privatização da água na Bolívia, entre outros, e encerram com o texto:

Chico Remela: Lei de Henrique VIII, 1530. Se alguém se recusar a trabalhar, deve ser sentenciado como escravo. Se o vadio não fizer nada em três dias, deve ser mandado de volta para o seu lugar de origem e marcado com ferro quente, a letra V, de vagabundo. Depois de arrancar de nossas mãos os meios para produzir a nossa própria vida, aqui estamos nós, livres e virtuais.

Rabiola: E hoje, se casas ou campos minados são construídos, se livros são investidos, se soldados e trajetos são produzidos, se pessoas adoecem, nada disso interessa. Mas aqui estamos nós, vadios, mal-intencionados, mal-intencionados, portadores do vírus que transmite a peste da desobediência, lutando e sonhando em ver o dia em que o nosso suor será jogado para o alto como confete para celebrar a chegada de novos tempos. Levamos 500 anos aprendendo a nos odiar entre nós mesmos, mas aqui estamos nós, sem muitas certezas, mas temos certezas de que os donos da terra dormiriam mais tranquilos se não ouvissem a nossa voz.

A nossa voz não pode muito, mas gritar... Nós vem gritando.

Chico Remela: Chegamos agora ao fim e ao limite do nosso teatro. Mas a questão aqui não é pessoal. Não existe um culpado, um salvador ou um caminho único de redenção. Por isso, chegou a hora de vaiar quem verdadeiramente merece (Trupe Lona Preta, 2009).

Depois disso, vestem os acessórios que representam os burgueses e voltam-se ao público para serem atacados pelas bexigas de águas distribuídas ao público, finalizando a peça. *O*

Perrengue da Lona Preta (Trupe Lona Preta, 2009) trabalha com diversas camadas, costuradas pelas piadas e jogos cômicos. Entre elas, a camada épica, que comenta o fazer teatral, a camada escatológica, do nojo, a camada das palhaçadas (composta mais por piadas do que das cenas clássicas, ainda que estas estejam presentes) e a camada política, através da qual pretendem apresentar os elementos constitutivos da engrenagem capitalista, ao mesmo tempo em que narram os processos históricos que o originaram.

Fotografia 03 - O Perrengue da Lona Preta



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Iraci Tomiato, 2013. Não publicada.

3.9.5. Corinthians, Meu Amor⁶⁸

Às vésperas do centenário do Corinthians, em 2010, o Teatro Popular União e Olho Vivo convidou a Brava Companhia a remontar o texto *Corinthians, meu amor* (TUOV, 1966), originalmente escrito em 1966. Para a Brava Cia, o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV)

⁶⁸ Ficha técnica: Criação coletiva da Brava Companhia, com texto original de Idibal Piveta (César Vieira) e direção de Rafaela Carneiro. O elenco é composto por Ademir de Almeida, Cris Lima, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Luciana Gabriel, Márcio Rodrigues, Max Raimundo e Sérgio Carozzi. A direção musical é de Luciano Carvalho, e a dramaturgia de Fábio Resende, que também assina a voz das narrações e colabora na iluminação, ao lado de Débora Torres e Henrique Alonso. As músicas do espetáculo foram compostas por integrantes da própria companhia, além de Luciano Carvalho, Juh Vieira, Idibal Piveta (César Vieira) e Laura Maria. Os cenários e figurinos são de Joel Carozzi, Márcio Rodrigues e Sérgio Carozzi. O treinamento de percussão ficou a cargo de Hiles Moraes, os vídeos foram produzidos pela Brava Companhia, e o design gráfico é assinado por Ademir de Almeida. A produção foi realizada por Kátia Alves (Brava, 2014).

sempre foi uma referência, especialmente por sua atuação nos bairros e por ser um grupo formado por trabalhadores. Rafaela Carneiro, diretora da peça e, na época, integrante da Brava, explica⁶⁹ que desde o início do processo, realizado com apoio e conversas com César Vieira, autor do texto original, a intenção foi atualizar a obra para dialogar com o bairro e a realidade atual. A nova montagem manteve o enredo principal – a vida dos trabalhadores corintianos na cidade de São Paulo – mas reconfigurou sua abordagem de forma crítica e épica, um exemplo é a criação do personagem Olho Vivo, que personaliza o grupo homenageado. Entre os elementos de atualização, destaca-se a proposta de espaço cênico: o público é inserido dentro do ambiente do bar onde se passa a ação, abolindo a separação entre palco e plateia. Os espectadores sentam-se em mesas, compartilhando a experiência da encenação de forma integrada. Para Carneiro, essa escolha “busca contrariar a relação espetacular da nossa sociedade com a arte e os esportes”, criando uma vivência coletiva e não apenas contemplativa. Essa concepção dialoga com a crítica de Debord à sociedade do espetáculo, em que as relações sociais são mediadas por imagens e o público - quanto mais contempla, menos vive. A naturalização das imagens dominantes, como vimos e baseadas em Marx e Engels, serve para esconder as contradições de classe e universalizar os interesses da burguesia, através da ideologia.

A partir dessa crítica, a Brava Cia estabeleceu como objeto de pesquisa a produção da contra imagem, ou seja, a apropriação crítica das imagens naturalizadas pela sociedade do espetáculo. Por meio da linguagem teatral, a companhia buscou inverter a lógica da contemplação, provocando espanto e reflexão crítica no público. Assim, a montagem de *Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia, uma homenagem ao TUOV*, não é apenas uma releitura, mas uma proposta estética e política que atualiza o texto de 1966 com base nas contradições sociais do presente, elaborando uma dramaturgia que homenageia, comenta e transforma o legado do grupo Olho Vivo.

Durante o processo da peça, os irmãos Carozzi relatam que havia um desejo deles de intensificar o uso das piadas, buscando distanciar-se de uma abordagem mais estritamente épica, que era pautada por alguns membros da Brava Cia. A questão que os movia era como construir uma linguagem popular, capaz de trabalhar o épico e a crítica social, mas de um modo diferente. Segundo Joel, essa era uma inquietação central: desenvolver esse teatro popular de

⁶⁹ Entrevista feita pela pesquisadora, realizada no Centro Cultural de São Paulo, em 2014. Compõe a pesquisa do Programa Institucional de Iniciação Científica – PIC da UNESPAR, sob orientação da professora Dra. Guaraci da Silva Lopes Martins, cujo resultado é o artigo intitulado: “Corinthians, Meu Amor: Uma Comparação Dramatúrgica e Política” (2014).

outro jeito, mais contextualizado e poroso. Esse movimento de investigar as possibilidades da linguagem popular por outros caminhos coincidiu com um período em que a Trupe Lona Preta passou a circular cada vez mais, enquanto, em oposição, em relação à Brava Companhia, seguiam em um caminho de separação, marcado por questões estéticas e por tensões relacionais que se expressavam nas mediações com o fomento à cultura.

3.9.6. O Concerto da Lona Preta⁷⁰

Este período é um momento muito fértil do Lona, pois o grupo criou quatro peças sem financiamento orgânico, elemento que acarretou uma dinâmica coletiva e operacional própria, pois era necessário alternar os ensaios e compromissos do grupo com outras atividades que garantissem suas subsistências financeiras. Os processos de criação do Lona, como não estavam mediados por projetos ou lei de fomento, até então, eram muito “intermitentes, começavam, paravam, pegava, voltava, dava uma pilhada e ensaiava” (Alexandre Matos, 2024). Foi a partir da peça *O Concerto da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2013) que essa relação foi se transformando.

Em 2012 estreiam *O Concerto da Lona Preta*, que também estava sendo criado em paralelo ao *Perrengue* e às atividades da Brava. Depois do projeto do *Era Urso* (1999), a vontade do grupo foi de aprofundar a pesquisa que a trupe já estava desenvolvendo, com as palhaçadas, além do investimento do estudo da música que marcam definitivamente os acúmulos e avanços desta montagem, advindos da grande vontade de juntar as três coisas, palhaçadas, o conteúdo político e a música.

Joel estudou sax e a presença do Elias Costa, por ser da área da música, potencializou as criações musicais da peça. Foi através dele que Wellington, também músico, se aproximou do grupo, porém o artista Elias seguiu no Lona até 2019. O processo de construção da peça foi de muito ensaio, devido a questão musical exigir muito treino e ensaio (Joel Carozzi, 2024).

A estrutura da narrativa foi concebida a partir do mote da apresentação de um Concerto musical. Recheado com as seguintes cenas clássicas que encontramos na dramaturgia da peça: “*O apito*” e “*O concertista*” onde o jogo da interrupção está presente no início da peça, através das tentativas do apresentador Chico Remela de começar as apresentações musicais, mas segue

⁷⁰ Ficha técnica: Sinopse: *O Concerto da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2013) é um espetáculo inspirado na tradição circense e em músicas que fazem parte do imaginário popular. Cinco músicos, ou melhor, cinco palhaços tentam de forma divertida executar um concerto musical com um amplo e variado repertório, que abrange arranjos musicais concernentes às manifestações populares, eruditas e popularescas. Direção: Sergio Carozzi. Elenco: Alexandre Matos, Abraão, Kimberly, Joel Carozzi, Sergio Carozzi e Wellington Bernado. Figurinos: O Grupo. Produção: Henrique Alonso (O palhaço periférico, Trupe Lona Preta, 2022).

sendo interrompido pelos outros músicos. “*O atirador de facas*”, está presente através de uma piada. “*O coração*”, quando o palhaço, caído no chão, é socorrido. Girino e Rabiola tentam o ressuscitar e descrevem o coração do músico, mas estão falando de sua bunda. “*Vitamina B*”, esquete presente quando os palhaços ressuscitam o morto, com uma bomba de enchimento. “*O Piano*”, o esquete completo está presente, com algumas adaptações dramáticas. “*Os Ratos*”, através do jogo está presente quando a autoridade do apresentador é questionada pelos músicos que querem tocar outras músicas. Quando está presente, o obedecem. Quando sai de cena, os palhaços tocam suas músicas de preferência. Nas entradas do apresentador, até Girino percebê-lo em cena, criam a situação cômica do jogo do “*O Caveirão*”. “*O banguê-banguê*”, presente através das brigas em câmera lenta. E por fim, “*O Músico Concertista*”, com as gags corporais e musicais, nas tentativas de o apresentador fazer uma apresentação séria (Bolognesi, 2003, p.205-206).

A peça é uma apresentação de um concerto musical, feita por cinco palhaços em cena e seus respectivos instrumentos. Apresentada nas ruas, inicia-se com a chegada do grupo de músicos ao espaço da cena, tocando uma música que convida e anuncia que a peça vai começar. O público está organizado em meio círculo, a partir de uma lona redonda no chão que delimita o espaço da cena. Nele, estão dispostos os instrumentos musicais, à direita a bateria; à esquerda enfileirados o sax, o trombone, uma alfaia, djembe e outros instrumentos de percussão. No centro, uma caixa de som com microfone e uma estrutura de madeira acima com os escritos “*Concerto da Lona Preta*” – nele, um figurino pendurado e outros instrumentos musicais e objetos que serão usados durante a peça.

A camada musical é a condutora da narrativa que se constrói no tempo presente, na proposição da realização do concerto musical. Porém, a todo momento acontece algo e a programação é interrompida, o que vai deixando Chico Remela, o apresentador, cada vez mais irritado e sem paciência. Os cinco atores estão divididos em dois grupos de palhaços e, a partir disso é trabalhada a oposição entre os *Augustos* e os *Escadas*. Os abobalhados, Rabiola e Girino, fingem que são músicos e os outros dois palhaços exibem suas habilidades musicais enquanto acompanham o apresentador.

É a música que propõe grande parte dos jogos cômicos, através de composições autorais e paródias, as quais têm como referências músicas e ritmos populares, reconhecidos pelo público. Ao mesmo tempo, ainda que de forma mais sutil (em relação ao *Perrengue*, por exemplo), trabalham a camada da crítica e da problematização das músicas comerciais e do entretenimento de massa e, em outros momentos, são mais diretos em suas falas e canções, ao trazer os Racionais MCs, o Gog (Genival Oliveira Gonçalves) e Ferrez (Reginaldo Ferreira da

Silva), referências do rap. Ainda assim, o grupo considera que nesse processo “mediaram na crítica social” (Joel Carozzi, 2024) para darem ênfase na consolidação do campo de estudo musical.

A peça tem a camada “do chute na bunda”, dentro da camada das palhaçadas, onde tratam do universo lúdico das crianças, trabalhadas de forma crítica, a partir das referências culturais infantis. De forma poética, propõe também momentos de leveza e brincadeira - um exemplo é o sax que solta bolinhas de sabão, convidando à interação da criançada.

O rap, o pagode, o *rock and roll*, o “erudito”, a música de circo, a música cantada, a música comentada, a música instrumental e muitas outras são encontradas na peça. A finalização da mesma acontece com todos os palhaços tocando percussão e a canção *Nkosi Sikeleli África*, canção Sul Africana, língua *Xhosa*, com inserções da música de Gog, *Fogo no pavio*, e terminam com um recado que evidencia a posição da trupe e ao que vieram: “Se o povo soubesse a força que ele tem, não aturava desaforo de ninguém” (Trupe Lona Preta, 2013).

Durante o ano de 2013 a peça circulou via Circuito SESC e inaugurou novos lugares do Lona, com a entrada na cena teatral da cidade, passaram ser mais conhecidos e, a partir disso, o trabalho no Lona Preta passou a ter as condições de ser remunerado, instaurando uma nova dinâmica coletiva. Portanto, *O Concerto da Lona Preta* estreou novos movimentos e junto com a nova configuração de integrantes, desenvolveram as forças técnicas e criativas do grupo, consolidando o campo da linguagem musical, somado aos campos já acumulados, das palhaçadas e do conteúdo político.

Fotografia 04 - O Concerto da Lona Preta



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Ricardo Rodrigues, 2022. Não publicada.

3.9.7. A Sede e a *Mostra Bagaceira*

A *Mostra Bagaceira* teve sua primeira edição em 23 de dezembro de 2013, com a apresentação do *Concerto da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2013). A estreia aconteceu dois dias antes do Natal, sem grande preparação prévia, “divulgou e fez”, conta Joel (2024). Essa primeira edição surgiu da sobreposição de duas necessidades: de um lado, a saída do movimento social e o envolvimento dos integrantes do grupo em diversas e fragmentadas frentes de atuação política; de outro, uma necessidade de aproximação com os vizinhos, afinal estavam ocupando a garagem da casa dos pais de Sérgio e Joel para os encontros da trupe, e como realizam ensaios da banda, externamente, apenas ouvia-se, sem saber ao certo o que estava acontecendo ali. A *Mostra* então foi uma forma de socializar com o entorno o que acontecia dentro da sede e mostrar o trabalho do grupo. A sede, que começou a concentrar os encontros dos artistas, desde 2008-2010, marcou uma nova etapa e teve importância fundamental na consolidação do trabalho político, poético e estético da trupe, podemos afirmar que aqui o trabalho do grupo deu um saldo de qualidade.

Com o passar dos anos, a *Mostra Bagaceira* cresceu, incorporando apresentações, com diversos artistas parceiros convidados dando vida a uma programação de dois dias dedicados ao circo, ao teatro e à música. A partir de composições próprias da trupe, a *Banda Bagaceira* se estruturou nesse processo, reunindo pessoas próximas, os ensaios e a saída do cortejo que acontece na programação da *Mostra*.

Além disso, o grupo organiza diversos encontros formativos, diluídos durante o ano, trazendo convidados e realizando debates sobre a conjuntura política, temas transversais como o racismo estrutural, cursos de história com a retomada de eventos históricos sob a luz e perspectiva dos trabalhadores etc. Além das práticas culturais como o coral, por exemplo, que aglutina o pessoal do bairro e outros.

A *Mostra Bagaceira* “há algum tempo extrapolou o Lona, agregando mais gente”, conta Sérgio (2024). Ela desenvolveu uma dinâmica própria e coletiva e, nesse sentido, representa uma intersecção importante entre militância e criação poética e estética: uma alimenta a outra, sendo essa instância de nutrição artística e política. Como afirma Joel, “a bagaceira foi um pouco dessa necessidade, de manter uma certa militância e um diálogo com o bairro. E foi crescendo, foi ganhando um corpo” (Joel Carozzi, 2024).

O grupo, a partir de sua práxis, elabora suas próprias expressões e palavras e utiliza o termo “jogar a madeira no chão” para trazer materialidade às ideias, expondo-as à realidade. A trupe conta que com a *Mostra Bagaceira* foi assim: havia essas necessidades, o *Concerto* estava

montado, surgiu a ideia: “então vamos colocar a madeira no chão” e experimentaram. A madeira no chão expressa essa práxis, esse fazer, experimentando, investigando, “os como”, e assim, a cada ano, se desenvolveram novos problemas e soluções, avançando para novas etapas.

A Mostra também passou a ser um parâmetro para as criações do grupo, pois visualizam as peças para a *Bagaceira*, além de ser uma forma de avaliação contínua do trabalho coletivo e político. Joel conta que “a *Bagaceira* redimensiona todo ano em que pé nosso trabalho está” trazendo questões como: “o que a gente está fazendo faz sentido? Como?”. Para eles, os aprendizados na construção da *Mostra* e das próprias peças do grupo são um crescimento dialético “um pouco prático, um pouco teórico, um pouco experimental, não pode avançar demais um, em detrimento do outro”, afirma Joel (2024). Assim, adequam as vontades com a realidade, sem ilusões idealistas, mas com direção e “um norte”, buscando compreender os passos que a realidade permite que sejam caminhados no momento.

3.9.8. O Circo Fubanguinho⁷¹

O Circo Fubanguinho (Trupe Lona Preta, 2017) foi o processo criativo mais rápido do Lona. Ele nasceu no meio da construção da peça *O Circo Bélico* e foi resultado de dois elementos que estavam pautando o grupo naquele momento. O primeiro, foi a quantidade de materiais, anotações e ideias de cenas acumulados. Em entrevista, Sérgio relembra que comentou com Joel que os rascunhos produzidos e não usados em *O Circo Bélico*, dariam uma peça e, assim, tratou de organizá-los em uma dramaturgia. O segundo foi a necessidade de sobrevivência do grupo, pois, ainda que três integrantes fizessem parte da Brava Cia, os outros três não, e o *Concerto* já não circulava como antes. Além dos amargos entraves na criação do *Circo Bélico*.

Assim, criaram *O Circo Fubanguinho*, a partir da sistematização de um roteiro feito por Sérgio, estruturado a partir do mote do esquete “*O atirador de facas*”, com começo, meio e fim. Encontramos na dramaturgia as seguintes entradas: “*Morrer para ganhar dinheiro*”, “*Cidade de trás para frente*”, inspiração de “*Os Ratos*” e outras (Bolognesi, 2003, p.205-206).

O Circo Fubanguinho conta a história de um circo e, assim como o *Concerto*, ela acontece em tempo presente, incorporando ativamente o público como elemento da narrativa.

⁷¹ Ficha técnica: Sinopse: *O Circo Fubanguinho* é um espetáculo inspirado nas charangas, farsas e bufonarias. As músicas pontuam e costumam o enredo. Nele, dois palhaços, demitidos e expulsos do picadeiro, tentam se inserir a qualquer custo. Direção: Sergio Carozzi e Joel Carozzi. Elenco: Alexandre Matos, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Sergio Carozzi e Wellington Bernado. Produção: Henrique Alonso. Assistente de Produção: Dona Méris e Márcia Carozzi. Cenografia: Xté Marçal (O palhaço periférico, Lona Preta, 2022).

A peça começa com muita animação e alegria com a charanga da *Lona Preta* composta por uma bateria, guitarra, sax, tuba e trombone. O cenário é composto por três lonas redondas de cores claras que organizam o local dos instrumentos. A maior, do meio, delimita o centro da cena em que está a estrutura de cenário: uma porta larga de madeira, com cortinas e acima a placa escrita: “*Circo Fubanguinho*”. Nela acontecem alguns jogos cômicos de esticamento dos corpos, por exemplo, e a cortina também é utilizada como elemento revelador e cômico. Na direita estão localizadas a bateria, a guitarra e uma viola. Na esquerda, estão os suportes da tuba, a sanfona e a alfaia.

O apresentador dá boas-vindas ao público e anuncia o grande número da noite: o atirador de facas. Em seguida, apresenta os palhaços, Rabiola Girino, como *Augustos* e assim trabalham a oposição com o apresentador e os outros dois músicos, os *Escadas*. A oposição aqui transborda a polarização palhacística, pois como dono do circo, o apresentador Chico Remela se apresenta como patrão, aqui chamado de Chicão. Na medida que os dois palhaços *Augustos*, são demitidos, afirmam: “Nós dois representamos toda a classe dos explorados e oprimidos” (Trupe Lona Preta, 2017). Trabalham essa camada política, que determina os conflitos da peça, além dos comentários conjunturais acerca da situação política, normalmente feitos por Rabiola. Como por exemplo, a terceirização, um tema que aparece recorrentemente em algumas piadas durante a peça. A contradição de classe entre o patrão Chicão e os outros dois palhaços trabalhadores músicos (Sovaco e Touro) que se mantém no circo é demonstrada (ainda que mais amena do que com os *Augustos*, afinal eles ficam ao lado do patrão, quando se trata de polarizar com Rabiola e Girino), revelando a ganância, o individualismo e o estrelismo do patrão, além do descaso com os trabalhadores, mostrados na sequência da programação do circo e escancarado na cena em que o patrão os espanca. A presença da música é marcante e praticamente todos os jogos cômicos são feitos através dela, entrelaçada nas movimentações e falas, compõe organicamente a dramaturgia.

Com um ritmo intenso de piadas, a camada escatológica é construída através de algumas cenas. Rabiola defeca na tuba e os papéis sujos voam para a plateia. Durante a demissão, as cuecas sujas dos palhaços são jogadas no público. Em outro momento, Sovaco, ignorantemente, toma uma água podre de privada. A peça segue com os dois palhaços tentando retornar, disfarçados ao circo. Depois de serem descobertos e de um jogo de enfiamento musical com o patrão, este decide recontratá-los, para o grande número da noite: “*O atirador de facas*”, anunciado repetidas vezes.

A música que anuncia a tão esperada última atração construída sob o ritmo circense começa com Rabiola trazendo a prancha e localizando-se em sua frente. Quando ele resiste e

tenta sair, a música se desenvolve para um jogo de pergunta e resposta entre o patrão e Rabiola, já posicionado novamente na prancha.

O esquete “*O atirador de facas*” (Bolognesi, 2003, p. 209) é reorganizado pela trupe, que inverte lógicas na forma como produzem a situação cômica. Enquanto a dramaturgia da cena clássica realiza o jogo das facas com o palhaço na prancha de olhos vendados, a dramaturgia da trupe se desenvolve em outros sentidos. O primeiro é que Rabiola consegue se safar de estar na prancha e, com a participação do público, através de uma votação que geralmente decide por unanimidade que quem vai à prancha é Chicão, o patrão, sendo Rabiola, ainda que desprovido de nenhuma habilidade para tal, é o responsável pelo lançamento das facas. Ainda assim, o faz brilhantemente, levando o público à loucura. É ele, o público, que mesmo sem vendas nos olhos, é enganado. Porém, a trupe revela o truque mostrando a ação do palhaço por trás da prancha, que inseria as facas, criando o efeito ilusório do lançamento das facas. A peça finaliza com a frase dita por Chico Remela: “Se um circo Fubango desses consegue enganar tanta gente, imagina o que as grandes empresas não fazem” (Trupe Lona Preta, 2017), seguida do som característico da vinheta do Jornal Nacional (rede Globo) e o cumprimento de “boa noite”.

Na peça *O Circo Fubanguinho* fica evidente a fluidez harmônica dos três campos de estudos da trupe: as palhaçadas, a música e a crítica social entre si, que confluem de maneira orgânica e resultam em uma grande eficiência cômica crítica.

Fotografia 05 - O Circo Fubanguinho



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Lenon Cesar, 2019. Não publicada.

3.9.9. A Fábrica dos Ventos⁷²

A peça *A Fábrica dos Ventos* (Trupe Lona Preta, 2022) é a produção teatral infantil do grupo e conta a história de “um reino onde a vida gira em torno das bexigas: o trabalho, o alimento, o lazer. Com dificuldades de respiração e locomoção, o povo trabalha enchendo as bexigas, sobrevivem vendendo a única coisa que lhes restam, o sopro vital. Atendendo às ordens do rei, ao final de cada dia um soldado passa recolhendo todas as bexigas. Até que um palhaço desafia as ordens do rei...” (Trupe Lona Preta).

A Fábrica superou as produções da trupe, com o maior número de elementos cênicos e tempo de montagem⁷³. Pensada para o espaço do teatro, o grupo utiliza diversos elementos pirotécnicos e efeitos visuais. No palco, a recepção do público é feita de maneira sonora: teclado, violão, xilofone, trombone e djembe são tocados ao vivo, criando aproximação com a melodia, que será material de jogo com público em seguida. Enquanto isso, Rabiola interage com a plateia jogando uma grande bexiga vermelha, criando uma aproximação inicial e apresentando um material basilar da dramaturgia, a bexiga, dialogando também com o nome da peça. Ela se desenvolve sem diálogos, potencializando as comunicações gestuais, visuais e musicais além dos gromelôs. O espetáculo propõe jogos com música e o canto que inicia a peça é realizado por Rabiola que ensina brincando uma melodia à plateia, até que ele “guarda” a música em um pote, dando início à narrativa.

Há diversas referências culturais sonoras da indústria cultural, como trilhas de videogames, Netflix e Galinha Pintadinha, ampliando as camadas de significados e convidando à reflexão crítica em alguns desses casos, ao deslocar o contexto do som com as ações dos palhaços. Um momento marcante ocorre quando os personagens estão assistindo à televisão e, de forma surpreendente, o aparelho se levanta e sai andando evidenciando o caráter da surpresa e do absurdo da comicidade da cena. As gags corporais marcam o ritmo da peça e sustentam sua comicidade ao longo de toda a narrativa. As ações e movimentações dos atores são acompanhados pela trilha da cena, tocada ao vivo com os músicos em cena. Como a camada de atenção é um elemento importante para a trupe, nessa criação os artistas extrapolam nas

⁷² Ficha técnica: Elenco: Alexandre Matos, Joel Carozzi, Sergio Carozzi e Wellington Bernado; Direção: Alexandre Matos, Joel Carozzi e Sergio Carozzi; Direção musical: Joel Carozzi e Wellington Bernado; Figurino: Laura Alves; Iluminação: Giuliana Cerchiari; Cenário: Sergio Carozzi e Joel Carozzi; Produção: Trupe Lona Preta; Produção executiva: Henrique Alonso; Ilustração: Kei Isogai.

⁷³ O grupo circulou pelo “Palco Giratório” do SESC, em 2024. Em outubro, quando foram à Curitiba, acompanhei a desmontagem da peça. Organizados por uma planilha detalhada, todos os objetos utilizados são mensurados.

possibilidades pirotécnicas, e ainda sem palavras, para assim manter o interesse ativo do público.

O personagem Girino, desde o início, representa a figura da ordem, reprimindo o canto coletivo inicial e, mais tarde, assumindo o papel de supervisor da fábrica, e ao mesmo tempo, de soldado. Os palhaços fazem o jogo da cena clássica “*O Caveirão*” (Bolognesi, 2003, p. 215) nesta relação de autoridade e em outras cenas, o palhaço exerce função disciplinadora. Com o auxílio da iluminação, os ambientes e momentos da peça são bem desenhados. No momento do trabalho, Rabiola e Chico Remela enchem pequenas bexigas, representando a produção da riqueza, fruto do trabalho humano. A produtividade dos personagens é quantificada por elas, que ao fim do dia são recolhidas por Girino em grandes sacolas e convertidas em salário, expondo a relação entre trabalho e valor da força de trabalho, pois ele paga uma ínfima parte do que foi produzido e se apropria do montante excedido, representação da mais-valia. O cenário urbano e a precarização da vida do trabalhador são imagens construídas através dos elementos cênicos, como a luz, a caracterização e movimentação dos palhaços, tendo a música um papel central na construção das atmosferas narrativas e emocionais das cenas.

A apresentação da figura de autoridade, o patrão, o Rei, representado por Chico Remela, revela também um grandioso cenário: um fundo repleto de bexigas. O que reforça a ideia da concentração e do poder do personagem, além das traquitanas envolvidas. A trupe traz a participação de uma criança, na cena em que Girino leva uma torta na cara. Neste momento, o palhaço é visto sob outro polo de autoridade, agora em relação à figura mais poderosa, revelando que ele é um trabalhador que defende insubordinadamente a lógica da ordem.

Na reta final da peça, Rabiola encontra-se em uma situação precária, pois mal consegue se alimentar com o que recebeu, a comida também é representada por bexigas. Um lindo e surpreendente efeito visual é realizado neste momento, com Rabiola entregando um pontinho luminoso a algumas pessoas do público. Ao jogá-las em direção ao palco, ela ascende, ligando sua luz, e na terceira jogada, ascende-se “um céu inteiro” no fundo do palco. Em um momento de virada, Rabiola tenta acessar o castelo de bexigas, mas é impedido por Girino, que está na posição de soldado. Após uma confusão, Chico entra em cena e Rabiola desvia de um tapa destinado a ele, que acaba acertando o próprio patrão e eles desenvolvem a situação cômica/crítica com torta na cara do Rabiola e a arrogância do patrão. Até que Rabiola retira de seu bolso o potinho onde havia guardado a música do início do espetáculo e, ao abri-lo, a melodia retorna e com ela o canto do público. É ele quem mobiliza as luzes, que se acendem e movimentam a grande parede de bexigas até são soltas e voam em direção ao público. As

bexigas são socializadas coletivamente e tomam conta do teatro, finalizando a peça com uma grande brincadeira musicada e cantada por todos.

A Fábrica é uma peça com especificidades em relação ao repertório do grupo. A trupe conta que produzir uma peça infantil teve relação com a questão da sobrevivência, pois esse mercado é mais amplo que o do circo, por exemplo, ainda que o tema de trabalho e as contradições da exploração dos trabalhadores sejam a base e os recheios da narrativa. Sérgio conta que o processo não foi muito coletivo e sim mais diretivo nas proposições, a partir da função de cada um. A direção pautou as referências visuais, através dos mapas que tiveram “esse lugar de concepção das imagens” (Joel Carozzi, 2024). Afinar as coordenadas corporais com a música exigiu ensaios e preparações, para a construção das partituras de movimento, através das mímicas e gestos. O desafio do jogo com o público, por não ter as mediações das palavras, foi elementar para a construção dramaturgica, afinal é o público quem derruba o castelo no final.

Fotografia 06 - A Fábrica dos Ventos



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: João Cláudio de Sena, 2022. Não publicada.

3.9.10. O Lona Chanel e a linguagem audiovisual

Durante o período da pandemia, por conta das restrições sanitárias, foi através da linguagem audiovisual que a Trupe Lona Preta buscou alento e centrou seus esforços criativos, devido a impossibilidade de seguir fazendo teatro. Com as perspectivas de futuro incertas, o canal no Youtube intitulado Lona Chanel foi o espaço que o grupo deu vazão às suas narrativas

críticas. “Foi o que manteve a gente vivo”, conta Sérgio (2025). O irmão Joel, explica que neste momento “riscaram mais o chão” nas intencionalidades críticas e tentativas de expressar as compreensões teóricas nas poéticas artísticas. O momento caótico mundial da pandemia, possibilitou construir uma crítica mais explícita e direta a essa forma de viver. Joel (2025) conta que “enfiaram mais o pé na jaca”, no quesito das mediações na tratativa de alguns temas.

O projeto nasceu durante o período mais fechado, quando todos estavam em casa. Nesse contexto, a experiência de fazer teatro para a câmera se tornou um desafio, pois, segundo Sérgio, tratava-se da “morte da palhaçada, que depende da troca com o público” (Sérgio Carozzi, 2025). Ele elaborou o primeiro roteiro e, posteriormente, junto ao irmão Joel, desenvolveram os demais, estabelecendo um novo momento na relação com a linguagem audiovisual, marcada também pelo aprendizado da edição com Fernando Mastrocolla. Ele, que havia ensinado os irmãos a editar quando compunham o mesmo coletivo que germinou o Lona, retoma aqui a parceria, criando as animações que integram os vídeos. No encontro do seu conhecimento técnico com as ideias dos roteiros, cenas e ações, os artistas elaboraram os caminhos da produção do canal. Entre as produções realizadas encontramos os títulos: “*Lona Chanel 1 e 2*” (2021), “*A música e o concreto*” (2021), “*Viola encasquetada*” (2021), “*O influencer e seus seguidores*” (2021) e “*O velho anormal*” (2021). Além disso, a série de cortes Lona Chanel, traz títulos como “*A crise da mercadoria*” (2024), “*O jornal do feudo*” (2024), “*Campanha contra a fome*” (2024) e “*O Super clown*” (2024) (Canal do Youtube: Trupe Lona Preta). Os links com os endereços dos vídeos estão disponíveis nas bibliografias.

3.9.11. Os novos processos

Atualmente, o grupo está criando duas peças que são frutos do fomento. Segundo Sérgio (2025) são “duas exceções”, que vão na contramão da forma histórica assumida por eles, pois até então, nenhuma outra peça foi criada a partir de financiamento de edital.

3.9.11.1. O Foguete

Durante a pesquisa tive a oportunidade de participar da leitura dramática desta peça, chamada *O Foguete*. Seu conflito central é o de um bilionário que “cai das alturas” em um território popular e periférico. A partir do encontro com os trabalhadores miseráveis e do estranhamento da intersecção dos “dois diferentes mundos”, o grupo estava recheando a dramaturgia com as piadas e situações cômicas, construindo as reflexões críticas, a partir do

mote. A trupe já realizou ações de leituras e saídas, e no momento, o processo está engavetado “cozinhando” para ser retomado com distanciamento em um momento futuro (Sérgio Carozzi, 2025).

3.9.11.2. O Circo da Lona Torta

A partir da intenção de agregar coletivos, pessoas e linguagens, o grupo está produzindo a peça *O Circo da Lona Torta* (Trupe Lona Preta, 2025). Com dezesseis pessoas em cena, reúne artistas do circo, da acrobacia, do mamulengo no encontro com as músicas e as palhaçadas. O mote elementar é a chegada desses artistas à lona para realizarem suas apresentações, porém, um boneco, representando um CEO, ou “boneco do demo”, afirma ser dono do local e não autoriza os espetáculos. Estabelecendo o jogo com o público, os artistas o questionam se devem ir embora ou ficar, e a partir dessa brincadeira de ocupar ou deixar a lona, desenvolvem as cenas e as contradições. A trupe vai estreiar essa peça na *Mostra Bagaceira* deste ano de 2025 (Sérgio Carozzi, 2025).

3.10. Procedimentos poéticos e cômicos – a palhaçada popular e periférica do Lona Preta

A Poética, segundo Aristóteles, é a arte que se ocupa das formas de imitação (mimesis), ou seja, das maneiras pelas quais os seres humanos representam ações por meio de diferentes meios, objetos e modos. Desde os primeiros capítulos da obra, o filósofo define como objeto da poética a análise das composições imitativas, como a tragédia, a comédia, a epopeia, o ditirambo e a execução instrumental com flauta e cítara. Essas manifestações, afirma Aristóteles, são todos modos de imitar a ação humana, seja por palavras, por ritmo ou por harmonia. A poética investiga, portanto, como essas formas de imitação diferem entre si, quais são suas estruturas e quais são suas funções. Ainda, analisa as capacidades particulares de cada gênero, desde sua origem, a construção dos enredos e as partes que o compõem. Assim, a poética se constitui pela análise dos elementos estruturais de cada gênero, pela observação dos efeitos que produzem e pelo entendimento das técnicas que tornam a composição eficaz (Aristóteles, 1998, p. 27).

A Trupe Lona Preta articula dialeticamente, seus fazeres artísticos palhacísticos a partir da perspectiva da classe trabalhadora. Fundamentados pela tradição da comédia popular, através das cenas clássicas circenses, criam seus materiais e modos singulares de criação, no

encontro de seus campos de cultivos, as palhaçadas, o teatro político e a música. O conteúdo do senso comum também é material de trabalho, articulado com o conteúdo cômico popular herdado:

Ela é uma inteligência coletiva, testada coletivamente. Mesmo se eu crio uma piada, e dá para criar, ela precisa ser confirmada com as pessoas, você precisa testar. O garimpo [das cenas clássicas], ele vem de achar no mundo geral, no senso comum, o que serve para gente adaptar (Sérgio Carozzi, 2025).

A partir do método materialista, compreendemos uma concepção de ser humano, no qual nossas ideias e necessidades são forjadas pela realidade externa, econômica, política e social na qual estamos inseridos. Afinal, nascemos e o mundo com suas relações sociais e formas de produção da vida já estão colocadas. Porém, essas determinações estão necessariamente em movimento e, portanto, podem ser transformadas como a história e a luta de classes nos mostram.

A gente parte desse pressuposto de que o campo simbólico ele é historicamente determinado, todo o universo simbólico ele tem uma construção histórica, social, econômica. Para falar qualquer coisa no seu tempo, você precisa se remeter à história. Então o significado histórico já está impresso nas palavras. Então **a luta de classes já está em todas as palavras** (Joel Carozzi, 2025, grifos nossos).

Vivemos em um período de triunfo do capital e lutar contra as formas ideológicas hegemônicas que operam esses eficientes mecanismos com a finalidade de manter a ordem e o domínio burguês, é um desafio que exige constante refinamento. Nessa busca, o grupo sistematizou uma diretriz importante de seu ofício artístico: trazer as relações de trabalho para a cena para tratar e ranger as contradições colocadas a partir dessas determinações históricas. Assim, revelam seu caráter histórico e social, desnaturalizando comicamente. O dramaturgo e diretor Sérgio comenta: “Colocar o trabalho em cena é fundamental, mas é difícil, porque ele está escondido nessa sociedade” (Sérgio Carozzi, 2025).

Portanto, os procedimentos de “desmonte da ideologia dominante” desenvolvidos pela trupe estão a serviço do divertimento crítico, reflexivo, de uma risada que divirta e revele algo novo sob o esmagador cotidiano e suas contradições, e para tanto, é necessário disputar, ganhar e manter **a atenção do público**. O relato dos procedimentos que a trupe utiliza para isso, não pretende ser uma receita de bolo ou uma fórmula a ser seguida. Ela é sistematização de uma práxis, não o contrário, pois são duas décadas de processos de trabalho que estão sendo descritos.

Nesse período, a firmeza dos pressupostos construiu uma sólida base, que ao mesmo tempo sustenta os trabalhos e investigações e permite uma flexível abertura para diferentes

técnicas, meios, formas, estratégias e procedimentos que o grupo testou durante o trajeto. Sérgio comenta que o critério que utilizam para usar alguma técnica e ver se ele “serve para falar o que a gente quer dizer?”. Essa diversidade foi possibilitada pela nitidez das intencionalidades, princípios e pressupostos. Neste item, pretendemos identificar os mecanismos e as formas criativas que se repetem, se moldam, como ferramentas que se desenvolvem e transformam os seus modos de produzir e suas produções, desenvolvidos pelo Lona Preta (Sérgio Carozzi, 2025).

3.10.1. A Dramaturgia

“A dramaturgia é um pilar” (Sérgio Carozzi, 2024) e a base das produções cênicas que sustentam as criações do Lona. Elas são pautadas nos esquetes que são o seu pilar interno. “Ela é subterrânea, porém determinante para a composição musical e todos os outros elementos cênicos”. Ela tem como pressuposto a construção da crítica, o revelar e desmontar a naturalização das relações que são históricas e sociais, tendo o objetivo de “criar ruído na ideologia dominante”. Como procedimento de construção da narrativa, a maneira que se consolidou a partir da prática do grupo é começar na escolha de um esquete “central”, a partir do trabalho de garimpo e pesquisa. Um exemplo é *O Circo Fubanguinho*, no qual a dramaturgia se estruturou a partir do esquete “*O Atirador de facas*” (Bolognesi, 2003, p. 209). Ele é a atração principal da apresentação, anunciado do início da peça até sua realização, sendo “preparado, esquentado” para ser o grande momento (Sérgio Carozzi, 2024).

Em paralelo, a trupe elege uma contradição central, à qual destinará o chamado mote (como uma diretriz temática da peça), ainda que trabalhem outras contradições em diferentes níveis de profundidade. Estabelecido este alicerce, começam a levantar problemas para buscar suas soluções. Por exemplo, *Na Fábrica dos Ventos*, se colocaram o problema de não usarem palavras e assim aprofundaram os estudos nos gestos, nas músicas, nos efeitos sonoros e visuais.

Segundo a trupe, o mote é a semente da dramaturgia, que contém suas exigências e problemáticas específicas. A elaboração do mote e a escolha das cenas clássicas constituem o esqueleto dramático. Sérgio (2024), conta que durante o processo organiza os esquetes por ordem de interesse. Ainda, selecionam pedaços de alguma estrutura ou piadas isoladas. E, assim, erguida a estrutura, chega o momento do preenchimento, com a inserção das piadas, consideradas o cerne, o corpo que recheia o esqueleto.

Sérgio relata que a dramaturgia é pensada em movimento, como um jogo de malabares, em movimento. Como manter várias bolinhas no ar, ao mesmo tempo? Enquanto uma sobe,

outra está na mão sendo lançada e a outra aterrissando. Como “manter os vários elementos da dramaturgia, sem dar tanta ênfase para um ou para outro?” (Sérgio Carozzi, 2024).

Na intenção de produzir profundidade, outra característica da dramaturgia é a organização em camadas que “se sustentam”. As camadas podem ter subcamadas dentro de si. Joel explica: “Camadas de atenção que vão se entrelaçando como fios, uma camada vai costurando e apoiando a outra, assim, dando complexidade de conteúdo, adequando as piadas e suas funções” (Sérgio Carozzi, 2024).

Trazendo os aprendizados obtidos com o dramaturgo Chico de Assis, entendem o trabalho da dramaturgia na busca da ação no tempo presente. Ou seja, a construção dos fios da dramaturgia é costurada pelas ações, determinadas historicamente: o que está acontecendo, no aqui e agora? Desse modo, a tratativa do tempo no presente e as repetições são recursos dramáticos encontrados no trabalho da trupe. Característica das formas populares de culturas, a relação com o público é fator transversal na construção da dramaturgia. Além disso, a estrutura de diálogo e a tensão entre o *Escada* e *Augusto*, faz parte da dramaturgia.

Em termos de procedimentos, julgamos indispensável explicitar que o grupo tem como um dos seus focos de trabalho o estudo da piada. Porém, o efeito cômico não é em si o único objetivo da trupe, eles pontuam sua perspectiva: “O estudo da piada enquanto um procedimento de desmonte de ideologia” (Sérgio Carozzi, 2024). Portanto, o mote estabelecido e preenchido com os recheios cômicos, a lida com os problemas levantados durante o processo e a costura das camadas em movimento, constituem a dramaturgia, que tem como objetivo, e ao mesmo tempo motor, o riso.

3.10.2. O Estudo da piada

Afinal, do que rimos? Do que é feita uma piada? Como executá-la para efetivar o efeito cômico? A trupe ilustra o funcionamento da piada, a partir da metáfora de um jogo de vôlei. A área do jogo é a quadra, que delimita o campo, o espaço de jogo. Joel explica:

Esse campo ele já tem alguns pressupostos. Ele tem um conjunto de valores, ideias. Um conjunto de ideias, valores, conceitos, preconceitos que são historicamente determinados e na sociedade de classes eles são expressos e são expressão da dominação econômica. Então é o mesmo que falar que são as ideias da classe dominante. São os valores unilaterais. Que não são mentira. É importante falar isso. Ideologia não é mentira. É uma visão unilateral da realidade. É uma distorção, sim, mas não é uma mentira. Ela tem correspondência com o real (Joel Carozzi, 2025).

Dentro da quadra, portanto, há uma convenção simbólica contextualizada historicamente, ou seja, reconhecemos os conhecimentos gerais, os acordos e as referências que

estão no nosso cotidiano. O grupo tem intencionalidades ao delimitar o que estará em jogo no campo simbólico compartilhado com o público a cada apresentação, o que Joel exemplifica:

Quando fala em uma quadra de treino, a gente fala de entender bem que limite é esse para saber o que a gente está colocando em disputa, o que vai restringir a nossa comunicação com aquele setor, por exemplo. Se a gente está ampliando e, ao ampliar, a gente está perdendo precisão do que a gente quer dizer. Se a gente quer falar o povo unido, a gente fala com mais gente. Diferente de falar os proletários unidos, mas não é a mesma coisa. Então não é tão fácil traduzir teoria em piada, não é tão fácil traduzir uma opinião em piada, porque você precisa desconstruir muita coisa na teoria também. E o paralelo com a quadra é como se fosse quatro linhas onde você precisa se adequar para ser ouvido, para ir e desconstruir (Joel Carozzi, 2025).

Essa analogia não é teórica, ela subsidia as análises interpretativas da realização prática da piada, nas correspondências das figuras do *Escada* e do arremate com o jogador que levanta a bola para o outro jogador cortar. Durante a ação, para chegar ao objetivo – a bola no campo adversário no caso do jogo de vôlei e o efeito cômico na execução da piada - há sempre uma escada que levanta a bola para o arremate. “A *Escada* tem que estar no lugar certo para o cortador cortar”, compara Joel (2025). O arremate depende da sintonia entre a primeira fala e a segunda.

Portanto, criar e executar uma peça engraçada e crítica é “técnico, não é mágica”. Quando vemos os palhaços em cena de maneira dinâmica, orgânica, ritmada, bem executada musicalmente, visualmente, interpretativamente, criticamente, é arriscado nos ludibriarmos em relação a alguma espécie de dom dos artistas, mas esses reiteram e revelam de antemão, contra todos os fetichismos, “tem trabalho, as piadas não vêm intuitivamente e é difícil”. O processo de trabalho necessário para criar diversão no momento da apresentação por vezes é chato e exaustivo. O grupo conta que faz um estudo constante, que engloba pesquisa, testes, experimentação, avaliação, refinamentos etc. Até os ouvidos estão treinados para ouvir e captar boas “sacadas” de piadas durante o cotidiano e durante as apresentações. Os irmãos contam que se dedicam a pesquisar diversas piadas para compreender suas estruturas. No trabalho de garimpo dramaturgico das cenas clássicas, eles contam que toda piada interessa, enquanto material de estudo. Guiados pela investigação: Qual a estrutura dessa piada? Por que ela funciona ou não? Mesmo as piadas preconceituosas que expressam uma visão divergente do grupo são instrumento de estudo e aprendizagem (Sérgio Carozzi, 2025).

Na pior da piada, tudo que se propõe a ser piada, mesmo que seja sem graça, barata, de dez centavos, nem que seja de um centavo, de WhatsApp, tudo isso nos interessa. Assim, mesmo piada nojenta. (...) é piada, a gente pega assim mesmo, com nojo, dá uma balançada nela e vê o esqueletinho que ela usa. Então, é tudo bem-vindo (Sérgio Carozzi, 2025).

Ao investigar a efetividade cômica, questionam se é possível adaptar sua lógica para outra coisa, outro assunto ou contexto. Joel explica “por que eu me interessou em piada preconceituosa? Para identificar onde está o preconceito e onde está a estrutura. E me interessou por piada ruim para ver onde está o defeito” (Joel Carozzi, 2025). Assim, o “scanner nas cenas clássicas” trata-se do processo de leitura e estudo e discernimentos: O que dá pra usar? O que não dá? Quais estruturas são possíveis de serem ressignificadas, mas que se mantenham enquanto configuração, garantindo o efeito cômico?

Você usa uma estrutura que é própria do humano para um sentido perverso, mas você pode usar ela também para alguns sentidos que sejam contestadores. É mais difícil. Porque a quadra, ela é ideologia. O campo onde a gente joga, ele é ideologia. Então por isso que é muito difícil achar a piada do nosso lado, do campo da luta de classes. Porque ele não é pressuposto (Joel Carozzi, 2025).

O grupo classifica os diferentes tipos de piada pela valoração de seu efeito cômico. As “piadas de segurança” são aquelas em que o riso é garantido e comprovadamente o público ri. Já as chamadas “piadas de WhatsApp” são aquelas que valem poucos centavos. Para o grupo, “a piada não precisa em si dar conta da crítica, ela pode estar a serviço da atenção e do interesse na dramaturgia” (Sérgio Carozzi, 2024), por exemplo. Os valores das piadas são colocados em movimento pelo grupo, ou seja, a mesma piada de cinco centavos, em um novo contexto, pode se valorizar, ao ganhar novos significados e complexidade. O estudo passa por algumas questões, como:

O que as piadas valiosas, as piadas de segurança, têm em comum? Ah, um campo de significação ou é a palavra. Eu tendo a achar que é a profundidade, a complexidade que ela tem. Quanto mais duplos, triplos sentidos ela tem, mais forte ela é (Joel Carozzi, 2024).

Para o grupo, as piadas são públicas, coletivas e trabalhosas, e o que já tem “é muito valioso”, por isso “pega, monta, testa, remonta, e direito autoral não tem”, afirma Joel, ao mesmo tempo que a forma de fazer o trabalho, o estudo e a aplicação são singulares. O grupo, através desse garimpo, pesquisa as estruturas, para depois de identificá-las, ver se servem para expressar o posicionamento do grupo. Os irmãos Joel e Sérgio contam que uma ferramenta de trabalho é um caderno de piadas, onde registram os estudos ou encontros casuais com as boas piadas (e as ruins também). No momento de recheiar o mote e a estrutura narrativa, esse compilado será local de repertório cômico. Nessa etapa da construção dramaturgica, o grupo compara esse preenchimento da estrutura com as piadas, com a ação de rebocar uma parede: o bloco está lá e é preciso jogar muito cimento primeiro, para depois, tirar o excesso e rebocar.

“A gente joga muita piada, até fica excessivo e ruidoso. Mas depois, as ruínas caem. As mais ou menos se adaptam, e a gente vai lapidando”, conta Sérgio (2024).

Dentre as pesquisas, para além do scanner nas cenas clássicas, há buscas intencionais, através de pesquisa de piadas na internet, por exemplo. Além disso, inseridos no contexto da produção cultural, consomem comédias, assistem palhaçadas no teatro e na televisão. Na internet os irmãos contam que se municiam até de memes com boas “tiradas”. O “*Chaves*”⁷⁴ e o programa humorístico radiofônico “*PRR30*”⁷⁵, posteriormente transmitido na Rádio Nacional, constituem também algumas das referências do grupo. O artista Ézio Magalhães⁷⁶ é uma referência interpretativa para os palhaços do grupo; alguns dos integrantes aprenderam com ele, através de cursos e workshops.

Por fim, na oficina proposta pelo Lona, experimentamos na prática os métodos do grupo, alternando entre teoria e prática, foram expostas algumas características encontradas nas piadas que buscam responder à pergunta “do que rimos?”. O grupo elencou as seguintes propriedades e pontos-chaves das piadas: quebra de expectativa, escatologia, exagero, absurdo, contraste e a regra dos três (1º apresenta/2º reforça/3º quebra). Além das intenções interpretativas descritas acima.

Luiz Alberto de Abreu, em *Masterclass ou o tratado geral da comédia* (2001), apresenta as características da comédia que reforçam, alinhados, os tópicos sistematizados a partir do trabalho prático do Lona Preta. O autor afirma, como vimos, que o riso nasce do grotesco, do exagero e da desproporção, como nas nojeiras do corpo, na escatologia e no absurdo (Abreu, 2001, p. 04). Outra característica é o uso da hipérbole, do exagero, além da deformação física e moral. A tratativa é inconsequente, da maneira com que a comédia trata a dor, o sofrimento e a morte. Não se apegam, nem se consolidam, na comédia os estados passam rápidos. Os personagens retornam à cena sem consequências prescritas, pois “no personagem cômico: nada se fixa. Nem ideia, nem desejo, nem projetos. Tudo, até a dor e o sofrimento passam rapidamente... tudo morre e renasce” (Abreu, 2001, p.06). Abreu também dialoga com a topografia dos gêneros, de Bakhtin, ao situar a comédia no “baixo corporal”, ligada à digestão, à excreção e à reprodução, constituindo sua capacidade de depreciar o respeitável e subverter

⁷⁴ *Chaves* é uma comédia televisiva produzida pela emissora mexicana Televisa, criada por Roberto Gómez Bolaños em 1971, que retrata os conflitos cotidianos e cômicos de um menino órfão que vive em um barril e interage com moradores de uma vila popular, estreando no México em 20 de junho de 1971 e no Brasil em 24 de agosto de 1984, onde se tornou um fenômeno cultural.

⁷⁵ Criada por Lauro Borges e Castro Barbosa, foi exibida inicialmente na Rádio Mayrink Veiga, do Rio de Janeiro.

⁷⁶ O palhaço é uma importante referência da palhaçaria brasileira. Atuou como palhaço na ONG Doutores da Alegria e suas contribuições transbordam as palhaçadas para outros âmbitos sociais, como o teatro, o circo e a rua. O palhaço é premiado e reconhecido por sua trajetória (Brum, 2017).

instituições: “a comédia pode destruir, derrubar, ridicularizar os valores do drama” (Abreu, 2021, p. 06). O autor afirma que essa comicidade é ambivalente, reúne o sagrado e o profano, rindo tanto das desproporções humanas, quanto das ameaças da autoridade, da morte e do sagrado, sempre esvaziadas de dor e consequência, o que confere à comédia sua dimensão regeneradora: “a comédia, como a natureza, destrói para regenerar” (Abreu, 2021, p.08).

O último ponto sistematizado pelo Lona, ao investigar os atributos risíveis das estruturas cômicas das piadas, foi a identificação de duas lógicas opostas dentro da piada: a primeira “hegemônica” e a segunda, a “lógica oculta”, que no movimento de se revelar, causa efeito cômico. Elas podem ser dispostas a partir da tensão das figuras opostas dos palhaços *Branco* e *Augusto*. A lógica oculta é o que não é dito e, em algumas situações, revela um pensamento reprimido, um não dito social ou psíquico que vai ser precursor do riso, quando expressada. Não se trata necessariamente da correspondência com a lógica dominante ou hegemônica geral da sociedade, mas com a estrutura interna própria da piada que conduz ao riso, como explica Joel:

Do ponto de vista da piada, a lógica oculta é o que não é dito. E ela tem a ver com a estrutura da piada, por isso que ela tem paralelos com a dialética, mas ela tem uma estrutura à parte que é: às vezes a gente ri de uma lógica oculta simplesmente porque não tinha feito essa conexão (Joel Carozzi, 2025).

Um exemplo é a “piada do 51”, da peça *O Circo Fubanguinho* (Trupe Lona Preta, 2017). Após a demissão de Rabiola e Girino, os dois palhaços trabalhadores exigem o pagamento pelo seu trabalho. Os cinco artistas em cena cantam uma música, evidenciando os dois polos que divergem sobre o acerto de contas. Alternando com momentos musicados da discussão, Chico Remela desafia Rabiola: “vamos fazer um teste para testar os seus conhecimentos matemáticos”. E pergunta: “Quanto é 51 dividido por 2?” O palhaço prontamente responde: “meio litro para cada um” (Trupe Lona Preta, 2017), fazendo alusão à cachaça 51. Esta piada é autoral do grupo e Joel comenta sobre ela:

O exemplo do 51 dividido por 2, não tá revelando sobre a sociedade, necessariamente. Às vezes revela um pouco. Ela revelou um não dito de alguma coisa que ele assimila ao sonho, como Freud fala da repressão e descarga de um pensamento. Então, a piada nesse caso fala do cara que tem o desejo pela bebida. Ela revela esse não dito dele (Joel Carozzi, 2025).

3.10.3. A direção e a interpretação

A direção das peças é atravessada por um conjunto de procedimentos que buscam manter o olhar sobre o todo, a partir da característica da direção estar em cena. Um dos recursos desenvolvidos para lidar com essa condição são os “mapas” elaborados como referências

visuais de cada espetáculo, sendo que cada um cumpre um papel diferente. O primeiro tem uma característica de planejamento, sendo um desenho geral da dramaturgia e do todo pretendido da peça. Depois de apresentar e ser colocada no mundo, outro procedimento da direção é, ao revisitar as filmagens, a criação de um novo mapa. Com as respostas do público e com a minutagem da peça, dimensionam os movimentos gerais da peça, percebem se há dispersão e quando, para ajustar essas questões dramáticas. Além disso, no campo musical também lançam mão dessas formas visuais para compreender a dinâmicas e interação dos instrumentos e momentos sonoros, como Joel explica:

A gente sempre usava desenhos, uma forma de registrar o que a gente queria na imagem das peças. A gente usa muito o mapa para dramaturgia, é uma ferramenta muito comum para a gente. Esse desenho do todo, o primeiro momento e até o último, a gente consegue visualizar camadas e os movimentos dramáticos. A gente tem mapas de música também que são bem interessantes, que têm a mesma coisa da dramaturgia. Quais instrumentos, quais os movimentos que vão acontecer. Então o mapa é muito bom para o antes, para o pré e a filmagem é muito boa para o pós (Joel Carozzi, 2025).

Por isso, a filmagem das apresentações se torna um recurso técnico fundamental, permitindo a autoavaliação da peça. As gravações são utilizadas para observar a relação com o público, o tempo das falas, o ritmo das piadas, a intensidade dos risos e as dinâmicas do jogo cênico. Trata-se de um princípio de trabalho que envolve o uso contínuo da gravação como ferramenta de direção. Henrique relata que, como Sérgio também atua nas peças, o trabalho de direção exige um esforço adicional: mesmo depois de longos períodos sem assistir ao espetáculo, o procedimento de gravar, rever e anotar item por item continua. Desde a estreia da peça, todas as apresentações são registradas. Após cada gravação, eles voltam a assistir e avaliar, anotando o que julgam necessário modificar. Esse processo segue mesmo após a consolidação do espetáculo, sendo retomado anualmente como forma de revisão, atualização e refinamento.

A gente faz e assiste a filmagem com um olhar para essa totalidade. A gente sabe que a filmagem é muito ruim para transmitir a sensação do teatro. E como a gente apresenta, a gente fica com aquela sensação de quem fez, mas a gente olha de fora e vê algumas coisas de tempo, movimentação, essas coisas mais externas, a maquininha, a mecânica do corpo na cena, as entradas. Essas coisas a gente consegue ver bem na câmera. Tem também um outro elemento que é o retorno do público. Eu acho que isso é muito importante para a direção, principalmente para palhaço. Se a piada funcionou ou não, discutir sobre isso, avaliar depois a apresentação quais foram os pontos que não deram certo. O ponto de vista da piada, isso é bem comum para a gente e é um critério para a direção (Sérgio Carozzi, 2025).

Outro princípio de trabalho, característico das formas cômicas, é a produção da surpresa como estratégia interpretativa: surpreender constantemente o público e, assim, manter seu

interesse ativo. Para isso, as questões interpretativas, como o **tempo** e o **ritmo**⁷⁷ tornam-se elementos centrais para a efetivação do efeito cômico. Segundo Mário Bolognesi, os esquetes da tradição circense são “dramaturgias que se fundam prioritariamente na atuação” (Bolognesi, 2003, p. 197). Dario Fo afirma que “a verdadeira dramaturgia está na ação, no ritmo, no movimento, no corpo do ator e na sua relação com o público” (Fo, 1995, p. 30). A partir dessa compreensão, os integrantes apontam que, ao lado da análise das gravações, também realizam avaliações mentais após as apresentações, retomando os momentos em que o *Escada* pode ter falhado, a entonação não tenha contribuído para o arremate, ou em que o efeito cômico não tenha acontecido como o esperado – e, nesses casos, questionam o porquê.

A triangulação é um dos recursos fundamentais entre o jogo dos palhaços e o público, pois instaura com ele a comunicação direta e o mobiliza como parte ativa da cena, ativando a escuta crítica e o olhar desconfiado, elementos centrais da tradição cômica popular. Os irmãos contam que demoraram um tempo até incorporarem a técnica como é hoje, com organicidade entre os palhaços em cena. Eles relataram que após quatro anos fazendo as palhaçadas, quando estavam amadurecendo as técnicas do ofício teatral, descobriram a palavra triangulação e só aí passaram a assimilá-la ao jogo de cena. Como afirma Dario Fo, “no teatro popular, o público é o verdadeiro protagonista” (Fo, 1995, p. 17) - o grupo passou a incorporar a técnica em suas apresentações, potencializando a troca e o jogo com o público.

3.10.4. O público – elemento vivo criador

Vimos que o público está presente em cena na maioria das peças e o jogo é proposto com intencionalidade, calculados pela direção com precisão. Então, podemos afirmar que o caráter de improviso da trupe está na leitura do público, pois para que o jogo com o público aconteça, são necessárias algumas adaptações. Ao refletir sobre *O Circo de Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2005), percebe-se que o grupo usa “lógicas de piadas que são diferentes, para públicos diferentes”, e nesse caso, eles avaliam: “É bala, chiclete, pirulito, para a molecada? Ou é a polícia está aí?” (Sérgio Carozzi, 2024).

A partir do objetivo de fazer uma assembleia divertida através do jogo cômico, é necessário conhecer o seu contexto e conseqüentemente aquele público. Esse é um dos aprendizados da trupe que os irmãos Carozzi relataram: considerar as condições objetivas e subjetivas do público e do espaço. Ao observar o perfil da apresentação, (por exemplo, se terá

⁷⁷ Sérgio, em entrevista, conta que a preocupação com o ritmo da cena foi herdada do Amaury Alvez, em Taboão, sendo uma grande questão para a direção (Sérgio Carozzi, 2024).

mais criança ou adultos) e a partir disso adequam alguns elementos dramáticos. Afinal, operam sob “lógicas de piadas diferentes, para públicos diferentes” (Sérgio Carozzi, 2024). Afinal, o público está em cena, ele fala, é elemento vivo da dramaturgia. Assim, desenvolveram a escuta para analisar as condições objetivas e subjetivas de cada apresentação. São consideradas objetivas “o tempo, o barulho, o horário, as condições acústicas, visuais, de assento, de tudo”. Já as subjetivas são: “Quem é aquele público? Tem mais criança? Tem o pessoal da militância? Qual o contexto de um curso? Qual curso? Estamos numa universidade, numa escola de teatro?” (Joel Carozzi, 2025).

Enfim, quem é esse público? A partir disso, pensa-se, a partir das estruturas dramáticas, algumas variações da entrada, de algumas piadas, de algumas ênfases. Então, aí que está o lugar de improviso. Tem a ver com colocar o público num lugar muito importante. Colocar o público como um componente vivo, que constrói o organismo vivo, que é essa práxis teatral, essa construção dessa assembleia divertida, precisa das pessoas ali, elas são uma parte constitutiva muito importante (Joel Carozzi, 2024).

Nesta relação viva, é possível identificar outro procedimento de trabalho do Lona. A partir de um trabalho prévio, tudo é construído no tempo presente com o público. Testam e constroem seus materiais poéticos em jogo, com a plateia, sejam eles os efeitos cômicos, as músicas, as intenções, as críticas, as imagens, os tempos e ritmos interpretativos etc. Por isso, “somos mais de apresentar do que ensaiar (...) somos da prática, a gente faz muito e apresenta muito, as coisas são construídas no contato com o público, contato com a materialidade mesmo, com o tempo, o espaço” (Joel Carozzi, 2025).

Para que a atitude crítica se efetive, a atenção e o interesse do público são pressupostos no momento da apresentação. Assim, desde a construção da dramaturgia o grupo planeja, a partir dessa intenção, a aproximação e a construção das condições para o convite à reflexão, afinal o público chega heterogêneo, com e sem expectativas (Joel Carozzi, 2025).

Tem uma coisa que é meio consciente na palhaçada que são as palhaçadas do começo, elas geralmente são para agradar. (...) E depois vem entrando as piadas mais ácidas. A priori, “vamos aí, vamos rir juntos (...) vamos primeiro comungar e depois vamos desmontando isso (Sérgio Carozzi, 2024).

Os artistas colocam as peças em perspectiva, buscam porosidade em relação ao universo simbólico que será delimitado, respeitando a quadra de jogo específico, a partir da análise das condições objetivas e subjetivas. Por fim, o grupo busca um diálogo direto com o público, partindo do seu cotidiano e da simplicidade, sem exigir do espectador nenhum tipo de formação prévia, pré-requisito ou referencial teórico específico para acessar os conteúdos e as discussões propostas em cena. No entanto, isso não implica em uma simplificação das ideias. Pelo

contrário, na construção dramaturgica trata-se de uma intenção de aprofundamento, através do movimento consciente de começar, a partir de formas mais aceitas entre os trabalhadores, para, a partir daí, complexificar sentidos ao longo do seu desenvolvimento.

3.10.5. A construção dos tipos

A construção dos tipos cômicos no trabalho da Trupe Lona Preta parte de uma lógica própria, atravessada pela vivência social e política do grupo. Os irmãos Carozzi contam que por muito tempo fizeram as palhaçadas sem as figuras. Durante o processo de conhecer as estruturas e funcionamentos das cenas clássicas, iam “desnudados” para jogar em cena. O processo de nome, de características, de figurino, inclusive de questões técnicas, como visto na triangulação, elemento central da palhaçada, veio posteriormente.

Para o grupo, as figuras cômicas nascem da ação, da cena, do gesto, da prática. Segundo os artistas, “partiu de fora para dentro”, pois ao terem as cenas clássicas como base, “a forma te faz” ao executá-las e é depois que se tempera com o que há de singular. Além disso, o contexto em que estão inseridos foi a maior inspiração para a construção de seus tipos. Eles contam que a prática cotidiana de estar no bairro dá “as expressões do momento”, ainda que hoje já considerem que estão com alguns dialetos de “tiozão”. Mas advertem, pois “dependendo como você usa esse linguajar popular, se você não tem uma apropriação mais ou menos orgânica, corre o risco de, ao invés de aproximar, afastar” (Joel Carozzi, 2024). A partir da práxis políticas nos territórios em que atuam e circulam com as peças, articulados com características pessoais de cada artista e inspirados nas figuras do dia-dia do contexto periférico, os artistas elaboram seus tipos:

Tem uma dimensão da persona, que “é meio nós”. Não estou interpretando uma figura, mas também não é o Joel. (...) A gente pensa na situação, engraçada, não no como fazer o palhaço, mas que tem sim, os tipos e suas facilidades e identificação (Joel Carozzi, 2024).

Não há rigidez entre *Branco e Augusto*, embora esses códigos possam ser identificados. As trocas de função — como *Escada* e arremate — são pontuais, mas a lógica do jogo cênico é mantida. Eles contam que a especialização de cada ator com o tipo de palhaço, se deu a partir da prática: “Fomos fazendo bastante, ele (Sérgio) ficou mais tempo arrematando a piada e eu preparando. Chega uma hora que você fala: está funcionando, vamos investir nisso” (Joel Carozzi, 2024).

Na elaboração dos nomes dos palhaços, reiteram que não houve misticismo nenhum. Joel conta que considera interessante que os nomes sejam abertos, para não fechar as possibilidades de jogo a partir de características preestabelecidas. Ele argumenta que nomes mais fechados tendem a enrijecer e limitar os movimentos e particularidades do palhaço e que buscaram no “batismo dos nomes” “algo mais neutro, nomes que prometam menos” (Joel Carozzi, 2024).

Na linha de rebaixamento de Bakhtin e das expressões cômicas populares, articuladas às diretrizes bagaceiras, encaradas como características rústicas, menos polidas e mais escrachadas, Joel conta que “Chico Remela vem disso, a ideia de ser um nome composto dá uma importância, não é Remela, é Chico Remela” (Joel Carozzi, 2024). Chico representa as figuras de autoridade, atuando mais no polo do palhaço Branco. Nas peças, ele é o apresentador ou mestre de cerimônias, o patrão, o dono do circo, o General etc. Ainda que essas características sejam colocadas em movimento, como veremos mais detidamente na figura do General na peça *O Circo Bélico*. Sérgio conta que é “uma característica que equaciona com essa ideia da bagaça e que todos os nomes têm isso em comum, são a sobra, aquilo que não se adapta, o resto, a Rabiola, o pó, o Girino, o Sovaco” (Sérgio Carozzi, 2024). A figura de Rabiola tem a potência de identificação com a figura popular, espelhando bem o contexto em que estão inseridos. Joel (2024) conta que Sérgio “assimilou bem esse jeito de comunicação”.

Já Henrique Alonso afirma que o nome do seu palhaço – Toro - também não teve processo espiritual. Durante um processo de criação da peça *Circo Fubanguinho* (Trupe Lona Preta, 2017), no qual ele atua como o palhaço que toca tumba, ele conta que em um exercício imaginativo, ele imitou um touro bravo e isso virou uma brincadeira entre os artistas. Quando foi pensado qual seria o nome do seu palhaço, alguém sugeriu Toro, vindo dessa zoeira que já existia entre eles. Segundo o produtor, a característica típica do Toro é um palhaço “Branco, sem muita força, que tenta impor a ordem, mas é sempre rebaixado pelos *Augustos*” (Henrique Alonso, 2024).

Wellington também descreve o processo de nome do seu palhaço, Sovaco, que passou por algumas mudanças. O primeiro chamava-se Benevitz Beiraldo, o nome da escola onde estudou boa parte da vida escolar. O músico conta que “causava muito” nessa época, e o primeiro nome que surgiu foi Benevitz Benevitz. Com o passar do tempo, ele passou a não gostar muito e como não tinha apego, chegou a elaborar um novo nome, Mutuca, que estava relacionado com o lago, onde ele cresceu nadando e tinha várias mutucas, o mosquito. A última mudança foi a partir das referências africanas que o artista estuda. Ele conta que pesquisou nomes de origem banto que estão popularizados, como dengo, bunga, bunda, sovaco,

catinguelé. E assim, se interessou por Sovaco. Ele conta que o Sovaco “é um palhaço que permeia pela palhaçaria gestual, física e principalmente musical. Essas são as suas principais características. Na relação entre *Branco* e *Augusto*, ele se alterna de uma forma diferente em cada espetáculo” (Wellington Bernado, 2025).

Alexandre conta que Girino foi um nome sugerido pelo grupo, a partir das características físicas do ato de ser o mais baixo dos artistas. O percussionista conta que ele “é um palhaço mais escrachado, na linha do circo, uma coisa sem muita pompa” (Alexandre Matos, 2025). Seus companheiros de grupo afirmam que ele tem facilidade em fazer o *Augusto* malandro, o carismático, sendo essas as características marcantes do palhaço.

3.10.6. As Contradições

A partir da compreensão da lógica dialética, como trazer em cena uma contradição e, portanto, colocá-la em movimento? Como diferenciar a contradição do contraste na busca do efeito cômico? Neste item, para arrematar o presente capítulo, trataremos de duas piadas criadas pela trupe, como exemplos que têm o propósito de estranhar através do riso.

Na peça *O Perrengue da Lona Preta* (Trupe Lona Preta, 2009), na cena em que Rabiola com uma revista em mãos expressa comentários de desejo e vontade em relação ao que vê, ele exclama: “gostosa, delícia”. O público no momento vê apenas a capa da revista e supõe que Rabiola está falando de uma mulher. Considerada uma piada forte pelos irmãos, pois “tem contradição” (Joel Carozzi, 2024), funciona como esperado quando tem uma *Escada* bem realizada. Na medida em que Rabiola se vira de costas para o público, revela que a imagem que está desejando: trata-se de uma lasanha, afinal ele é um trabalhador faminto.

Ao nosso ver, eles jogam com o senso comum, desafiando-o. O movimento constitui de emergir na cabeça do público, (inclusive nas pessoas que poderiam condenar e criticar a objetificação das mulheres), essa concepção do senso comum. Logo em seguida, desmontam, ao revelar outra coisa, demonstrando como um espelho esse lugar comum que abriga a concepção machista de diminuição dos corpos femininos a objetos de desejo dos homens. Ao mesmo tempo em que mostram esse reflexo, desmontam-no, ampliando as perspectivas ao revelar o mais elementar, coerente com a narrativa da peça até então, Rabiola é apenas um faminto e seu maior desejo é comer uma lasanha ou rissoles.

O outro exemplo da construção da contradição cênica está na peça *O Circo Fubanguinho* (Trupe Lona Preta, 2017). Ela é considerada uma piada de segurança, ou seja, normalmente se ri dela, além de ser considerada uma piada complexa, devido a suas múltiplas

camadas de significado. Inspirados no esquete “*O banguê-banguê*” (Bolognesi, 2003, p. 275) a cena é uma briga em câmera lenta. Na peça, a polarização entre o apresentador e os *Escadas versus os Augustos* já está explicitada e essas relações de poder, entre trabalhadores e patrão, evidenciadas. A cena é da briga que acontece entre esses dois polos, Rabiola e Girino contra o Patrão e os outros dois músicos *Branços*. Enquanto batem violentamente em Girino, os palhaços entoam a oração “*Ave Maria*”, compondo a trilha da cena, com o canto sublime (o que já é contraditório). O arremate (da piada e também da contradição) é feito por Rabiola, quando ele, “seu igual” de Girino, pisa em sua cabeça, corroborando a violência de seu companheiro de classe. Sérgio em entrevista conta:

Essa é uma piada de segurança. Em geral, o pessoal ri nesse momento. É bem difícil não rir. Eu até falei para o Henrique: quando Girino caía, ele se arrumava. Eu falei, “você fez uma piada no meio da *escada*, isso talvez suje o arremate quando eu pisar na cabeça dele”. Mas essa é uma piadona complexa, que envolve várias coisas, de circo, música, conteúdo, porque, ali é classe trabalhadora contra classe trabalhadora. (Sérgio Carozzi, 2024).

O estranhamento causado pela ação de Rabiola que gera o riso é emblemático. A figura dos dois palhaços é construída em consonância e essa “quebra” no momento da briga expressa uma contradição geral da classe trabalhadora, sendo um potente convite à reflexão crítica: por que Rabiola pisa em sua cabeça? Causando um espanto cômico, pois a risada dessa situação revela ainda algo mais profundo, como achamos graça dessa contradição, tão nociva para nós, enquanto classe? O riso aqui nos leva para camadas profundas de reflexão da nossa realidade. Por fim, a fala do dramaturgo e diretor Sérgio evidencia o constante diálogo e a avaliação das atuações nas construções cênicas e interpretativas dos palhaços, na intencionalidade do refinamento na construção da “levantada e cortada” para atingir o objetivo do efeito cômico, e nesse caso também crítico.

Fotografia 07 – A briga no Circo Fubanguinho



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Helder C. Soares, 2021. Não publicada.

4. O CIRCO BÉLICO

Quando os de cima falam de paz

A gente pequena
Sabe que haverá guerra.

Quando os de cima amaldiçoam a guerra
As ordens de alistamento já estão preenchidas.

Bertolt Brecht

O objetivo desta seção é conhecer o processo pelo qual foi produzida a peça, a partir de sua descrição, análise e discussão dos temas propostos em *O Circo Bélico*. Neste terceiro capítulo, intencionamos colocar em movimento os procedimentos descritos, ou seja, vê-los em funcionamento.

A sinopse da peça, elaborada pelo grupo, expressa um dos questionamentos centrais da encenação: “Uma empresa chega para explorar o seu novo local de investimento. O cenário é de guerra, e o investimento um poço de petróleo. Os funcionários são palhaços que batalham e seguem firmemente a ordem vigente, entretanto sonham e lutam pela paz. Mas a paz é também a ordem vigente?” (O palhaço periférico, Lona Preta, 2022).

4.1. O que veio depois da revolta? A conciliação de classes⁷⁸

“O Brasil quer mudar, mudar para crescer, incluir, **pacificar**, mudar para conquistar o desenvolvimento econômico que hoje não temos e a justiça social que tanto almejamos. Há em nosso país uma poderosa vontade popular de encerrar o atual ciclo econômico e político. O sentimento predominante em todas as classes e em todas as regiões é o de que o atual modelo se esgotou”.

Luiz Inácio Lula da Silva, em “Carta ao povo brasileiro”.
São Paulo, 22 de junho de 2002.

Inventariar, segundo Gramsci (1999), é o início da elaboração crítica, é a consciência daquilo que somos, isto é, um “conhece-te a ti mesmo” (Gramsci, 1999, p. 94), como produto do processo histórico até hoje desenvolvido. Afinal, as palavras do nosso tempo histórico, não são simples palavras, pois estão carregadas de conteúdo e, portanto, expressam uma visão de mundo. Para compreender suas origens, o filósofo sugere inventariar, ou seja, fazer uma análise crítica das próprias categorias, ver de onde vem, avaliar e assumir nossos erros. Segundo Daniel

⁷⁸As informações deste item, no que tange as elaborações sobre o democrático-popular, estão fundamentadas e inspiradas no curso do NEP – 13 de Maio, “História do Movimento Operário II”.

Lage (2019)⁷⁹ “os diferentes períodos históricos da luta de classes e das organizações da classe trabalhadora são marcados por comportamentos, palavras-chaves, concepções de mundo” (Lage, 2019, p. 82). Para investigá-los, precisamos analisar de maneira ampla, articulando as apreensões específicas à uma “estratégia determinante que as marca” (Iasi, 2012 apud Lage, 2019, p. 82-83) e se expressam no pensamento comum da época.

Buscaremos analisar brevemente a “síntese que expresse a maneira como uma classe buscou compreender sua formação social e agir sobre ela, na perspectiva de sua transformação” (Lage, 2019, p. 82). Assim, neste item sobrevoaremos sob o período marcado pela estratégia democrática e popular, contexto histórico em que o mote do *Circo Bélico* foi criado: a conciliação de classes no Brasil. Segundo Daniel, ela é “uma estratégia cunhada nas lutas da classe trabalhadora, e que tem no Partido dos Trabalhadores (PT), mas não só nele, sua principal expressão” (Lage, 2019, p. 83).

A socialdemocracia é fruto de um processo histórico construído pelos partidos e organizações dos trabalhadores, que buscavam, inicialmente, a superação do capital através da socialização da produção e a abolição da propriedade privada (Prezeworski, 1989 apud Lage, 2019, p. 85). Consideremos “como partidos nascidos das organizações de trabalhadores, com explícita aspiração socialista, (porém, que) vivem sua experiência democrática como frustração dessa perspectiva”. Mas, o que metamorfoseou essa perspectiva? “A questão crucial foi de participar ou não” do Estado e seus desdobramentos (Lage, 2019, p. 85).

Por um lado, a participação significa a legitimação da ordem e entrar no jogo democrático é assumir os pressupostos constitucionais que o ergueram, dentre os quais estão a propriedade privada dos meios de produção e a possibilidade correlata de exploração do trabalho. Além disso, significa um deslocamento de esforços das frentes, como sindicatos, comissões e associações operárias, contra o mundo do capital, para uma disputa dentro das instituições do estado burguês (Lage, 2019, p. 85).

Daniel Lage afirma que, com ambiguidades e ressalvas, a escolha dos socialistas foi de participar. A participação, a princípio, foi colocada como uma tarefa secundária e estava relacionada “a agitação contra a ordem através dos espaços institucionais”. O autor contextualiza, ao estabelecer o paralelo da experiência brasileira, afirmando que “o Partido dos Trabalhadores, seguindo seu manifesto de fundação, se encaixa exatamente nessa ambiguidade; que é entrar nos espaços legítimos dentro da ordem para ir contra ela”. Assim, buscaremos de maneira breve, trazer alguns elementos do processo do PT, que segundo o autor, “tem eles fundamentais com a experiência socialdemocrata” (Lage, 2019, p. 85).

⁷⁹ Em *Elos da estratégia democrática e popular com a social democracia: a atualização do estado burguês* (Lage, 2019).

Além do deslocamento das forças para as eleições, Lage pontua cinco consequências da participação dos socialistas no Estado. Sendo a primeira, “a troca do ator classe trabalhadora pelo ator cidadão (...) se antes eram operários e trabalhadores, passam a ser cidadãos e povo” (Lage, 2019, p. 87-88). A segunda consequência é o “deslocamento das tensões das relações de produção, (cujo território é a fábrica, a firma, a empresa), para o parlamento, no qual os filiados estão representados por um líder”. A terceira, devido à grande demanda de esforços que mobiliza, “as eleições tornam-se um fim em si mesmas e não mais um meio de conquistas e ampliações de direitos”. Já a quarta consequência é a “incorporação da democracia representativa, caracteristicamente burguesa, como um valor universal que transcende os diferentes meios de produção e é defendida acima de tudo”. A quinta consequência acontece durante as crises, onde o pacto social é tensionado. Segundo o autor, o que surgiu foi “a defesa da Constituição, a expectativa de garantia dos direitos constitucionais, ou seja, a defesa da constituição econômica capitalista” (Lage, 2019, p. 87-89). Em relação a terceira consequência, do deslocamento dos esforços para disputar e se manter na gerência do Estado democrático, Przeworski afirma:

A condição concreta impõe sobre os partidos socialistas uma escolha: Os socialistas devem escolher entre um partido homogêneo em sua expressão classista, mais condenado a perpétuas derrotas eleitorais, ou um partido que luta pelo sucesso eleitoral à custa da diluição de seu caráter de classe (Przeworski, 1989, p. 43 apud Lage, 2019, p. 90).

As coligações heterogêneas expressam-se em um programa mais flexível, condição elementar para se chegar à condução do Estado, como nós vimos no conteúdo da carta ao povo brasileiro, citada no início do item. O autor, ao relacionar ao fenômeno brasileiro, afirma ao identificar confluências: “A lição é histórica: para avançar eleitoralmente, os partidos de origem socialista tiveram que ampliar suas relações, e pactuar com frações da pequena burguesia e da burguesia” (Lage, 2019, p. 91).

O pacto social, segundo Mauro Iasi, é um **acordo** político-ideológico entre as classes sociais antagonicas. Para o autor, é um mecanismo de dominação disfarçado, pois **oculta** a luta de classes sob uma falsa ideia de unidade nacional. Ao colocar o Estado como centro da política, ele se torna o meio para resolver e discutir nossos problemas, encerrando as soluções neste âmbito (Iasi, 2006). Daniel Lage narra os desdobramentos: “Os partidos socialdemocratas venceram as eleições, e, com algum sucesso, cumpriram o pacto que envolvia, para a burguesia, garantia de lucros, e, para a classe trabalhadora, políticas públicas que melhorassem suas condições de vida (Lage, 2019, p. 93).

Em síntese, podemos descrever algumas das marcas das sociais democracias caracterizada pela “defesa da constituição democrática burguesa, a redução do partido ao partido eleitoral profissional e promoção da conciliação de classes entre operariado e burguesia” (Lage, 2019, p. 91), além do compartilhamento das palavras-chaves com o inimigo e, conseqüentemente, o esvaziamento do seu conteúdo e autonomia de classe. É possível perceber essa metamorfose a partir da mudança de algumas

bandeiras da política econômica, como o não pagamento da dívida pública, estatização dos meios de produção, controle da distribuição da riqueza pelas organizações dos trabalhadores, são transformadas em metas de inflação e metas de crescimento econômico, para realização de distribuição de renda através de políticas públicas (Lage, 2019, p. 92).

A carta ao povo brasileiro, lançada na campanha eleitoral de 2002, endossa as expressões das mudanças, atualizando o discurso que rechaça uma ruptura e evidencia as intencionalidades pacificadoras do candidato à presidência, Luís Inácio Lula da Silva. Segundo o autor, a carta é expressão máxima da ampliação das alianças e da chamada para um pacto de conciliação de classes

na qual a coligação se dirige diretamente aos empresários e afirma garantias financeiras e de tranquilidade social. A carta tem seu mérito artístico, ao juntar agronegócio e reforma agrária como duas bandeiras que correm paralelas. Mas também é expressão eleitoral dos encaminhamentos do encontro nacional do partido, que ocorreu no mesmo ano e que viabilizava essa empreitada com sua militância (Lage, 2019, p. 91).

Um movimento característico da socialdemocracia é “nascer **da e com** a classe trabalhadora”, em direção a institucionalidade que “visa atuar nas esferas de representação, e, portanto, agir **pela** classe trabalhadora, até o processo consolidado que é **contra** a classe trabalhadora”. O autor afirma que assim o “PT realizou por completo a linha da socialdemocracia” (Lage, 2019, p. 94) e exemplifica:

No Brasil, é possível ver sinais de medidas duras contra a classe trabalhadora, aplicadas pelo PT, desde o primeiro mandato de Lula. É o caso, por exemplo, da famigerada Reforma da Previdência Social. Ao mesmo tempo, políticas públicas, como o Programa Bolsa-Família, o aumento real do salário-mínimo e a expansão do crédito para as pessoas de baixa renda, beneficiando setores da classe trabalhadora, e assim mantiveram o pacto firme (Lage, 2019, p. 95).

Porém, “a estabilidade do pacto de classes é a mesma estabilidade dos mercados capitalistas” (Lage, 2019, p. 93). Ou seja, pouca ou quase nada de estabilidade, mas sim um tempo imprevisível até a próxima crise:

Destacamos que a contradição, que leva à destruição da identidade produzida para se chegar à presidência, se agrava e **se revela nas crises econômicas**. Pois é nessas crises que fica clara a impossibilidade de manutenção do pacto de classes, realizado num momento de bonança da economia. As manifestações ocorridas em 2013 já haviam revelado o abismo produzido entre as bases eleitorais e o governo eleito (Lage, 2019, p. 97, grifos nossos).

As lutas de junho de 2013 nas capitais no país foi um desses momentos emblemáticos na “destruição da identidade” onde as pressões populares colocaram em xeque a “paz” do pacto social. Alguns analistas apontam que as mobilizações marcaram qualitativamente o cenário político e suas posteriores consequências, como o salto de qualidade do Estado brasileiro, no que tange novas e refinadas técnicas das ações policiais contra manifestações, e ainda, o próprio processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff, como veremos brevemente a seguir.

Antonio Euzébios Filho e Raquel Souza Lobo Guzzo no artigo *A conjuntura após junho de 2013: olhares cruzados sobre participação política e resistência*⁸⁰, explicam que as manifestações inicialmente foram puxadas pelo MPL (Movimento Passe Livre)⁸¹ com a reivindicação de barrar o anunciado aumento da passagem do transporte coletivo. Porém, depois de alguns dias, os atos “trouxeram à tona a diversidade de grupos organizados, além de reivindicações espontâneas, nas mais diversas combinações possíveis entre o que se convencionou chamar de direita, centro e esquerda” (Euzébios Filho, e Guzzo, 2018, p.161). Diogo Fagundes descreve o cenário:

Há duas extremidades bem demarcadas: um início composto por atos não muito grandes, restritos à juventude militante que lutava contra o aumento da tarifa do transporte coletivo, e um final heteróclito, com pautas diversas e dispersas, no qual predominava grande confusão política, marcado pela presença de um verde-amarelismo genérico contra o Estado e a corrupção – uma ideologia espontânea da classe média brasileira, favorecida pela tônica da oposição dos grupos empresariais de mídia ao petismo. Entre eles, a repressão selvagem da polícia militar, a teimosia obtusa das autoridades constituídas em não atenderem ao reclamo popular e uma explosão social de rara energia e contundência (Fagundes, 2023, n. p.).

Em um contexto de piora das condições de vida dos trabalhadores e, conseqüentemente do aumento da miséria, acompanhamos ataques com a retiradas de direitos sociais conquistados, como a terceirização e a flexibilização das leis trabalhistas. Os autores, Euzébio e Raquel narram que as medidas criaram “decepções e desesperança geradas por governos neoliberais e investidos como de esquerda, como foi o caso do governo Lula e Dilma no Brasil” e analisam principalmente à juventude, afirmando que existiram questionamentos “não apenas em relação

⁸⁰ Euzébios Filho, A., & Guzzo, R. S. L. (2018). A conjuntura após junho de 2013: olhares cruzados sobre participação política e resistência. *Psicologia USP*, 29(2), 159–168. Acesso em 20 ago. 2025.

⁸¹ O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social brasileiro que defende a tarifa zero no transporte público, foi fundado em 2005 no Fórum Social Mundial em Porto Alegre.

à possibilidade de mudança estrutural na sociedade como em torno das estruturas partidárias e sindicais” (Euzébios Filho, e Guzzo, 2018, p.161).

No dia 13 o protesto em São Paulo se tornou um marco das chamadas Jornadas de Junho. A repressão policial, com bombas de efeito moral e balas de borracha, deixou mais de 100 feridos e atingiu não apenas manifestantes, mas também jornalistas e transeuntes. Segundo a BBC News Brasil (2023), esse episódio além de transformar a pauta das ruas, que passou da questão do transporte público para uma insatisfação geral com a política, com os gastos da Copa e as denúncias de corrupção, inflou ainda mais os manifestantes. Segundo o Datafolha (2013), 6500 pessoas foram às ruas em São Paulo no dia 13, e como resposta à repressão o ato do dia 17 já eram 65000. Segundo Braun (2023), redatora da reportagem, aquele dia representou um ponto de inflexão que “massificou os atos”.

A repressão também consolidou um novo modelo de atuação policial. De acordo com Cassio Augusto, ouvido pela jornalista, foi a partir do dia 13 que técnicas de controle de multidões testadas para os megaeventos esportivos começaram a ser aplicadas sistematicamente no Brasil. Especialistas apontam que esse processo resultou em maior investimento em equipamentos e em legislações mais duras, como a Lei das Organizações Criminosas de 2013 e, posteriormente, a lei antiterrorismo de 2016. Assim, enquanto as manifestações multiplicavam sua força e escopo, o Estado passou a adotar respostas cada vez mais estruturadas de repressão e criminalização. A jornalista sistematiza: “as ações tomadas pelas forças de segurança naquele dia 13 também iniciaram o modo de agir da polícia brasileira e sistematizaram a repressão policial a movimentos sociais nos últimos 10 anos” (Braun, 2023, n. p.).

O movimento que as sociais democracias fizeram descrito acima (da classe/ pela classe/ contra a classe) fica assim, evidenciado. O acúmulo dos conhecimentos de organização da luta, dos sindicatos, às formas de mobilização e reivindicação que, por anos estavam coletivamente cristalizados nas instâncias e “braços” políticos do Partido dos Trabalhadores, agora serviram ao Estado e a repressão dos trabalhadores em movimento. Afinal, o “conteúdo principal da social democracia é a manutenção da ordem capitalista”. Ela permite, a depender da conjuntura política e das forças envolvidas “mais ou menor grau de radicalidade”. Comprovadamente, como já vivemos os desdobramentos deste cenário, em resposta a ascensão da direita organizada, depois do impeachment e à volta do Partido as oposições, os mesmos que estavam dirigindo as forças armadas nos reprimindo em 2013, já estavam nas ruas e “na luta”. Como afirmou Lage, “tudo pode ocorrer, e ser refeito, desde que o projeto socialista não chegue perto de ameaçar a ordem estabelecida” (Lage, 2019, p. 97). Foi neste contexto que a Trupe

Lona Preta começou a criar *O Circo Bélico*, a partir das provocações de Luís Scapi em relação à necessidade de trazer à cena as questões contemporâneas latentes aos trabalhadores: a contradição da conciliação de classes.

4.2. Processo do *Circo Bélico*

4.2.1. Partiu de quê?

A peça, estreada em 2019, é fruto dos acúmulos técnicos, poéticos e políticos que o grupo consolidou em suas experiências anteriores. Neste processo criativo, a trupe visou intensificar a articulação entre as palhaçadas, a música e a crítica de classe, contextualizada com o momento conjuntural em que vivíamos. Segundo os integrantes, a proposta envolvia um grau de exigência técnica e musical superior àquele com o qual estavam habituados até então, ou seja, o grupo vislumbrou e criou novos problemas, avançando assim, suas forças produtivas e criativas durante o processo. A intenção foi reunir, em uma nova montagem, as ferramentas desenvolvidas anteriormente e dar um passo a mais, e assim o fizeram, partindo de uma cena clássica, a cena do carro de palhaços.

Na cena clássica do carro de palhaço, um carro visivelmente pequeno, normalmente velho ou “quebrado”, entra no picadeiro emitindo sons absurdos, fumaça ou tropeçando em sua própria estrutura. No geral, a dramaturgia dessa cena contém a entrada do carro velho, seguida do momento em que a plateia assiste o surgimento de uma sequência aparentemente interminável de palhaços saindo de dentro do veículo, um a um, causando espanto e riso. O impacto visual e o efeito de surpresa são fundamentais para a produção do efeito cômico. A lógica do espaço é completamente desafiada e o riso surge do contraste entre a expectativa de ver um ou dois ocupantes e a sucessiva explosão de presenças no palco. Ao desafiar o espaço físico e saturar o olhar do espectador com a multiplicidade de corpos que dele emergem, a cena atualiza esse princípio: o riso nasce do colapso da lógica, da quebra das expectativas e da desproporção entre o objeto (o carro) e a ação (a multidão de palhaços que dele sai), configurando um universo onde o absurdo é a norma e a desordem é cômica.

O mote dramaturgico foi a transformação da cena clássica do carro, na entrada de um tanque de guerra em cena. Esse objeto, por sua vez, acumulou significados: o tanque é um aparato militar que representa a ordem, a violência do Estado e, simultaneamente, uma empresa. Sua presença em cena introduz a tensão imediata com o público, tensão trabalhada durante toda a peça. Ela se inicia na cena de entrada do tanque, em que ele entra, dispara para o alto e em

seguida aponta seu canhão para a plateia, sugerindo atacá-la, porém é interrompido pela entrada do palhaço Rabiola, como veremos.

Contudo, a partir desse potente gesto inaugural, durante o processo de construção da dramaturgia da peça, instaura-se um novo problema: como seguir a partir dessa imagem? O grupo relata que, após elaborar a cena de abertura, não foi fácil encontrar os desdobramentos: como os palhaços trabalhadores, a mando do General, iriam dominar aquele território e expulsar toda aquela gente dali?

Além disso, nesse momento, as tensões da conjuntura política passaram a permear o processo criativo. À época do governo petista, como narrado no item anterior, a trupe se debruçava sobre as contradições vividas pela classe trabalhadora diante da política de conciliação de classes. A contestação “o que vem depois da revolta?” tornou-se questão norteadora a ser tratada na encenação. Na intenção de elaborar o momento que estavam vivendo, os estudos, cursos e as provocações de Scapi influenciaram fortemente nas escolhas temáticas da dramaturgia. E assim, a conciliação de classes passou a ser a contradição elementar a ser rangida durante a peça.

4.2.2. O mote e a contradição

O processo de criação de *O Circo Bélico* não seguiu os parâmetros de tempo do mercado cultural. Foi uma experiência que amadureceu fora do tempo imposto pelas demandas de produção⁸², construída a partir de pesquisas rigorosas e de um envolvimento coletivo que, apesar das intenções de horizontalidade, respeitou as habilidades individuais de cada integrante e a divisão de tarefas⁸³. As provocações teóricas trazidas por encontros com Scapi ecoaram ao longo do processo, assim como as contradições do contexto social e político que atravessava a realidade dos criadores. As reuniões, que aconteciam regularmente às terças e quintas-feiras, não apenas mantinham o grupo conectado, como também impulsionavam a produção de uma grande quantidade de material dramático, cênico, visual e musical.

O grupo já tinha elaborado o ponto de partida criativo, a contradição primordial e o mote central: a entrada de um tanque de guerra em cena. Essa imagem — ao mesmo tempo absurda e incisiva — abriu múltiplas possibilidades dramáticas, como a de um palhaço que convence os outros da expropriação como solução, ou de situações que operam a partir da ironia e da

⁸² Sérgio (2024) comenta: “O tempo de produção não é o tempo do capital”.

⁸³ O grupo sintetiza sua forma de trabalhar como a expressão “da palavra ao parafuso”, como detalhado anteriormente. Isso significa que não há separação de quem “pensa” e de quem “faz”. Todos os integrantes têm dimensão do “todo” do trabalho, ainda que desenvolva mais em sua área.

crítica à autoridade. As perguntas “E agora? Vai para onde?”, articuladas a exercícios de criação, tornaram-se um impulso constante, marcando a tensão entre a complexidade dos “nós teóricos” que emaranhavam e costuravam a dramaturgia e a forma cênica cômica das palhaçadas, para apresentar essas contradições e problematizá-las. Ainda, os artistas contam que tiveram a intenção de trabalhar as camadas da “porrada e do convencimento” durante a dramaturgia. Para isso, intencionaram refletir e criticar o seu papel e dos artistas neste lugar, de sedução, convencimento e reforço da ideologia, através da indústria cultural e das figuras da ordem. No próximo item analisaremos detalhadamente as camadas e como elas tecem juntas a dramaturgia.

4.2.3. Transbordando os materiais: *O Circo Fubanguinho*

Neste momento, o processo estava amargo e denso, e a necessidade financeira de alguns integrantes do grupo contextualizada nesse momento mais lento e difícil dos ensaios que não avançavam muito, somados à grande quantidade de materiais criados durante os processos, resultaram na criação do *Circo Fubanguinho* (Trupe Lona Preta, 2017). Como visto, o dramaturgo Sérgio conta que, a partir dos materiais acumulados, organizou uma estrutura e a trupe partiu coletivamente para o recheio e, em cerca de um ano, a peça se ergueu. Enquanto isso, *O Circo Bélico* ficou engavetado.

4.2.4. Desengavetar e recheiar a estrutura

Para retomar o processo foi necessário lembrá-lo. A trupe conta que organizou na lousa da sede o mapa da estrutura da dramaturgia com seus blocos e intenções. Era possível vislumbrar o encadeamento de começo, meio e fim. Porém, ainda era uma estrutura dura e abstrata. A contribuição do olhar crítico, o pai dos irmãos Carozzi, Sérgio Marçal, o Xté, que acompanha de perto os processos, ajudou a perceber o quanto ainda eram necessárias as palhaçadas para quebrar a rigidez do material elaborado. Sérgio conta que o desafio era “tirar um prólogo épico: Essa é a situação da classe trabalhadora nesse momento histórico, ela está defasada, a classe está desorganizada, e colocar piada de WhatsApp” (Sérgio Carozzi, 2025).

Foi através de um “catadão” (Joel Carozzi, 2025) nos cadernos e locais de anotações, que encontraram as piadas e situações cômicas para dar corpo e preencher a estrutura que tinham. Trago alguns exemplos das piadas desse primeiro momento da peça, quando caracterizam a situação da classe trabalhadora: “Tem o pai de Santos fazendo despacho com

caldo Knorr pra economizar”. “Tem três empresas correndo atrás de mim. A de água, a de luz e a de telefone.” (...) Se tratando do início da peça, segundo a trupe, é o momento de amansar, equacionar e comungar com o público através das “piadas baratas, de WhatsApp”, abrindo assim o diálogo com a plateia (Sérgio Carozzi, 2025).

Como já vimos, a produção cômica e o riso não são acessórios para o Lona, mas elementos estruturantes da criação cênica. Portanto, para testar as criações, este foi o momento de empregarem o método de “jogar madeira no chão”, que significa trazer materialidade para as ideias e testá-las fisicamente, experimentando com os corpos, os objetos e o espaço. À medida que materializavam as ideias, testavam as piadas através das “traquitanas”, ergueram o tanque e deram vida a ele. Entretanto, seu funcionamento impôs desafios técnicos intensos. O tanque é uma estrutura complexa e de difícil manipulação. Os sons precisam ocorrer no tempo exato. As falas, as piadas e os efeitos visuais dependem dessa sincronia. Segundo os integrantes, basta uma falha no som ou na movimentação da traquitana para comprometer todo o andamento da cena. Joel brinca, afirmando: “a peça funciona por milagre, tem muita coisa para dar errado” (Joel Carozzi, 2024). Além dos desafios técnicos, existiram os impasses teóricos. O grupo conta que a peça poderia ter ido por muitos caminhos, que poderia ser muitas coisas e conectar esses conteúdos com a forma cômica não foi algo natural, mas sim resultado de muito trabalho.

Alguns dos trabalhosos desafios comentados pelos artistas sobre o processo da construção do *Circo Bélico* passavam por algumas questões: como trazer o trabalho em cena? Como mostrar a exploração? Como encadear o movimento dramático para depois do movimento da revolta dos trabalhadores? Como construir e manejar o tanque? Como trazer comicidade para esses conteúdos complexos e profundos?

Dentre os materiais e recheios que nutriram e preencheram a estrutura, a música é um elemento central para as amarras dramáticas cômicas, pois ela tem uma importante função narrativa. Joel conta que “o tanque, a música, a dramaturgia, foram sendo feitas ao mesmo tempo” e Sérgio complementa: “é, um apoiando o outro” (Joel Carozzi, 2024).

A peça, então, passa a assumir sua estrutura dialética: a apresentação das contradições da exploração do trabalho pelo capital, a inevitável crise de superprodução da lógica capitalista, o levante e a revolta dos trabalhadores e, por fim, sua pacificação por meio da conciliação ideológica. Como afirmou Joel:

A dramaturgia vai ter um momento de virada que é quando decidimos: não, ela não termina com a revolta. Ela termina com o que acontece depois da revolta. Que é a conciliação pós-revolta (...). E aí a peça tem esse movimento. O movimento de chegada, apresentação das contradições do capital, a exploração, uma crise de superprodução,

um salto para a revolta e o desdobramento da ideologia e dessa ideia do empreendedor, essa contrarrevolução” (Joel Carozzi, 2025).

Algumas mudanças durante o trajeto ainda alteraram os caminhos da encenação. Houve alterações no elenco, como a saída de Elias Costa e o afastamento de Henrique Alonso da cena, e assim, novamente se reestruturaram. Foram necessários adaptações nos arranjos, redistribuição de funções e, portanto, revisões dramáticas.

O jogo com o público é parte central nos procedimentos do grupo e o que dá vida à dramaturgia. A trupe conta que o buscaram durante o processo para testar as cenas inacabadas, observar reações, ajustar tempos e dinâmicas cênicas. A peça foi moldada pela escuta e pela troca, como sintetizou Joel: “A gente conseguiu criá-la mais depois que a gente a fez, entendeu? Criá-la mais na experiência. A gente conseguiu entender mais o que a gente estava falando como grupo quando a gente foi para a cena” (Joel Carozzi, 2024).

Na sua estreia em 2019, *O Circo Bélico* fez uma curta temporada no SESC. Depois disso, tiveram apresentações apoiadas pelo Fomento à Periferia, mas sua circulação foi interrompida pela pandemia de 2020. Em 2022, retomaram e realizaram algumas apresentações pontuais, em Campinas, para “mantê-la viva”. Depois disso, uma curta temporada no “Engenho Teatral”, com quatro apresentações. No geral, é uma peça que o grupo apresenta pouco, pois é trabalhosa. Ao mesmo tempo, Sérgio Carozzi (2024) conta que o retorno do público é sempre motivador, enaltecendo a potência da peça.

4.3. A Trupe Lona Preta orgulhosamente apresenta: O Circo Bélico!

Os quatro palhaços chegam ao local da apresentação, enquanto comentam com o público o início peça, e se ajeitam no espaço cênico. Chico Remela carrega em mãos um teclado, e sentado, posiciona-o em seu colo. Atrás dele, em pé, estão dispostos os três palhaços, Sovaco, Girino e Rabiola. Eles cumprimentam o público com a cabeça e cantam uma canção. É a paródia da música *Bohemian Rhapsody* do Queen (famosa *Mama*), que evidencia o altíssimo grau de adoecimento psíquico, corporal e emocional dos trabalhadores, consequência da precária situação econômica em que se encontram. A música é interrompida por um engasgo de Girino que, ao ser encarado por todos, finaliza a canção comentando o absurdo: “Engoli uma mosca”. Em seguida, os palhaços comentam, através de muitas piadas, sua situação difícil da vida, como a miséria e a fome:

Chico: A coisa tá feia

Rabiola: Tá osso fio, tem pai de santo que tá fazendo despacho usando caldo Knorr para economizar galinha.

Sovaco: Vocês vão mesmo ver o bicho pegar mesmo, é quando acabar a comida.
 Rabiola *aponta os dedos para cima*: E essa empresa aqui, ó:
Todos olham para trás, fazendo o mesmo gesto.
 Rabiola: Já analisaram e reanalisaram meu CU-rriculo. E até agora, nada!
 Chico: Desempregado, você tá é lascado.
 Rabiola, *malandro*: Tô nada, fio. Tem logo três empresas na minha bota ae, tio.
 Chico: Três empresas?
 Rabiola: A de luz, de água e de telefone (Trupe Lona Preta, 2019).

Assim, se rebaixam e descrevem o contexto: estão na porta de uma empresa, esperando o resultado da análise de seus currículos, na expectativa de uma possível contratação. Enquanto esperam, Rabiola entra com um galão de gasolina, e de maneira exagerada afirma que vai acabar com esses problemas de uma vez por todas, enquanto se encharca com o líquido. Ele faz uma movimentação corporal exagerada, como se pegasse fogo, e acha que morreu. Ao chegar “ao céu”, reconhece nas pessoas do público, e nos outros palhaços, celebridades já mortas, jogando com o absurdo para construir a comicidade da cena. O diálogo segue mantendo o ritmo intenso de piadas e absurdos, até a resposta da empresa:

Rabiola: Eu tô seguindo à risca o tratamento que o médico me receitou. Tomar três doses de cachaça por dia.
 Sovaco e Girino, cruzando os braços: O médico te receitou isso?
 Rabiola pega a receita: Tá escrito aqui ó, embaixo desses garranchos: pinga três vezes ao dia.
 Girino: O meu médico mandou eu parar de jogar futebol.
 Rabiola: Sério? Ele te examinou?
 Girino: Não, me viu jogando.
A voz off General anuncia: Atenção, atenção, aos candidatos a uma vaga de emprego (Trupe Lona Preta, 2019).

A voz off do General divulga os nomes aprovados no processo seletivo e os palhaços comemoram enquanto vestem seus coletes beges, que caracterizam: agora são trabalhadores da empresa Gold Company. Em seguida, anunciam o início da peça à maneira Lona Preta:

Todos: Senhoras e senhores, a Trupe Lona Preta, orgulhosamente apresenta: O Circo Bélico”.
Seguida imediatamente da voz off que anuncia:
 Voz off General: Atenção! Vocês estão na GUERRA e vão para a trincheira.
 Os três palhaços: Sim, senhor! – batem continência (Trupe Lona Preta, 2019).

O General solicita um voluntário, Rabiola e Girino dão um passo atrás e Sovaco é eleito o líder da equipe. O comandante ordena que os outros dois trabalhadores averiguem o território:

Sovaco repete a ordem: Soldados! Verifiquem a situação do território ainda não explorado.
 Rabiola analisa de binóculo o público e comenta: Vichi Maria!! Tem certeza de que ainda não foram explorados?
 Rabiola: O pessoal aqui é tudo filho de pedreiro.
 Sovaco: Como assim?
 Rabiola: Estão bem acabadinhos, olha.
 Sovaco: Eu quero saber das enfermidades! (Trupe Lona Preta, 2019).

Além do duplo sentido, jogam comicadamente com piadas que caracterizam e rebaixam o público. Por exemplo, quando Girino, olhando através do binóculo para a plateia, descreve o que vê:

Girino: Dor na lombar 97%. Depressão e transtorno de ansiedade... Ahhh - se assusta - 100%!!
 Rabiola e Sovaco *comentam entre si, assustados*: 100%?!?
 Girino: É sargento, eles estão ruins dos olhos.
 Sovaco: Catarata?
 Girino: Não, hemorroidas (Trupe Lona Preta, 2019).

Ainda que caracterizando um devastado e triste cenário, os palhaços o fazem de maneira cômica, através do exagero. Sovaco questiona sobre a saúde da cabeça e manda iniciar o scanner. Rabiola traz o objeto, um chuveiro customizado com um cano, além de uma pequena caixa, que represente a central de comando do aparato carregado por ele: trata-se de um leitor de pensamento, quando posicionado em cima da cabeça de alguém revela o que a pessoa está pensando, através de um som ou de uma música. De maneira absurda, os dois palhaços vão até o público e escutam seus pensamentos. As movimentações ao posicionar o leitor de pensamentos sob a cabeça do público estão harmonizadas com o ritmo dos sons emitidos. A eficácia cômica está na diversidade e no contraste das músicas trazidas com diferentes gêneros, como rock, rap, pagode, mpb, além da piada com os sons de grilos (representando que naquela cabeça não tem nada) e os gemidos sexuais, que encerram as leituras e o primeiro mapeamento do público. Rabiola e Girino ainda testam outro procedimento “da empresa” com o público, dialogando com conhecidos jargões da publicidade. Os palhaços comemoram quando o público obedece às suas diretrizes, não oferecendo perigo para a execução da ordem. Por fim, encerram a averiguação do território:

Os dois juntos: General, procedimento de averiguação de território finalizado. **Tudo pronto para execução da ordem!** –
Ouve-se o barulho de chave virando e o tanque liga (Trupe Lona Preta, 2019).

Nesse momento, a execução da ordem é a invasão e dominação daquele território. A música, tocada ao vivo, com sons vocalizados e fumaça, garantem a entrada triunfal do tanque de guerra. O triunfo da chegada é contrastado com momentos cômicos do tanque pifando e os palhaços o arrumando. Rabiola e Sovaco, durante o cômico concerto, utilizam a regra dos três repetindo duas vezes a comemoração seguida da frustração diante o funcionamento do tanque, até a terceira tentativa, quando ele enfim funciona. De maneira absurda e contrastante, quando chegam ao local pretendido, a voz do GPS avisa “você chegou a seu destino”, efetivando o riso. Porém, seguido dele, o tanque dominando mostra ao que veio e joga com o público,

estabelecendo uma relação de superioridade: primeiro, ele aponta o canhão para os lados e para cima, dá um sinal sonoro e atira, mostrando o que sabe fazer. Em seguida, redireciona o canhão, agora apontando-o para o público, e durante o sinal sonoro indica que vai atirar. O público reage, até que Rabiola interrompe o ataque entrando em cena.

Rabiola: Ah pare! Pelo amor de Deus! Esperem, vejam! O que é aquilo lá no céu?
Voz off General: Abortar missão, foi identificado um objeto em nosso espaço aéreo.
 Sovaco surge de trás do tanque: Olhe! O que é aquilo?
 Girino: É um pássaro?
 Sovaco: Um avião?
 Todos: Não!! É a pomba da paz.
A luz azul e o som de piano acompanha a entrada da pomba (Trupe Lona Preta, 2019).

A pomba chega amenizando o conflito e nesse momento é representada por um pequeno frango pelado, que entra em cena voando, animada pelas mãos de Rabiola. Ela chega com um bilhete:

Rabiola *lê o recado*: Todo o ser humano tem o direito à liberdade, igualdade e propriedade.
 Girino *comemora*: Todo ser humano tem direito à propriedade! – joga a pomba para cima, e quando ela cai no chão, a música cessa e a luz muda.
 Rabiola questiona: “liberdade, igualdade e propriedade? Oxi, não era fraternidade? Oh, Sovaco, não era fraternidade?
 Sovaco: Sei lá, Rabiola, eu faltei nessa aula de biologia.
 Rabiola: Era fraternidade sim, oh, deixa eu ver essa pombinha aí, Girino, deixa eu ver a pombinha...
Girino de costas, vira-se e pergunta: Que pombinha? - *com a boca cheia de penas* (Trupe Lona Preta, 2019).

O som da caixa na percussão divulga a chegada oficial do General, anunciado por Rabiola e Sovaco que entram em cena marchando. De maneira exagerada, ele sai de dentro do canhão com um gesto social de um comandante das forças armadas, mostra superioridade e é acompanhado pelo trombone tocado por Sovaco. O canhão do tanque é um grande cano acoplado em seu centro. Trazendo o baixo ventre para o jogo, ele se ergue como uma ereção, junto com o General que exhibe seu poder, até a quebra de expectativa, quando o canhão broxa, acompanhado da música, criando o efeito cômico. Ele disfarça e logo instrui os soldados a averiguar a situação, pois afirma estar perigosa e, por isso, indica que se camuflem. O General sai de cena, voltando ao interior do tanque.

De forma absurda, os dois palhaços saem de trás do tanque usando máscaras, Rabiola está com uma do Mickey e Girino com uma do Patati Patatá. A partir de gestos, sem falas, eles tentam se comunicar, mas Girino tem dificuldade de entender, e sua estupidez cria efeito cômico, até Rabiola se estressar e retirar a máscara. Com binóculos em mãos, os dois palhaços

se movimentam para observar o terreno. Rabiola analisa de maneira cômica o que vê, ao observar as partes baixas de Girino, enquanto caracteriza o território:

Girino: Rabiola, qual é o horizonte?
 Rabiola, olhando para bunda de Girino: Cavernoso.
 Girino: Tem algo relevante?
 Rabiola: Relevante quase nada.
 O olhar deles se encontram e os dão um pulo para trás.
 Rabiola, puxa o telefone embutido no tanque: Alou? 1, 2, chamando General. - Se ouve a absurda gravação da empresa:
Voz off de mulher: Você ligou para Gold Company; para falar sobre empreendimentos em terras indígenas, disque 1, para manifestar seu apoio às queimadas da Amazônia, disque 2 ou aguarde na linha para falar com o General. – Segue o jingle “clássico” de espera telefônica, a música Für Elise de Beethoven, até ele atender (Trupe Lona Preta, 2019).

Através de algumas piadas na comunicação, Rabiola relata as notícias do front ao General e apresenta o problema encontrado na inspeção do território:

Rabiola: General, trago notícias do front.
 General: O que? Algum sinal da concorrência?
 Rabiola: Não, General, nenhum sinal da Demisory Solution.
 Girino: Shi! Não pode falar o nome da concorrência aqui.
 Rabiola: Desculpa.
 General: Prossiga.
 Rabiola: General, parece que em cima das terras onde há riqueza, ainda vive uma espécie de povoado, um tipo de vida ainda habita ali.
 General: E de qual espécie?
 Rabiola: Espécie Sescquiniana.
 General: Entendido.
 Rabiola: Qual é a ordem, General?
 General: **A ordem é clara: produzir e desenvolver.**
 Os dois: Sim, senhor! (Trupe Lona Preta, 2019).

Nesse momento, se iniciam dois jogos de repetição. O primeiro, sobre a concorrência e a represália de quem diz o nome da empresa “inimiga”. A segunda, é a pergunta dos soldados: “Qual é a ordem, General?”, que se repetirá em outros momentos, mostrando assim a lógica da produção capitalista. Então, Girino e Rabiola começam os procedimentos para a construção do “grande empreendimento”. Quando o General entra em cena, os palhaços fazem o jogo do “O Caveirão” (Bolognesi, 2003, p. 215), quando Rabiola está falando mal dele e ele está atrás.

Rabiola, *malandro*: Que mano, cê acha que eu vou lamber bota de patrão?! porra nenhuma.
 Girino: Rabiola, nós tamo na guerra.
 Rabiola: Ih fio, eu nasci e vivi dentro dela - *vai se crescendo corajoso.*
O General já está em cena ouvindo tudo, sem ele ver.
 Rabiola: Nós capota mas não breca, fio.
General o chama de trás, tocando o ombro.
 Rabiola, *sem virar, empurra*: Pera aí, que eu tô falando!
 Rabiola: o bagulho é louco o processo é lento, o juiz é corrupto...
Ele vira e vê o General, de maneira cômica, grita e sai correndo de cena.
 General: Vaza, vaza, sai daqui! (Trupe Lona Preta, 2019).

Em cena, de forma absurda e exagerada, o General canta e encena a paródia da música “Livre estou”, da animação “*Frozen – uma aventura congelante*”, dos estúdios *Walt Disney*. Durante a canção, Rabiola e Girino cercam o território, com fita sinalizadora zebreada, envolvendo uma parte do público dentro do perímetro estabelecido. Os dois palhaços animam a performance do General, através de efeitos pirotécnicos com spray de neve artificial e movimentações, por exemplo, quando o General tira seu casaco e Rabiola o movimenta como se voasse.

É hora de experimentar.
Os meus limites, contestar.
A liberdade vem enfim, para mim.
Livre estou.
Livre estou.
Estou livre para explorar.
Livre estou, livre estou, para investir, especular.
Aqui estou eu,
e vou ficar,
esbanjar faz bem.

O meu poder invade o mar e vai ao chão.
Na minha alma flui capitais de giro na produção.
O meu pensamento se transforma em reais.

Não vou me arrepender do que ficou para trás.
Livre estou.
Livre estou.
Estou livre para explorar
Livre estou, livre estou, para investir, especular.
Aqui estou eu,
e vou ficar,
esbanjar faz bem.
Os pobres não vão mesmo me incomodar (Trupe Lona Preta, 2019).

Ao final da apresentação musical, Rabiola, se referenciando ao público, questiona:

Rabiola entra: General, e esse pessoal aqui, vão ficar para lá da fronteira? Excluídos?
General: Não, eles não estão excluídos.
Rabiola: Ah, que bom.
General: Eles têm uma função essencial.
Rabiola: Ah, legal.
General: Substituir o senhor, caso seja improdutivo (Trupe Lona Preta, 2019).

O som de sirene inicia a próxima cena, seguido da música autoral cantada e tocada ao vivo, que acompanha a ação do início do procedimento de extração e exploração. Sovaco toca trombone e Girino entra em cena com um mapa e busca compreendê-lo. Com movimentações cômicas, Rabiola apanha das ferramentas a partir das movimentações de Girino. Depois, os dois, com o auxílio do leitor de pensamentos, encontram o local para a escavação. O General,

de maneira absurda e exagerada, entra no campo de batalha cantarolando despreocupado, vestindo um roupão branco, e comenta sobre a lua:

General cantarola: Dias sim, dias não, eu vou sobrevivendo sem um arranhão, da caridade de quem me detesta. - *Tranquilamente abre o banquinho que carrega em frente ao tanque.*

General: Ah, mó lua, bicho.

Sovaco: General, aqui é perigoso, você pode levar um tiro na testa.

Contrastando, Rabiola responde: Apareça sempre, General.

Girino: Amado General, encontramos – *Mostra o local* (Trupe Lona Preta, 2019).

General, protegido, envolto pelos soldados a postos, reverencia o local com movimentação corporal risível, que compõe seu “ritual” até que o interrompem:

Eles cortam o General: Oh General, assim vai chamar atenção da concorrência.

General: Algum sinal do inimigo?

Sovaco: Nenhum sinal da Demisory Solution,

Todos: Shi!

General: Vejam – pega óculos – são milhões! Mas, isso tudo é gente?

Girino: Não, são pobres mesmo. Tudo parente meu, conhecidos.

General: Povinho de merda – devolve os binóculos – não sabem reconhecer o verdadeiro valor das coisas. Não sabem receber a energia que emana do universo e concentra a produção! Money, Money, Money! – segue na movimentação.

Rabiola em pé, carrega um alvião, ferramenta pontuda e afiada com a qual constrói uma imagem de ataque ao General, que está agachado com o rosto no chão, enquanto ordena:

General: Atenção, mão de obra, perfurar!

Rabiola triangula com o público confuso e depois testa posições da ferramenta na nuca do General, que segue com o rosto no chão.

General: Vamos, perfurem!

Rabiola: Dr., é tecnologia de ponta, mano.

General: Perfurem, idiotas!

Rabiola: Tá bom, tá bom – enquanto faz o gesto de antecipação com a ferramenta e quando vai atacar a ponta da ferramenta voa no público.

Rabiola busca a ferramenta no público e expressa: Não dá nem pra dormir na peça – enquanto balança o objeto, demonstrando que é de borracha (Trupe Lona Preta, 2019).

O General xinga o trabalho realizado pelos palhaços e resolve fazer ele mesmo. Porém, ele maneja comicamente uma “parafusadeira” elétrica ligada desgovernadamente, até que desiste e se retira. Rabiola retira um tapume da frente do tanque e o ajeita em cena. Escorado, olha o horizonte e comenta com Sovaco:

Rabiola: Olha, a coisa tá esquisita, mano.

Sovaco: É mesmo?

Rabiola: Hoje de manhã, quando estava fazendo a ronda lá embaixo, encontrei um soldado da Demisory Solution.

Os dois: Shi!

Girino: Não pode falar o nome da concorrência aqui.

Rabiola: Desculpa mano.

Girino: Você matou o cabra?

Rabiola: Matei não.

Sovaco: E o que ele queria?

Rabiola: Queria que eu fizesse propaganda para a concorrência.

Os dois: E você aceitou?

Rabiola, *de maneira contrastante*: É claro que não! Você acha que eu vou fazer propaganda para a Demisory Solution? Essa empresa que está há mais de 75 anos produzindo com eficiência e qualidade e tecnologia...

General, interrompendo: Atenção soldados. Estamos aqui há semanas, precisamos produzir. Sabem de uma coisa? O inimigo já ocupou dois países vizinhos.

Girino: Guarulhos e Santo André dominados!

General *em cima do tanque*: Vejam, lá estão eles. Produzindo mais e melhor.

Rabiola: Com um precinho camarada que não dá para resistir.

Sovaco: Eles estão usando jovens aprendizes.

General: Estão produzindo com mão de obra de presidiário.

Rabiola: Reinserção definitiva no mercado de trabalho.

General: Atenção soldados! **A ordem agora é clara: aumentar a produtividade.**

Quero vocês trabalhando, mais eficiência, mais esforço. E você soldado, toque alguma melodia que movimente as massas (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco inicia a melodia de “*Baby Shark*” no trombone até ser interrompido pelo General que o reprime junto ao público já engajado com a canção, batendo palmas. Então, junto ao teclado, começa a execução da trilha sonora, composição autoral, que acompanha as movimentações da cena. Rabiola ajeita o tapume em frente ao tanque para começar a escavação do buraco. Fazem o jogo cômico, com a extensão do braço do palhaço por trás do tapume para alcançar a ferramenta. Primeiro, Rabiola tenta abrir um buraco com uma pá: contrastando faz muita força, para pouquíssima terra. Ele muda de instrumento e pega uma escavadeira elétrica. Agora, trepida com o instrumento em mãos até descer por trás do tapume, ilustrando a abertura de um buraco, enquanto voa terra. Girino sobe de trás da divisória, revelando comicamente o mecanismo do efeito, ao mostrar que joga terra de uma pequena sacola que carrega. Rabiola cava muito e fica preso no fundo do buraco. Os palhaços fazem o jogo cômico do eco e Sovaco resolve ligar para o General na busca de instruções:

Sovaco: General, temos um trabalhador no fundo do poço.

General: O que?

Sovaco: O Rabiola começou a cavar e não parou mais.

General: Entendido.

Sovaco: **Qual é a ordem?**

General: **A regra é clara, seguir em frente: a produção não pode parar.**

Sovaco: Mas estamos falando sobre uma vida.

General *ignora*: *Ouve-se o jingle da música Für Elise de Beethoven – criando efeito cômico.*

Girino volta para a cena com uma corda (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco e Girino iniciam o protocolo de resgate para tirar Rabiola do buraco. Com a corda enroscada no canhão do tanque, criam a imagem cômica: Sovaco faz força e Girino ‘pendurado’ na corda surge pelo tapume; Sovaco se distrai, começa a conversar e solta a corda, largando Girino que cai novamente no buraco, ação parodiada do filme *Mulan*, dos estúdios *Walt Disney*. Depois de duas repetições, Sovaco desesperado se joga no buraco também. Até que Girino surge ‘no topo’ através de um gesto, como se subisse por uma escada. Ele atende as

ordens do General e volta ao buraco. Na volta, ele aperta um botão e “desce” gesticulando como se estivesse em uma escada rolante, que conecta a superfície e o fundo do buraco. O General convoca uma reunião com todos os trabalhadores e anuncia que chegaram as correspondências:

Sovaco pega as cartas, distribui aos dois, comentam:
 Rabiola: Porra que saudades, mano – Começa a chorar.
 Sovaco: O que foi Rabiola?
 Rabiola: Você tá pisando no meu pé!
 Girino: Essa daqui é do meu irmão.
 Rabiola: Do seu irmão? Como é que você sabe?
 Sovaco: Está em branco.
 Girino: É que a gente não tá se falando (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco anuncia a chegada de uma carta oficial e tem a permissão concedida para ler com todos em cena:

General começa a ler: Sabemos que nossa história é uma história de diferenças.
 Rabiola: Demisory Soluciton.
 Sovaco e Girino: Shi!
 General *continua:* Mas, propomos um cessar fogo.
 Rabiola *comenta:* Eita porra!
 General: Nossa proposta é trégua, queremos unir nossas forças, assinado: Demisory Solution.
 Rabiola: Acabou a guerra! – Eles comemoram.
 General *interrompe:* De jeito nenhum. Esses idiotas pensam o que? – digam a eles que a Gold Company não está à venda.
 Girino *repete:* Não está à venda!
 General: E mais, diga que eu achei um absurdo essa carta.
 Girino: Absurdo. É, podia ter mandado um áudio do zap.
 General *continua:* Olha só isso, nós temos princípios e sabemos muito bem o que vamos fazer – entra no tanque e sai de cena.
 Girino *continua:* Temos princípios e sabemos o que vamos fazer.
 Ao terminar de falar, caminha até o telefone.
 Girino: Alou, General? O que é para fazer mesmo?
Voz off responde: Você ligou para Demisory Solution.
 Girino *se assusta e desliga:* Desculpa, foi engano.
 Ele coloca no “gancho” o telefone e assim que retira ouve-se Demisory Solution, ele tira e põe repetidas vezes e joga com o áudio com o nome da empresa: É a Demisory Solution!
 Girino: Socorro, socorro, o inimigo está invadindo nossas rádios!
 Sovaco *entra:* Você é burro!?
 Girino *assustado:* Ahn eu sou burro – e sai.
 Sovaco direciona-se para o buraco e grita para Rabiola: Rabiola, a Gold Company e a Demisory Soluciton se fundiram.
Fazem novamente o jogo do eco, com eficácia cômica (Trupe Lona Preta, 2019).

Os trabalhadores perguntam entre si o significado dessa fusão, até que General entra em cena e explicita:

General: Isso significa, soldados, que, com esta nova união, a nossa produção anda de vento em popa. E agora, que extraímos até a última gota de riqueza desse território, podemos levantar acampamento.
 Todos comemoram: Aew! (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco toca a despedida no trombone. General expressa:

General: Pois a nossa produção não para de crescer! Ainda há todo um universo a se explorar! Todos a bordo! (Trupe Lona Preta, 2019)

General posicionado dentro do tanque, no centro, toca flauta. Girino sobe de um lado, na percussão e toca caixa. Sovaco, do outro, o trombone. Rabiola não está em cena, mas toca guitarra. Juntos, executam a melodia autoral, enquanto o tanque trepida criando a imagem de movimento. Durante o trajeto, analisam o caminho:

General: E deste lado.
 Sovaco: Petróleo de sobra da Gold Mysory.
 General: E deste lado.
 Girino: Petróleo de sobra da Gold Mysory.
 General: E no meio? Aponta para o público.
 Girino: Uma legião de desempregados.
 General: Não importa, pois a nossa produção não para de crescer!
 Girino: E a miséria também!
 Seguida de uma freada brusca, eles pulam do tanque e se deparam com o público (Trupe Lona Preta, 2019).

O público, elemento participativo da dramaturgia desde o início da peça, agora representa a legião de trabalhadores desempregados, despedidos, um dos resultados da fusão das empresas, o clima está tenso:

Rabiola: Eita porra!
 Rabiola *cochichando*: Girino, quem são essas pessoas que estão na porta da empresa?
 Girino: Eles estão acampados aí há dias.
 Rabiola: Eles querem o que?
 Girino: Eu não sei, eu vou lá falar com eles.
 General *entra e o interrompe*: Ei, não se aproxime, deixa com quem entende de diplomacia: Povinho de merda, sei que vocês estão desempregados. Mas gente, vejam esse momento como um momento para desenvolver a criatividade. Façam artesanato, façam uma torta de maçã. Soldados: iniciem o scanner, soldados.
 Os dois: Sim, senhor. Iniciando leitor de pensamentos (Trupe Lona Preta, 2019).

Os palhaços vão até o público com o scanner e através do exagero e absurdo, ouvem seus pensamentos: jingle de luta de ringue, música do filme *Psicose* e outras referências musicais de suspense e tensão demonstram que a “massa dos trabalhadores” está revoltada. Voltam ao palco preocupados e alertam o General:

Girino assustado: Eles querem invadir. Depois do seu discurso, General, eles tão assim ó - faz um movimento de raiva com o corpo.
 General *com medo*: Uma insurgência?
 Girino: Mas por quê? A gente tem petróleo de sobra.
 Rabiola *entra saltitando e cantarola*: Vamos distribuir! – Olha para o General: ih não rolou - sai.
 General: Idiota! Guerra é guerra!
 Girino: Vamos bater em retirada!
 General: De jeito nenhum! Se eles invadirem, eu mato ou eu morro – sai de cena.
 Girino *desesperado*: Rabiola, Rabiola.
 Rabiola *entra*: Fala Girino.
 Girino: Se invadirem, é para fazer o que?

Rabiola: Correr, é para correr mano, para o mato ou para o morro – *Saem de cena* (Trupe Lona Preta, 2019).

Em seguida, o General retorna à cena, acuado e tenso, carrega um livro vermelho em suas mãos:

General: Preciso de ajuda, pensar e entender como eles pensam.

Abre “O Capital” e lê.

General: Luta de classes... não, essa parte não. *Procura mais um pouco até que acha.*

General: Aqui! A concorrência obriga os proprietários privados a investir em inovações técnicas para aumentar a produção, porém se for produzido mais que o necessário socialmente, isso só será percebido no mercado. E esse processo de produção, visando o lucro e não atender às necessidades humanas, mostra sua irracionalidade nos momentos de superprodução. Quando por vezes, os próprios proprietários chegam a queimar mercadorias para regular os preços – *fecha* (Trupe Lona Preta, 2019).

Ele chama os soldados para descrever o cenário e eles dizem que os trabalhadores estão nas ruas, o General reitera:

General: Muito bem, **a ordem é clara: Exterminio! Acabem com todos, exterminem, acabem com o inimigo.**

Todos: Sim senhor!

Girino: General, o inimigo é amigo e o inimigo virou amigo? É isso mesmo?

Sovaco: General, está difícil identificar quem é o inimigo (Trupe Lona Preta, 2019).

O General tenta explicar que quem é o inimigo, e descreve de maneira cômica que é aquele que se faz de amigo, mas tem interesses opostos e divide os aliados entre si. Até que Rabiola, com o “leitor de pensamento” em mãos, abre os braços e pergunta:

Rabiola: General, não está claro. Quem é o inimigo? –

Abre os braços e o scanner se posiciona em cima da cabeça do General. Neste gesto, toca a música “Esse cara sou eu!” do cantor Roberto Carlos, mostrando quem é o inimigo. Porém, seguem a instrução da ordem.

General: Atenção, linha de frente, soldados. Iniciar o ataque, atacar!

Os três em posição de ataque em direção ao público, até que param e percebem.

Rabiola: Mas, esses são aliados. Eles são nossos irmãos.

Girino: E agora? Sovaco, o que você acha disso, Sovaco?

Sovaco: Não sei.

Girino: Rabiola! O que você acha disso? Rabiola? (Trupe Lona Preta, 2019).

Rabiola se posiciona no tapume e começa uma canção, uma paródia de outro trecho da música *Bohemian Rhapsody* do Queen, agitando os trabalhadores para a luta. O General dentro do tanque toca o teclado e canta algumas partes da canção, expressando o contraponto do patrão. Os outros três palhaços em volta do tanque usam objetos para tocar percussão, batendo em diversas partes do tanque enquanto cantam:

Rabiola: Nós vamos explodir, nós vamos explodir sua empresa e os cara que não quer sair, nós vamos explodir.

General: Oh não! Meu Deus, não deixa explodir.

Palhaços: Botar para correr. Botar para correr. Vai ter tanta gente que nem a polícia vai nos impedir, não vai impedir! Nós vamos explodir!
 General: Oh não, Deus que me deu isso aqui!
A canção finaliza e Rabiola agita a revolta:
 Rabiola: É isso, nós não vamos mais suportar o General Chico Remela, não!
 Todos: Aeew.
 Sovaco: Abaixo o General Chico Remela!
 Todos: Aeew.
 Rabiola: Viva a luta pela terra!
 Todos: Viva!
 Rabiola: Viva os trabalhadores em luta!
 Todos: Viva!
Girino, propondo a quebra: Viva a reforma da previdência!
Silêncio!
Girino cantarolando: Já chegou a hora de irrr... – *Sai.*
 Rabiola: Olha quanta gente, mano, olha para os países vizinhos, vamos ficar! *Canta:* “Me dê motivo para ir embora”.
O tanque aciona o canhão e aponta para o palhaço, que responde dentro da melodia da canção
 Rabiola: É um bom motivo, eu vou vazar! – *sai* (Trupe Lona Preta, 2019).

Rabiola sai de cena e o General entra aflito, com medo e muito preocupado. Ele pega o telefone e chama reforços avisando que eles “*estão chegando, centenas, milhares*”. Como resposta, escutamos o barulho de pomba arrulhando. O General vai até o centro do palco e, na esperança de que uma música clássica o acalme, com seu teclado, começa a tocar uma música calma, que logo emenda contrastando com uma música de suspense. Retomada pela terceira vez a melodia da música do Queen, os palhaços entram em cena e cantam juntos, contrapondo o ponto de vista do General. A música encena a revolta. Há um momento na canção que Rabiola ataca o General com uma marreta e ele abaixa a cabeça na hora, e assim, finalizam a canção:

General: Mama mia mama mia
 Os palhaços: Mordomia acabou
 Todos: Isso não é pessoal, isso na verdade é fome, fome, fome! (Trupe Lona Preta, 2019).

Em meio à revolta, representada também por um áudio de multidão, Rabiola agita a organização dos trabalhadores:

Rabiola: Que bom que estamos todos juntos! Aeew! Trabalhadores, trabalhadoras, desempregados, agora chegou nossa hora, aeew!
 Entra Girino, *acalmado:* Pera aí! Isso não está certo, está tudo errado. A resposta está aqui ó, *-mostra o peito-* basta acreditar- *ele canta* – A paz invadiu o meu coração.
O tanque atira uma fumaça branca na sua cara e ele cai no chão (Trupe Lona Preta, 2019).

A cena da revolta segue com movimentação das luzes e sons de multidão, polícia, helicóptero, enquanto Rabiola no megafone agita e fala com os trabalhadores. Até que General entra em cena interrompendo o “caos”:

General: PAREEEM! - *volta a luz* – Olhem, o que é aquilo lá no céu?

Girino: É um pássaro?
 Sovaco: É um avião?
 Todos: Não, é a pomba da paz.
Música de entrada da pomba- entra Rabiola vestido de pomba.

Pomba: ‘agru’
 Girino: É a pombinha da paz... Oh.
 Pomba: O que está acontecendo? Como eu estou aqui?
 General *apontando para os dois palhaços trabalhadores*: Eles invadiram propriedade privada.
 A Pomba, contraditoriamente, bate neles e logo depois afaga e acaricia os trabalhadores.
 Pomba: Vem aqui com o pai, que protege vocês.
 Sovaco: Oh seu pombo, a gente estava trabalhando aqui e tals.
 General *interrompe*: Tem que meter bala...
 Pomba *para General*: Me ajuda a te ajudar, né? – *caminha até Girino*.
 Olha para esse menino, coitado. Pobre, problemas na família, problemas nos rins, no baço, desinteria, problemas sexuais...
 Girino *interrompe*: Oh seu pombo, ele já entendeu.
 General: Ok, ok, o senhor diante dessa situação, vai se manter omissos?
 Sovaco: Vai se manter omissos?
 Girino: Vai se manter omissos? – O que que é omissos?
 Sovaco responde falando no ouvido.
 Pomba: Calma, ó gente, calma. Eu estou cansado pacas. Eu vim voando lá da Faixa de Gaza.
 Girino: Onde é a Faixa de Gaza?
 Pomba: É lá perto do Capão Redondo.
 General: E como é que vai ficar essa situação?
 Pomba: Você não reclama, não! Porque as empresas nunca lucraram tanto com o papai aqui, não.
 Girino: Oh, seu pombo! E os meus direitos?
 Pomba: Ah, os direitos – *irônico* - Pega milhos e joga para os dois palhaços trabalhadores. - Oh, os direitos.
 Girino e Sovaco ficam felizes se agachando para pegar os grãos de milhos no chão - volta para General.
 Pomba: Então, os bancos, BNDS, e...
 Sovaco *interrompe*: Oooh seu pombo, exigimos mais!
 Pomba *imitando*: “Exigimos mais” – *ridicularizando* – Toma! *Joga de forma agressiva os grãos de milho*.
 Girino *comemora*: Ah moleque!
Criam a imagem contrastante: enquanto o General e a pomba entrelaçados se cumprimentam e dão um grande abraço amoroso, os dois palhaços juntam os milhos, agachados no chão, até que começam a brigar e disputar entre si, se empurrando.
 Girino: Ó aí ó: são sempre os mesmos privilegiados.
 Sovaco: Isso aqui é meu por direito.
 General, tranquilo, *abraçado na pomba*: Essa mamata aí vai acabar, hein!
Os dois seguem discutindo e brigando até que a pomba interrompe:
 Pomba: Vamos todos juntos. – *Pega na mão de cada um, enquanto nomeia - Trabalhadores, empregados e sindicato pelego – junta as mãos, conciliando os dois polos.* - Todos juntos em um só coração. E aquele entre nós que for contra essa união... vai pra Cuba! – *sai voando* (Trupe Lona Preta, 2019).

Depois disso, o General exclama aliviado para Girino:

General: Sabe, o que eu mais gosto disso tudo aqui? É que a gente pode ser livre, a gente é igual! Não é nada pessoal, é só uma questão de classe.
Pega um terno e dá a Girino. General: Oh, para você.
 Girino: Para mim?
 General: Sim, todo mundo pode ser livre – *veste o casaco em Girino e finaliza com a fala*: Todo mundo pode ser um vencedor (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco entra em cena, também vestindo um terno, aborda as pessoas, oferecendo seus serviços. Rabiola entra e pergunta para Girino onde está o General, e ele o corrige:

Girino: Girino não, General Girino. Agora eu sou empresário!

Rabiola: Empresário do que, mano?

Girino: De mim mesmo, chefe, eu faço minha hora e meu dinheiro (Trupe Lona Preta, 2019).

Sovaco e Girino discutem ao disputarem a área enquanto argumentam comicadamente sobre a qualidade de seus serviços. Rabiola preocupado, vai até o telefone, em busca do General. Ao telefone, uma moça atende, dizendo que é a corporação, e ao perguntar pelo General, ela sugere ser engano. Rabiola diz que está no front e que precisa falar com ele. Ela afirma que a corporação está ali para ajudá-lo, ao que ele responde ansioso:

Rabiola: Tá bom, tá bom. Eu só tenho uma pergunta: **Qual é a ordem?**

O General sai do tanque e com um violoncelo em mãos, diz:

General: A ordem é clara, **cada um por si**. – *E começa a tocar o instrumento* (Trupe Lona Preta, 2019).

Na cena seguinte, Rabiola e Girino entram em cena de costas um para o outro, numa movimentação de “faroeste”, até que se encontram, se enfrentam, disputando “mercado”, até que Rabiola o reconhece:

Rabiola: Girino? É você? (...) Você não falou que era do bem, mano?

Girino: Eu não sou do bem, nem do mal. **Eu sigo a ordem!**

Rabiola: E a nossa classe?

Girino: Não tem classe não, meu rei. - *A luz apaga* (Trupe Lona Preta, 2019).

Na última cena, eles cantam uma canção autoral, inspirada no poema de Mauro Iasi (2014) *Aos lutadores do Pinheirinho*:

Todos: O movimento parece morto.

Parece que a história se perdeu entre a neblina.

A luta é lembrança manca.

E a própria classe, tornou-se desbotada.

Juntar os cacos,

lamber as feridas,

talhar ação na mais vermelha das esperanças.

Talhar ação na mais vermelha das esperanças.

Sovaco *interrompe*: Olhem!

Todos: O que é aquilo ali no céu?

E, em cima do público, explode “a pomba da paz”, com suas penas voando sobre a plateia.

Fim (Trupe Lona Preta, 2019).

4. 4. Decupando a Peça

4.4.1. O Cenário Tanque

O artista Sérgio Carozzi, a partir de sua formação em artes visuais, dá atenção especial na criação plástica e nas camadas visuais das peças. Um procedimento de trabalho é se rodear de materiais, e é na sede que os artistas têm acesso a oficina de marcenaria de Sérgio Marçal. A presença do pai, que dá vida a ela, potencializa as criações do grupo. Sérgio conta que a primeira coisa que faz quando vai criar é ir ao Velho, um conhecido que têm muitos objetos, e o local é como um depósito, cheio de coisas, novos e velhos objetos e materiais, “essa muvuca de materiais também ajuda, não só a oficina, mas a possibilidade de ter recursos próximos” (Sérgio Carozzi, 2025).

O tanque é mais que o cenário da peça, é a fagulha, a lenha e a brasa que desencadearam o desenvolvimento da dramaturgia, e em cena não é diferente. Quando colocado em ação, percebemos o poder e a profundidade que ele representa. Ele é um dispositivo que concentra múltiplos sentidos e funções. Em sua significação, segundo o grupo, o tanque de guerra é ao mesmo tempo a porrada — signo de força e dominação — e o convencimento, elemento que encarna a contradição entre violência e persuasão, tratando-se da crítica à indústria do entretenimento e ao papel do artista como mantenedor da ideologia, como vimos. Essa tensão também se expressa em sua construção: o tanque se desmonta, se abre, se transforma, e carrega em si além do seu peso simbólico, todos os objetos cênicos utilizados durante a peça. Simbolicamente, ele é, ao mesmo tempo, um instrumento de guerra e uma empresa. Seu comandante, um General, e ao mesmo tempo, um empresário, como expresso em seus discursos e posicionamentos.

Para os artistas, o tanque é como um grande boneco, que se anima e se manipula por dentro, dando-lhe vida, através dos desafios técnicos. Eles contam que cabem até cinco pessoas apertadas dentro dele e de lá os palhaços cantam as canções e tocam algumas trilhas durante a peça. A traquitana tanque exige 1h30 - 2h para ser montada e é desmontada em uma hora. O tempo de montagem da peça, com o mapa de luz, dura cerca de 4 horas, a depender do local; quando é escola, por exemplo, com a iluminação mais simples, demora menos (Sérgio Carozzi, 2025).

Ele é estruturado a partir de uma base de ferro e sua frente é de madeira, sendo um carrinho com tração manual que permite sua movimentação. Na parte de cima, o canhão tem suas articulações que permitem movimentações para os lados e para cima, além de crescer e diminuir, seu mecanismo de endurecer e amolecer é feito com dois canos sobrepostos. Sérgio

conta que demoraram para achar essa solução, um cano dentro do outro, que permite o jogo duro/ mole. O canhão atira, graças à traquitana armada com bombinha de maisenas, acionadas através de um *skib*, mecanismo utilizado para acionar efeitos pirotécnicos, como fogos de artifícios. A bomba no cano com ar comprimido estoura quando acionado. Além disso, produzem fumaça, através de uma máquina de fumaça que está dentro do tanque.

Alimentado por uma tomada de 110W, por dentro o tanque é equipado com um sistema de som básico. Composto por uma caixa de som que conecta os equipamentos; um microfone (no qual o General faz algumas falas) e os instrumentos utilizados durante a peça: o teclado, a guitarra, o violoncelo, o trombone. Em sua lateral, está acoplada uma bateria e uma caixa de percussão é a tampa que se abre na parte de cima do aparato. Além disso, é através de um display da mesa de som que são acionados os áudios utilizados nas cenas, além das sonorizações que animam as movimentações do tanque.

A construção começou “colocando quatro madeiras no chão” e a partir de uma dimensão de espaço e tamanho construíram algumas versões, com papelão e depois com madeira, erguendo sua estrutura. Com o rascunho tridimensional na realidade, foram se aproximando das dimensões do que seria a estrutura de ferro. O esqueleto do tanque é um ferro que se dobra todo, como uma sanfona, que se arma e fecha. As rodas são consideradas as traquitanas mais desafiadoras do processo. Elas são de madeira, acopladas com duas rodas de bicicletas e conectadas por cordas que compõem uma esteira quando ele se movimenta. Nela, visualmente aparecem sapatas de ferro, mas são feitas de EVA, que simulam a movimentação das esteiras (Sérgio Carozzi, 2025).

Na frontal do tanque está escrito D-M-D’ e, em um de seus tapumes, lê-se a inscrição “*Is valor?*” e, sob outro ângulo, percebemos um pedaço da palavra “*ordem*”, acompanhada da imagem de uma pessoa trabalhando e de um aviso de “*atenção*” em vermelho. Os elementos visuais também compõem as camadas críticas.

4.4.2. A dramaturgia e as camadas

A dramaturgia de *O Circo Bélico* se organizou a partir de um mapa desenhado na lousa da sede do grupo. Seu mote central, o tanque de guerra, é ao mesmo tempo instrumento bélico e uma empresa de extração de petróleo. O espetáculo começa com o anúncio da trágica e dispersa situação da classe trabalhadora, e assim a finaliza, mostrando os trabalhadores sob a lógica da conciliação de classe, cada um por si, competindo entre os seus pares. Como visto, a dramaturgia é costurada por diversas camadas, e a seguir de trataremos de maneira apartada,

para fins didáticos, pois elas estão conectadas. Ao descrever uma camada, falaremos ao mesmo tempo das outras, ou seja, as camadas não atuam de maneiras separadas, pelo contrário, elas necessariamente operam juntas, segundo Joel

São camadas de atenção que se entrelaçam como que uma vai costurando e apoiando a outra. Isso também dá a complexidade de conteúdo, porque às vezes você tem uma piada que ela é boa e ela tem função ali, mas ela fala de uma outra coisa, mas a gente deixa, porque ela tem outro papel ali (Joel Carozzi, 2025).

Do ponto de vista da criação, a construção em camadas é importante para criar porosidade e profundidade na peça e as camadas são pensadas conscientemente no processo, ou seja, têm intencionalidades. Além disso, podem ser compostas de “subcamadas” internas.

4.4.2.1. A Camada Cômica: as palhaçadas e suas subcamadas

A camada cômica ou das palhaçadas é um dos campos de estudo e atuação da trupe e diretriz geral do trabalho cômico. Por isso, é uma camada ampla e se constitui de subcamadas específicas. A primeira subcamada é chamada pelos artistas de “chute na bunda” e tem como foco a atenção e o engajamento do público e das crianças. Sérgio conta que “por mais que ela seja uma peça adulta, tem que ter a camada que vai pegar as crianças. Então, pensar que precisa de um chute na bunda, que precisa dessa tensão que engaje” (Sérgio Carozzi, 2025). A subcamada chute na bunda é composta por gags corporais ou palhaçadas físicas da tradição circense, além das brincadeiras cômicas.

Sérgio, em entrevista, expressa a diretriz ao comentar uma piada específica no momento em que o tanque estraga e Rabiola está concertando-o. Em cena, ele afirma a Sovaco que o problema é a porca e este dá a ordem: “então tira a porca”. Então, Rabiola retira do tanque um bicho de pelúcida da Pepa Pig, causando efeito cômico graças ao duplo sentido e à literalização da ação. Sérgio comenta essa piada: “Mas qual é o sentido político? O sentido é a gente rir junto” (Sérgio Carozzi, 2025). Ainda assim, a figura da porca dialoga com a camada da indústria cultural, que pretende trazer à cena figuras da ordem.

Outra subcamada são as palhaçadas de texto ou as piadas feitas através do recurso linguístico. Como o grupo categorizou, são as piadas de WhatsApp aquelas roubadas, anotadas ou inventadas. As subcamadas das piadas prontas, do próprio chute na bunda ou das chamadas piadas baratas de 5, 10 centavos e piadas baixas de WhatsApp, favorecem a atenção e a dramaturgia, por isso elas interessam ao grupo. Ainda dentro desta camada, temos a subcamada da piada visual. Em relação direta com a camadas das traquitanas, são explorados os

mecanismos do tanque para a criação das imagens cômicas, por exemplo, na cena da entrada do General, quando este se exalta junto com a “levantada” do canhão, reforçando a ideia de poder da personagem, até que o canhão “broxa”, efetivando o riso, com a quebra e a ridicularização do palhaço superior.

Além dessas, tem a subcamada das piadas mais elaboradas, aquelas que conseguem produzir o chamado **espanto cômico**, sendo uma síntese de crítica com comicidade, produzindo a atitude crítica a partir do riso. Essas são as piadas autorais, que foram produzidas e criadas durante o processo pelo próprio grupo, onde o grupo “coloca sua voz” (Joel Carozzi, 2025), pontuando sua posição.

4.4.2.2. A Camada Musical, estrutura narrativa

A camada musical é uma camada central, onde percebemos confluências e encontros de várias outras. A construção musical de *O Circo Bélico* é parte estruturante da dramaturgia, como vimos, ela funciona não apenas como trilha ou ambientação, mas como instrumento narrativo, sendo seu papel estruturante e central. A peça mobiliza três formas principais de música: a paródia, a trilha sonora e a música encenada, que compõem suas **subcamadas**. Ao longo do espetáculo, são utilizadas tanto composições autorais quanto criações paródicas de canções populares, como *Bohemian Rhapsody* do Queen e músicas do universo infantil e midiático, como *Frozen* e *Baby Shark*. Segundo os criadores, a escolha dessas canções dialoga com a proposta de partir e dialogar com o imaginário popular para então questioná-lo. Para Sérgio, essa é uma estratégia recorrente no circo: “Frozen está na cabeça das pessoas. Então parto daí para colocar de outra forma. Porque é um lance do circo. (...) Se você colocar ele em outro contexto, cria outros e novos significados. É um convite ao estranhamento” (Sérgio Carozzi, 2024).

As composições autorais da peça constituíram duas trilhas sonoras, dois temas e a música final, ambas criadas coletivamente durante os ensaios. São a trilha sonora que acompanha a entrada do tanque e a música da cena do trabalho, além da canção final. O processo da canção final contou com a contribuição do músico Luciano de Carvalho, que a compôs juntamente. Ele é um amigo e apoiador do grupo, que contribuiu também dando aulas de canto e preparação vocal aos atores, além das criações de arranjos vocais dos temas. Além delas foram criadas mais outras duas músicas que não foram usadas na peça e que estão “orbitando” os materiais do Lona.

A organização musical da peça também responde diretamente à dramaturgia e à composição de personagens. Cada integrante da trupe atuou com os instrumentos que domina, e esses instrumentos integram o cenário, funcionando como extensões expressivas dos corpos em cena. Wellington relata em entrevista que o grupo trabalha com diversas formas de execução: as músicas apenas cantadas, as músicas acompanhadas de palhaçada, as músicas instrumentais que criam as camadas sonoras, e as músicas que se entrelaçam com o texto falado. Há ainda uma preocupação técnica com o canto: o grupo iniciou um estudo vocal mais intenso para a montagem, buscando afinação, consciência de audição e capacidade de abrir vozes, ampliando o potencial expressivo dos palhaços.

A trilha musical inclui momentos ao vivo e outros gravados. Entre os momentos executados ao vivo estão a entrada do tanque, a melodia da pomba, o trombone que acompanha o General e as canções que abrem as cenas de batalha, de trabalho ou revolta. Já os sons gravados incluem o jogo com o público do “leitor de pensamentos”, com suas variações estilísticas (MPB, pagode, rap, sertanejo), além de efeitos como grilos, gemidos e trilhas de suspense.

Os efeitos sonoros, por sua vez, têm papel central na construção do universo da peça, compondo outra subcamada. O tanque, por exemplo, é totalmente animado por som: sons de motor, freio, movimentos do canhão, as falhas mecânicas entre outras, além de pontuar suas entradas e saídas de cena. Outros efeitos — como britadeira, marreta, sirenes, sons de queda, ruídos noturnos e vozes em off — ampliam a percepção de espaço, compondo a ambientação das cenas. A sonorização, nesse sentido, não apenas ilustra a cena, mas a constrói: cria imagens, compõe o ritmo e sustenta a transição entre quadros. Como afirmou Joel, “é um campo gigantesco de pesquisa”, no qual os limites técnicos da trupe são constantemente tensionados e expandidos pela demanda dramaturgica e crítica do espetáculo (Joel Carozzi, 2024). Um exemplo é a cena em que o General canta a paródia da música de “*Frozen*”. A canção celebra a Liberdade (dele) ao mesmo tempo em que o gesto cênico evidencia a apropriação privada. O público escuta a música e assiste ao cercamento, que acontece entre eles, separando a plateia. É nessa construção que se manifesta a contradição que move a cena e a chave cômica operando nesse descompasso entre o que se diz e o que se faz. Essa provocação é também crítica, além de cômica.

A repetição de *Bohemian Rhapsody* contribui para o efeito cômico e para o revelar a desumanização do General, por exemplo, na cena em que ele ignora um acidente de trabalho, pois está preocupado com a produtividade e a competição. Na cena da revolta, por exemplo, os palhaços trabalhadores transformam suas opiniões, até então de defensores da ordem. É através

da música que Rabiola adere a sua posição de classe: "nós vamos explodir, nós vamos explodir". E logo em seguida, Girino e Sovaco também se unem e passam a cantar a canção coletivamente. Assim, as camadas musicais da peça respondem os desafios de encontrar formas de dizer o que o texto não dava conta, e assim cumprem um importante papel narrativo.

4.4.2.3. A Camada Épica: revelando os processos

A camada épica se expressa nos comentários cômicos que são emitidos pelos palhaços em cena que relembram que este é um evento teatral, ou seja, está acontecendo a apresentação de teatro, ensaiado. Podemos identificar no início da peça, quando os atores chegam ao espaço cênico, comentando sobre a peça que já vai começar. Aqui podemos elencar uma subcamada: o que o público está pensando. Outro exemplo quando Rabiola na cena de mapeamento do novo território descreve características do público: “Esfíncteres contraídos com medo de que a peça seja interativa” (Trupe Lona Preta, 2019), comentando sobre o jogo que está acontecendo em cena. Sérgio fala que expressar o que o público está pensando é um recurso consciente e intencional da dramaturgia e causa um riso de descarga, quase um alívio no público (Sérgio Carozzi, 2024).

4.4.2.4. A Camada da Indústria Cultural e as imagens cotidianas

Compondo ao mesmo tempo a camada do “convencimento”, a camada da indústria cultural busca trazer referências simbólicas populares para o jogo em cena. Os artistas falam da intencionalidade em dialogar com essas referências que estão no cotidiano das pessoas, suas referências culturais, musicais, visuais, através das propagandas e das músicas. Joel fala que a camada é necessária pois traz “os elementos simbólicos da indústria cultural que estão na cabeça de todo mundo, para que a gente desconstrua, usando-as ao nosso favor, remetendo-as de outra maneira” (Joel Carozzi, 2024).

Os artistas contam sobre a pesquisa das figuras da ordem, onde buscaram trazer referências cotidianas, que entram na casa das pessoas todos os dias⁸⁴. Durante o processo criativo surgiram algumas possibilidades, a partir das experimentações, e na peça, vemos o resultado com a cena em que Rabiola e Girino, obedecem ao General e aparecem “camuflados”

⁸⁴ Vídeo: Artes Cênicas em processo: O Circo Bélico com Trupe Lona Preta. SESC Pinheiros (2020).

para fazer a vigília no campo de batalha. Eles surgem de trás do tanque mascarados, com a figura do Mickey e do Patati Patatá, respectivamente.

Outro exemplo, que simultaneamente compõe a camada de relação com o público, é a cena pós chegada da empresa no novo campo, em que Rabiola e Girino “averiguam o território”. Ao fazê-lo, descrevem as características do público. E então, o convidam a fazer uma brincadeira e direcionam o jogo: “é procedimento da empresa: não fala, só pensa” e propõem jargões publicitários e religiosos, como por exemplo: “Girino: de mulher para mulher ...”, Rabiola: “Em nome do Pai, do Espírito, do Santo...” (Trupe Lona Preta, 2019).

4.4.2.5. A Camada do engajamento do público

Inspirados pela tradição circense, contam que iniciam o jogo com o público buscando estabelecer uma primeira conexão e equacionar a heterogeneidade daquela plateia, através das piadas baratas, como um aquecimento. Depois de já comungados, através do rebaixamento dos palhaços, o grupo passa a rebaixar o público e assim, aprofundam algumas questões, trazendo as piadas e os conteúdos mais ácidos e críticos. Correspondente também às formas populares de cultura, o procedimento estabelecido pelo grupo é a presença ativa do público, o que é considerada uma camada pelo Lona. Como visto em *O Circo Bélico*, ele representa a massa dos trabalhadores. A classe trabalhadora, enquanto personagem, participa, ora mais ativa ora menos, de todas as cenas, tendo papel imprescindível para a criação da tensão antagônica com o tanque que representa a força, a ordem e a empresa, ou seja, as facetas da ordem e do capital.

Como vimos, no início da encenação é a plateia que é confrontada pelo tiro do canhão do tanque. Em seguida, a presença do público passa a ser um problema, pois estão no novo território a ser explorado. Depois da averiguação, a trupe deixa evidente que o público não demonstra perigo, pois obedecem aos palhaços e estes comemoram, “permitindo” a entrada do tanque no território, sem resistência. Logo em seguida, como procedimento da ocupação, eles cercam o novo território, separando o público, uma parte fica “dentro” da parte sinalizada e outra para “fora” da marcação feita com fita zebra amarela e preta. Rabiola pergunta ao General a respeito do público que ficou para fora do espaço delimitado - “Vão ficar para fora, excluídos?”, e o General responde: “Não, eles cumprem um papel essencial: substituir o senhor, caso seja improdutivo” (Trupe Lona Preta, 2019). Assim, neste momento, estabelecem as camadas de conteúdo, lembrando que o tanque também é uma empresa. Por isso, ela escolhe uma parcela dos trabalhadores para estar dentro do processo produtivo, e intencionalmente deixa outra parcela para fora. O General, neste caso, enquanto patrão, revela a importância da

parcela dos trabalhadores desempregados, o exército industrial de reserva⁸⁵, para a manutenção do valor da força de trabalho.

Há os momentos em que o grupo rebaixa o público, por exemplo, quando General percebe a presença das pessoas ali, e pergunta: — “mas tudo isso são gente?” — e Girino responde de forma cômica: “não, são pobres mesmo, tudo conhecido meu”, produzindo um efeito de riso a partir da desumanização que a cena expressa, e ao mesmo tempo, questiona.

Mais adiante, os palhaços trabalhadores chegam do campo de guerra na fábrica da empresa, após a fusão da *Demisory Soluction* com a concorrência. O público representa os trabalhadores em luta, ocupando a fábrica, muitos deles desempregados em decorrência da fusão. O General, de maneira contrastante, conversa com os trabalhadores revoltados e destila senso comum, ao dizer que as demissões são uma oportunidade de desenvolverem suas habilidades criativas. Comicamente, os manda embora, porém eles continuam ali sentados, assistindo à peça. O General insiste através de expressões utilizadas com gado para que eles dispersem, porém, neste momento o público não obedece à ordem.

O conflito se intensifica na sequência com a revolta dos trabalhadores. Em um dos pontos de virada da peça, os três palhaços, obedecendo à ordem do General de exterminar o inimigo, se armam e caminham em direção ao público para atacá-lo, mas hesitam. Perguntam-se: “quem é o inimigo?” — e, diante da massa que está diante deles, percebem: “esses são nossos irmãos”. A cena marca uma virada fundamental: o público, ao ser confrontado, torna-se espelho dos próprios palhaços, revelando a classe a que pertencem. É quando eles “dão um salto de consciência” e mudam suas posições em relação à ordem e passam a compor a luta com os trabalhadores, se reconhecendo como tal.

4.4.2.6. A Camada do Risco

Advinda da tradição circense, a camada do risco favorece a presença no desencadeamento da dramaturgia. Joel fala que “O risco é uma camada consciente para tentar amarrar essa atenção por vários lugares” (Joel Carozzi, 2025). O primeiro exemplo encontramos no início da peça com o próprio afronte proposto pelo ataque do tanque em direção ao público. Além dele, há outros momentos em que o grupo joga com a tensão. Por exemplo, quando Rabiola se lambuza de “gasolina” e a joga no palco todo e, logo em seguida, Girino oferece um

⁸⁵ O exército industrial de reserva é “o contingente de trabalhadores disponíveis, além daqueles empregados, que exercem pressão sobre os salários e as condições de trabalho dos empregados” sendo elemento constitutivo da lógica capitalista (Marx, 1985, p.739).

isqueiro, acendendo-o. Além disso, dialogando com a camada das traquitanas, há alguns momentos de estouro, com um forte barulho, um estrondo e fumaça. O risco se expressa também na cena em que o General Chico Remela, de maneira desengonçada, liga uma ferramenta elétrica e demonstra que não tem nenhuma habilidade com ela, a manejando de forma desgovernada.

O último exemplo acontece na cena do trabalho, quando o tanque já está explorando petróleo do novo território. Uma das ferramentas para cavar o buraco usada pelos palhaços cai no chão, emitindo um som que demonstra seu peso. Logo, a mesma ferramenta é “lançada” no público e percebemos suas reações. Rabiola vai ao público recolhê-la e, ao voltar para o espaço cênico, levanta e balança “a cabeça” da ferramenta, mostrando que ela é de borracha, criando efeito cômico. Ao demonstrar a brincadeira, o palhaço comenta. “Não dá nem para dormir na peça”, evidenciando aqui o entrelaçamento das camadas - épica, risco e expressando o que o público está pensando.

4.4.2.7. A Camada Traquitanas

Outra camada importante da peça, responsável por várias situações cômicas é a camada das traquitanas. Nela reúnem-se os mecanismos criados pela trupe, que animam o tanque e dão vida a ele. Ela é um desafio técnico colocado pelo grupo, exigindo o ritmo e a harmonização entre quem opera e anima os objetos com o palhaço em cena, como descrito no item de processo da referida peça. Os artistas contam que ela é uma peça difícil de ser feita e às vezes uma piada exige todo um mecanismo para ser executada, demonstrando assim o valor e o peso que elas têm para o trabalho do grupo.

4.4.3. Repetições – recurso dramático

Sérgio conta que usam as repetições como um dos recursos que favorecem a dramaturgia. No *Circo Bélico* percebemos esse movimento, com a aparição da pomba, por exemplo. Ela aparece pela primeira vez e a história segue, depois ela volta, revelando ao que veio e é com ela quem finaliza a peça. Outro exemplo interessante de repetição é a recorrência da música da espera telefônica. Ela se apresenta, pela primeira vez, como uma piada (que utiliza a regra dos três). Quando aparece novamente, ganha novos significados e contribui para desnudar as intenções do General/ patrão. Nesta segunda vez, Sovaco liga desesperado para o General e o comunica: “Temos um trabalhador no fundo do poço” e, sua resposta, entre um

trago e outro, é seguir a ordem: “A regra é clara, seguir em frente: a produção, não pode parar”. Sovaco em seguida o questiona, “mas estamos falando de uma vida” e sua resposta é ignorá-lo, e ouvimos o jingle da espera telefônica, revelando assim o que é essencial para sua figura, o lucro. Aqui, podemos elucidar um exemplo de espanto cômico, onde a piada desnuda uma intenção até então não revelada.

Outras marcantes repetições da dramaturgia, são as ordens do General. Lançando mão do duplo sentido da afirmação: “A ordem é clara”, o General expressa o movimento da concorrência capitalista ao expressar as regras do jogo: 1. Produzir e desenvolver, 2. Aumentar a produtividade, 3. Seguir em frente: a produção, não pode parar. 4. Extermínio! Acabem com todos, exterminem o inimigo. 5. Cada um por si. As falas do General indicam os momentos específicos do desenvolvimento da peça e revelam descaradamente as intenções do patrão explorador.

Além dessa, a repetição em relação a não poder falar o nome da concorrência se constrói enquanto elemento cômico e crítico, jogando com o duplo sentido da afirmação. O inimigo é o oponente de guerra, mas ao mesmo tempo, é a empresa concorrente do mercado. A fusão das duas empresas no final da peça, quebra a expectativa da disputa que foi sendo endossada desde o início, revelando o critério e objetivo de ambas: o lucro. Além disso, compõe a camada de conteúdo, onde é colocada a voz do grupo, expressando o que a trupe tem para dizer. Sua construção opera com a multiplicidade dos significados dentro do jogo canhão – empresa/guerra – disputa de mercado.

4.5. Os figurinos

Contextualizados na tradição da cultura cômica popular, especialmente nas figuras grotescas e esfarrapadas que povoam este universo, o figurino de *O Circo Bélico* mantém a linha bagaceira do grupo para compor suas roupas rasgadas e sobrepostas. A composição visual dos palhaços parte de uma paleta de cores primárias — azul, amarelo e vermelho — com sobreposições e rasgos e todos utilizam sapatos pretos. Joel veste uma camiseta base preta com uma blusa azul furada sobreposta e calça preta. Sérgio aparece com calça bege e camisa preta, sobre a qual coloca uma blusa vermelha remendada; Alexandre usa calça bege com blusa amarela e vermelha; e Wellington veste calça amarela alaranjada e colete bege, com uma blusa por baixo da mesma cor. Esse figurino é a base dos palhaços e como estão vestidos no início da peça.

O General, interpretado por Chico Remela, é caracterizado com um quepe militar na cabeça e um “paletó” ou uma farda na cor cinza claro, compondo uma imagem autoritária em contraste com o resto do grupo, ou seja, os trajes funcionam como signos visuais de classe. Os trabalhadores, quando passam de desempregados para operários da guerra, vestem coletes sobre seus trajes. Assim, os figurinos também ganham camadas que indicam transformações sociais, simbólicas e contradições do jogo em cena.

No fim da peça, quando viram empreendedores, colocam paletós, o blazer de “empresário”, elemento cênico que também participa da ação. Na cena pós conciliação, expressando a ideologia do empreendedor, Chico Remela entrega um paletó a Girino enquanto conta por que ama a liberdade, e, ao vesti-lo, declara que o palhaço “também pode ser um líder, um vencedor”. O figurino, portanto, não apenas veste os personagens, mas contribui para o jogo simbólico da narrativa, marcando passagens, viradas e ironias dentro da dramaturgia.

4.6. Os jogos dos tipos

Nascido sob o signo do desajeitado, do desajustado social, do bobo, sem as atribuições racionais que dele se esperam, e por isso mesmo ele é motivo de chacotas temos o palhaço *Augusto*, contrapondo-se a ele, o palhaço branco será a representação da ordem e da autoridade (Bolognesi, 2003, p. 126). Na peça, o jogo dos tipos dos palhaços e suas características são colocadas em movimento. A tensão cômica, básica entre “a dupla”, estão colocadas a partir da separação entre os dois polos antagônicos representados pelo grupo de palhaços trabalhadores e soldados em relação ao General/ patrão Chico Remela. O fato de os palhaços trabalhadores serem ao mesmo tempo soldados e defenderem a ordem, intensifica a contradição, que se desenvolve e se transforma durante a peça. As repetições e recorrências da pergunta: “General, qual é a ordem?” grifa essa informação, que mudará no momento da “quebra” no movimento da dramaturgia, sendo a virada de consciência dos palhaços trabalhadores.

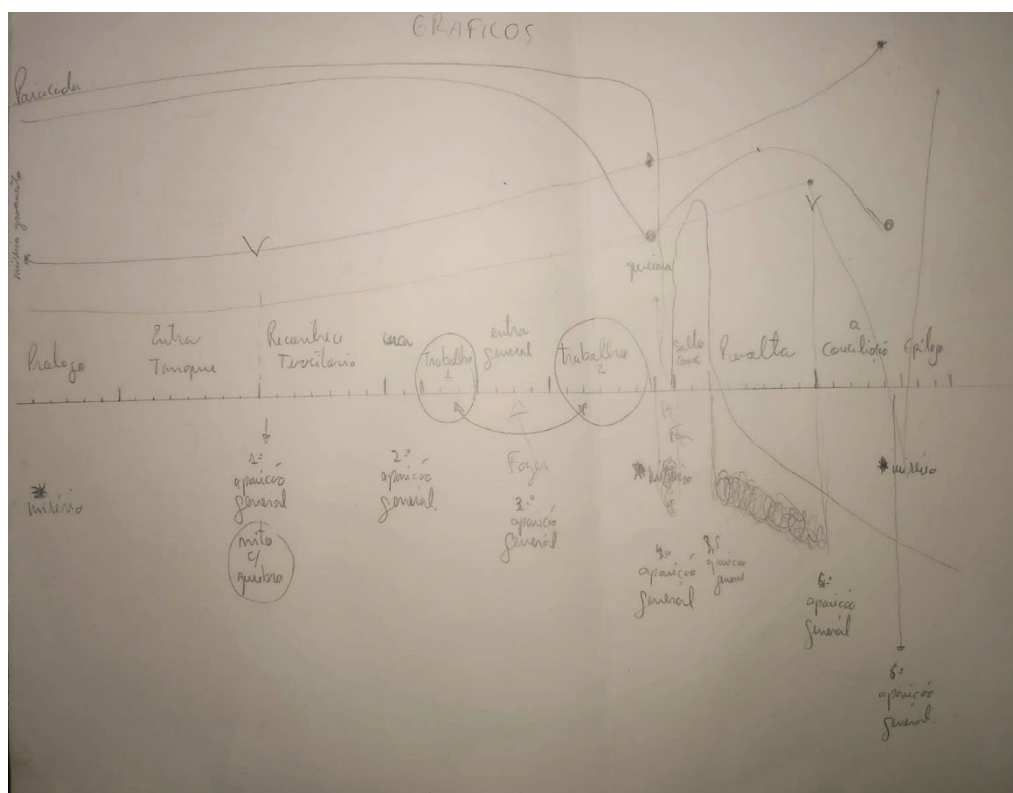
A figura do palhaço Girino, segundo a trupe, representa o trabalhador pelego. Ele repete as palavras do General, mesmo sem compreendê-las e faz as intervenções pacificadoras quando o conflito se intensifica, ainda que no momento da revolta ele também participe. O movimento de mudança (na hora da tomada de consciência) dos três palhaços trabalhadores, também pode ser identificado na figura de autoridade do General Chico Remela. Joel (2024) conta que “o *Escada*, o *Branco*, o General, passa a atuar muitas vezes como o *Augusto* porque ele não está na relação direta deles (dos outros palhaços). Ele está meio por fora. Tem a cena em que eu entro de roupão. Eu ali estou como o *Augusto* da cena.” E Sérgio complementa expressando a

dialética que o grupo usa a partir dos jogos dos tipos, “o Branco é tão Branco que virou Augusto” (Sérgio Carozzi, 2024).

4.7. A direção e os mapas

O elemento visual e imagético está presente nos procedimentos acumulados pelo grupo, como vimos no capítulo segundo, principalmente pela característica da direção estar em cena durante a apresentação. Buscando olhar o todo da peça, os mapas ou gráficos, são referências visuais que o grupo utiliza tanto no planejamento, quanto na avaliação das produções cênicas. Por isso, exemplificaremos com um dos mapas da peça *O Circo Bélico*.

Fotografia 8 – Mapa dramaturgico “O Circo Bélico”



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Sérgio Carozzi, 2025. Não publicada.

O gráfico foi elaborado depois da peça ter sido apresentada, dando mais elementos e percepções para fazer sua representação, para então analisar os movimentos propostos. Começamos pela linha do tempo, minutada, ou seja, cada traço representa um minuto, demonstrando a duração de cada cena. Acima da linha do tempo, temos os nomes das cenas que mostram sua estrutura dramaturgica, são elas: 1. Prólogo; 2. Entrada do tanque; 3. Reconhece o território; 4. A cerca; 5. Apresenta a relação capital x trabalho: O Trabalho 01 – buraco; 6.

Trabalho 02; 7. Salto de consciência; 8. Revolta; 9. A conciliação e por fim, 10. Epílogo. Agora, vamos aos movimentos: a primeira linha, a mais alta do desenho, representa o movimento das palhaçadas, expressando o ritmo das piadas e risos que acontecem mais intensamente no início da peça. Depois da indicada “quebra”, o ritmo das palhaçadas diminui drasticamente. A quebra, segundo Sérgio (2025), visivelmente destacada e intitulada “salto de consciência” é o momento em que os trabalhadores se revoltam e mudam sua posição de defensores da ordem, tomando consciência da sua condição de trabalhadores. A linha abaixo é intitulada “miséria”, indica o movimento de agravamento da miséria, que diferente da comicidade, cresce durante o desenvolvimento da narrativa. Segundo Sérgio (2025), o “V”, indica o desenho de uma gaivota, representando a pomba da paz e suas aparições durante a peça. As aparições do General também são pensadas dentro desse desenho do todo junto corroborando com o movimento geral da dramaturgia. Sérgio nos conta que uma das grandes dificuldades que o grupo enfrenta é de trazer o trabalho para a cena. Neste caso ele conta que a cena do trabalho 1, do buraco, foi pensada com mais palhaçadas. Já a segunda, indicada como trabalho 2, é onde desenvolvem um pouco mais sobre a relação de trabalho entrando mais nas contradições. Então, na primeira aparição da relação ela é permeada mais pelas risadas, para então, no segundo momento, ter um aprofundamento mais contraditório sobre as “naturalizadas” relações de trabalho.

4.8. As imagens

Encenar contradições não é tarefa fácil, por isso a Trupe Lona Preta articula as diversas ferramentas desenvolvidas para chegar em sínteses cênicas que são resultados desses múltiplos elementos. A criação das imagens são, sem dúvida, um elemento importante que dá vida às contradições encenadas.

A cena clássica do carro que inspirou a peça é uma imagem construída, no momento em que os palhaços estão retornando do campo de batalhas, ainda que parados, criam a imagem do canhão em movimento, ao trepidar o objeto harmonizando suas ações corporais e musicais neste sentido.

Além dessas, na cena do trabalho, com os tapumes e as tapadeiras, os palhaços criam diversos jogos e imagens. Neste caso, em específico, Sérgio (2025) compartilha a dificuldade de trazer o conteúdo do trabalho para a cena e revela a referência de um grupo Chinês que inspirou as clássicas movimentações cômicas de extensão corporais desta cena, além da referência da escada rolante no jogo com o buraco.

Outra imagem emblemática que ajuda a trazer a contradição da conciliação de classes é a segunda aparição da pomba, na sua versão pombona. A diferenciação na tratativa da pomba em relação ao General e os trabalhadores é evidente. A pomba bate nos trabalhadores, depois que o General denuncia que invadiram propriedade privada e, contraditoriamente, no momento seguinte, os acolhe, abraçando-os enquanto afirma que “o pai cuida”. Os trabalhadores então reivindicam seus direitos e, de maneira debochada, a pomba joga violentamente milhos, que representam os direitos dos trabalhadores. Então, vemos a imagem: enquanto os dois palhaços trabalhadores se estapeiam e duelam corporalmente disputando os milhos do chão, o General e a pomba se abraçam carinhosamente, expressando de maneira significativa a contradição do papel pacificador da pomba da paz e a serviço de quem ela está.

4.9. A Pomba da Paz

Segundo o *Online Etymology Dictionary*, a palavra *conciliação* vem do latim *conciliare*, cujo sentido básico é “reunir, unir em sentimentos, tornar amigável” ou ainda, a partir da palavra *Conciliate*, “superar a desconfiança ou hostilidade ao acalmar e apaziguar” (2024). A partir das provocações feitas pelo Scapi em relação ao contexto político que vivíamos, o grupo decidiu trabalhar a contradição da conciliação de classes. Porém como dar forma para isso? A trupe se debruçou nesta pesquisa, Sérgio (2025) conta: “O Scapi fez a provocação teórica e nós ficamos matutando, como que a gente coloca isso em cena?” Durante o processo, os irmãos contam que existiu a possibilidade em dar forma à conciliação, a partir de um boneco biruta. Joel fala que estavam pesquisando sobre formas de colocar o estado em cena. Porém, depois das experimentações chegaram em problemas em relação ao boneco e foi quando a inspiração da pomba da paz aterrizou. Sérgio conta que a partir da brincadeira da pombinha da paz, lembraram das cenas clássicas, do circo, do Chaplin, da referência de um grande galinhazona, e conta que pensaram: “é um elemento bagaça, de circo e que pode servir pra falar, pra dialogar com isso que o Scapi está provocando” (Sérgio Carozzi, 2025).

4.10. Janela aberta na contradição elementar – perspectiva NEP – 13 de Maio

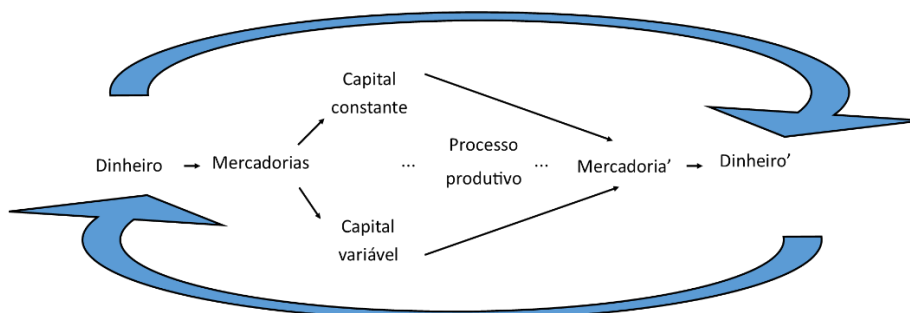
No decorrer de mais de quatro décadas de sua trajetória o NEP – 13 de Maio criou diversos cursos de formação política, socializando uma concepção de mundo e conhecendo suas

palavras-chaves⁸⁶. Os principais cursos que estabelecem relações diretas ou indiretas com o objeto da presente dissertação são: Como Funciona a Sociedade? Como Funciona a Sociedade II? O Método e A história do Movimento Operário II. Os últimos já foram apresentados durante a escrita, por isso, trataremos a seguir os conteúdos teóricos mobilizados nos dois primeiros e como eles são apresentados⁸⁷.

O curso Como Funciona a Sociedade tem por base os seis primeiros capítulos do Livro I de O Capital de Karl Marx e mobiliza as seguintes categorias: riqueza; mercadoria; trabalho; trabalho abstrato; valor, ou seja, quantidade de trabalho humano abstrato socialmente necessário; mais-valia; estrutura econômica da sociedade; forças produtivas materiais; relações sociais de produção e superestrutura jurídica, política e formas de consciência social. Esse curso fundamenta-se em uma pedagogia que parte da compreensão comum que os participantes têm da economia vulgar, questiona, pondo em xeque essa visão de mundo e demonstra seus limites para a compreensão da realidade capitalista. Posteriormente apresenta uma nova visão de mundo fundamentada na crítica da Economia Política.

Já no curso Como Funciona a Sociedade II apresenta-se as seguintes categorias: capital constante; capital variável; intensidade do trabalho; produtividade do trabalho; mais-valia absoluta; mais valia relativa; superlucro; fusão; exportação de capital; imperialismo, taxa de lucro; queda tendencial da taxa de lucro; medidas contra tendências. Esse curso é fundamental para a compreensão de *O Circo Bélico* que expressa em sua dramaturgia alguns desses movimentos da reprodução ampliada do capital e suas consequências. Para sobrevoá-lo, será necessário destrinchar a fórmula D-M-D', apresentada no capítulo primeiro, buscando compreender seu processo de produção.

Figura 1. Fórmula da reprodução ampliada do capital.



Fonte: Cristiano Almeida da Silva. Não publicada.

⁸⁶ Para maiores detalhes sobre a trajetória histórica e política do NEP – 13 de Maio consultar: Cyntia de Oliveira Silva (2008), Pitias Alves Lobo (2018), Cristiano Almeida da Silva (2021).

⁸⁷ As referências aqui se balizam pelos meus conhecimentos como monitora do NEP – 13 de Maio, a partir dos roteiros e conteúdo programáticos dos cursos (não publicados), além das obras citadas acima.

Suscintamente, a fórmula conta a história de um capitalista, portador de dinheiro D, que vai ao mercado de meios de produção (instalações, maquinário, matérias primas, materiais auxiliares etc.) e ao mercado de força de trabalho, adquirir as mercadorias necessárias para iniciar o processo produtivo. Ele começa, ao colocar a força de trabalho para trabalhar e, como vimos, durante esse processo produtivo, a força de trabalho consome produtivamente os meios de produção, transferindo os valores “antigos” para a nova mercadoria que está sendo produzida, ao mesmo tempo que cria valores novos, compondo assim a mercadoria’. Essa linha, expressa o valor produzido pelo trabalhador para sua própria remuneração, o salário, e a mais-valia, o valor que excede o valor da força de trabalho. A mercadoria’, M’, é convertida novamente em dinheiro, mas agora acrescido de mais dinheiro, acrescido de mais-valia, ou dinheiro’, D’.

Por permanecer constante no processo de transformação de dinheiro em capital, a parte inicial do capital destinada à compra de meios de produção, é chamada de capital constante. Já a parte convertida em remuneração da força de trabalho é chamada de capital variável, como vimos no início da escrita, a única mercadoria que tem a peculiar propriedade de gerar mais valor do que ela mesma vale, ou seja, de produzir mais-valia. Para que o dinheiro se transforme em capital é essencial que o processo de conversão de dinheiro’, D’ retome o processo de forma ininterrupta, lembrando assim, que capital é valor que se valoriza incessantemente.

Esses elementos teóricos são trabalhados no Como Funciona a Sociedade e fundamentam a dinâmica proposta na continuidade do curso (Como Funciona a Sociedade II): colocar as ferramentas analisadas em movimento. O particular processo produtivo de apenas uma fábrica, será agora colocado em relação às outras cadeias produtivas, tratando assim, da concorrência. Movimento este trazido em cena no *Circo Bélico*, através do jogo com a *Demisory Solution*, a empresa que é, ao mesmo tempo concorrente e inimiga, até o momento da fusão. A metodologia do curso prevê que os participantes se dividam em três grupos que serão responsáveis por administrar três fábricas. A partir de “rodadas” cada fábrica apresenta suas medidas para “produzir mais, melhor e mais barato” e vencer a concorrência. O monitor que conduz as atividades formativas, no decorrer do processo, elucida os elementos necessários para que as fábricas ganhem a concorrência. A cada rodada àquela fábrica que aplicou melhor as medidas contratendências saí na frente na competição.

Em pleno campo de guerra, a cômica cena que Rabiola conta à Sovaco sobre o convite que recebeu para fazer propaganda para a concorrência, explicita exatamente as medidas necessárias a serem tomadas pelos participantes do curso. Rabiola aceita, dizendo que não, ou

seja, faz negando, o que garante o efeito cômico, a partir da contradição entre a fala e a ação do palhaço. Logo, o General entra em cena preocupado, pois o inimigo ocupou dois países vizinhos e expressa: “Vejam, lá estão eles: produzindo mais e melhor” e, em seguida, os palhaços narram algumas das medidas responsáveis pela concorrência estar na frente. “Sovaco: Eles estão usando jovens aprendizes. General: Estão produzindo com mão de obra de presidiário”. Rabiola, comicamente expressa a aparência das medidas. “Rabiola: Reinserção definitiva no mercado de trabalho!” (Trupe Lona Preta, 2019).

Voltando ao CFS II, a cada rodada do curso, as categorias acima apresentadas, ganham forma e revelam seu conteúdo: são medidas **necessárias** para que o capital continue existindo como relação social de produção. Ou seja, para ganhar a competição, os capitalistas necessitam investir cada vez mais em capital constante, em detrimento do capital variável. Porém, na medida que o capitalista investe em maquinário e tecnologia (capital constante), em detrimento do trabalho humano (capital variável) que é a única fonte com a capacidade de criação de valor, necessariamente, a taxa de lucro (valor unitário de trabalho em cada mercadoria) tende a cair. Assim, é apresentado aos participantes a lei geral da acumulação capitalista e mais restritamente a queda tendencial da taxa de lucro.

Assim que ela é percebida pelos capitalistas, são tomadas medidas para sair da crise. Karl Marx, no livro terceiro de O Capital (2013), as chama de medidas contratendências⁸⁸, buscando consumir capital nas formas de mercadorias⁸⁹, meios de produção e força de trabalho, todos eles em superprodução.

Assim percebemos uma das leis fundamentais do modo de produção capitalista, a **inerente** tendência da queda da taxa de lucro que vai se desdobrar nas inevitáveis crises econômicas. Portanto, elas fazem parte da composição orgânica do capital e das exigências de seu **funcionamento**. Ou seja, a **contradição elementar** da lógica do capital, ou do movimento

⁸⁸ Durante a escrita da dissertação, está acontecendo um genocídio executado pelo regime sionista em Gaza. Segundo a FEPAL, Federação Árabe e Palestina do Brasil, o conflito data no momento da escrita, 613 dias e tem os dramáticos índices de 92% das residências destruídas e 67.113 palestinos assassinatos. Em: <https://fepal.com.br/fepal-entrega-oficio-a-celso-amorim-pedindo-o-rompimento-das-relacoes-do-brasil-com-israel/>. Acesso em 05 jun. 25.

⁸⁹ A maior empresa bélica do mundo é a Lockheed Martin que domina o mercado de exportação de armas. A cada ano a indústria bélica bate novos recordes. Segundo IISS (Instituto Internacional de Estudos Estratégicos, na sigla inglesa) os gastos bélicos seguem em alta: em 2024, o mundo aplicou US\$ 2,46 trilhões no setor, 7,4% a mais do que em 2023. Os US\$ 968 bilhões americanos, ou R\$ 5,6 trilhões, são numericamente semelhantes ao gasto militar médio anual dos EUA na Segunda Guerra Mundial, em valores corrigidos. “O gasto hoje é tão grande que, em um dia, equivale a quase o dobro do investimento anual em projetos militares do Brasil. Em oito dias, supera o orçamento recorde da cidade de São Paulo para 2025”.

de valorização do valor, é que ela contém em si sua própria negação, uma contra tendência permanente, ou o germe para sua superação.

Porém, esses mecanismos de funcionamento e suas consequências, aparecem de forma nebulosa aos trabalhadores e ao confundi-los do que é a crise, e o que são os efeitos produzidos pelos capitalistas individuais ou pela figura dos Estados nacionais, se promove o pacto de “paz”. A “pomba” branca é convocada, sob o argumento que a crise não convém a ninguém. Assim, ao mesmo tempo, que a riqueza é apropriada privadamente, se socializam as mazelas intrínsecas a essa forma de produção, onde todos devem fazer os esforços necessários para a saída da crise. Os Estados nacionais pagam com o dinheiro de todos os trabalhadores, o financiamento dos bancos, os prejuízos das fábricas, latifúndios, etc. Ao mesmo tempo, na outra mão recolhe mais dinheiro, por meio da expropriação de salários, retirada de direitos conquistados, ou seja, a chamada austeridade, e ainda reprime de forma exemplar aqueles que são contra o “pacto social” em nome de salvar todos da crise que ameaça a sociedade.

Desde a fórmula do capital, $D - M - D'$ e sua contradição elementar, às fusões de capital, a massa de desempregados, o pacto de “paz”, a guerra e a luta de classes são mobilizadas em *O Circo Bélico*. Além disso, a trupe revela como o discurso ideológico da pacificação oculta a luta de classes e, sob o véu do empreendedorismo, fortalecem o inimigo, mostrando como a competição entre nós é importante para a manutenção do sistema.

Fotografia 09 - O Circo Bélico



Fonte: Arquivos Trupe Lona Preta. Foto: Silvio Burue, 2021. Não publicada.

5. COMENTÁRIOS FINAIS

Brecht (1967) compreende o teatro, do antigo ao moderno, como uma “apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir”. Ao inventariá-lo, argumenta que o teatro surge do ritual religioso, e quando se desprende dos cultos, exalta “pura e simplesmente, o prazer do exercício dos rituais”. Ou seja, afirma que o objetivo do teatro é o prazer e busca em Aristóteles o conceito e efeito da catarse, explicando que ela é a purificação produzida por uma “mentira recreativa”. O dramaturgo alemão analisa historicamente as formas de diversão e afirma que elas correspondem a seus contextos e formas de produção da vida social (Brecht, 1967, p. 183).

Atualmente ainda nos deparamos com leituras sobre as elaborações do dramaturgo que afirmam que Brecht negava as emoções e o divertimento, separando-os da produção da atitude crítica. A associação do teatro político como coisa séria e a desqualificação do cômico, da sátira, do teatro revista é perceptível na historiografia do teatro brasileiro. Segundo Iná Camargo “isso é tudo conversa do inimigo. O que Brecht não aceita é a produção de estímulos para emoções baratas, gastas e sem o menor sentido, isso a vida inteira ele criticou. Agora, ele não é contra as emoções ele quer emoções novas” (Costa, 2016)⁹⁰.

A separação entre sensível e inteligível ou entre coração e mente, é a base da concepção que separa o riso da emoção, tornando “inconciliável o rir e o sentir” (Mendes, 2009, p. 21), como faz Bergson, ao eleger a emoção a maior inimiga do efeito cômico. Para ele “a insensibilidade seria um ‘sintoma’ que acompanharia o riso ‘naturalmente’” (Bergson, 1987, p. 12), assim como teorias que insistem em afastar o componente das emoções nas explicações do efeito catártico na comédia.

Cleise Mendes discorda do argumento pois, para a autora, o processo catártico “não se reduz nem à experiência puramente emocional, nem à aprendizagem apenas lógico-racional, mas a catarse conecta a produção e a recepção da obra, mobilizando o repertório afetivo e intelectual do espectador” (Mendes, 2009, p. 21). Assim, questiona a necessidade da insensibilidade, discernindo que Bergson está tratando de emoções específicas que devem ser evitadas para a produção do efeito cômico: a piedade e o terror, ou seja, as emoções que correspondem a experiência catártica dramática.

O inédito estudo de Freud (1905) sobre os chistes, vai corroborar com a posição de Cleise, refutando os argumentos de Bergson, ao apontar “exatamente os propósitos libidinais e

⁹⁰ Entrevista concebida a pesquisadora para o Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “Apropriação da obra de Brecht na peça *Revolução na América do Sul* (1960)”. Out. 2016, São Paulo.

agressivos que subjazem no jogo social da espíritosidade e abre caminho para que se possa reexaminar essa estranha negação do *pathos* da comédia”. Para Freud, os chistes ou frases espirituosas “são a mais social de todas as funções mentais que objetivam a produção de prazer e servem ao propósito inconsciente de satisfazer um instinto libidinoso ou hostil” (Mendes, 2009, p. 24). Nas palavras do autor:

O uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras e similaridade fônica – como uma economia localizada, procedendo dessa economia, o prazer produzido por um chiste. Assim, mais tarde, inferimos que a **intenção** original dos chistes era obter **das palavras um prazer dessa espécie** (Freud, 1905, p. 159).

Acontecendo ao mesmo tempo, afetivo e cognitivamente, a “experiência” da catarse na comédia vai envolver emoções “que estão associadas às pulsões agressivas e libidinais, para falar apenas das que foram devidamente reconhecidas por Freud”, a autora completa:

A não solidariedade em relação ao objeto não implica que o espectador tenha se transformado em uma “inteligência pura”, numa espécie de observador impassível. Bem ao contrário, é por não se entregar a empatia e a comisseração, por estar protegido disso, pelas estratégias cômicas, é por não “sofrer com” que ele pode dar vazão a seus impulsos libidinais e agressivos. Afinal, o impedimento da piedade e do terror é o exato pré-requisito para dar lugar a outro tipo de paixões (Mendes, 2009, p. 23).

Assim, argumenta que ao “aceitarmos a ambiguidade constitutiva do efeito espirituoso, a intenção consciente de fazer rir servindo a um propósito inconsciente de **agressão** ou **desnudamento**”, será impossível não reconhecer a participação das emoções na comédia (Mendes, 2009, p.23). Se a compaixão e o medo, precisam ser afastadas para a efetivação do processo cômico, quais são as emoções que erigirão neste processo?

As emoções contrárias à catarse dramática. “A piedade se opõe à indignação, a paixão oposta ao medo é a **confiança**”. Porém, a emoção da indignação é transformada “em uma antipatia para com as personagens pedantes, avarentos, autoritários, gananciosos e obsessivos, em geral que detêm algum poder”. Já a piedade “é transformada em **simpatia** para com as personagens facilitadoras” (Mendes, 2009, p. 25). Além disso, “quando usada como arma, a **astúcia**, parece conferir um sentimento de triunfo que pertence à escala afetiva da confiança e da autoconfiança, mas em grau superlativo e que podemos nomear como **júbilo**” (Mendes, 2009, p. 23). Assim, Cleise sistematiza a participação do júbilo e da simpatia no processo catártico da comédia e além deles, **a inveja**. Mas por que a inveja?

A inveja seria a emoção aparentada à cobiça e à admiração. Ao atuar de modo louco, absurdo, extravagante, ao dar seu direito de dizer bobagens, a personagem cômica nos dá a impressão de manter intacto aquele “patrimônio lúdico” da infância a que Freud se refere e que o espectador sente ter perdido em nome das exigências sociais de coerência e seriedade.

A plateia adulta que ri, inveja essa loucura. Não quer corrigi-la ou curá-la pelo riso, mas sim fruí-la no espaço de liberdade delimitada socialmente pela comédia. Assim, se todas as paixões têm origem nas duas grandes vertentes funcionais de vida e morte, a personagem cômica aparece funcionar como a vítima de um sacrifício ritual, amada e odiada, fonte de simpatia e júbilo, tanto quanto alvo de pulsões eróticas agressivas (Mendes, 2009, p. 26).

Segundo a autora, o que regula os fluxos passionais são a “superioridade ou inferioridade com que vemos e somos vistos” além das “identidades e diferenças que estão sempre presentes, repercutindo na ética, na poética, na retórica, na política”. Para ela, “sejam afecções da alma, ou impulsos reprimidos, as paixões desencadeadas pelo efeito cômico podem vir de tendências tão opostas, permitindo o jogo entre proximidade e distância, atração e repulsão, tanto quanto provém o terror e a piedade” (Mendes, 2009, p. 26). Ou seja, o riso pode ser catártico exaltando superioridade ou revelar catarticamente algo que nunca se viu.

Por isso, consideramos que o riso pode ser a expressão de algum modo de entendimento, como Freud afirmou: “Há chistes que não apenas divertem, mas ensinam. Eles conduzem a uma nova compreensão, revelando de forma inesperada uma verdade antes encoberta. O riso aqui se alia ao processo de aprendizagem” (Freud, 1996, p. 145). Além disso, essas formas de aprendizados precisam ser compartilhadas, pois o chiste não é apenas “uma produção individual; ele exige outro que o compreenda. O prazer do chiste só se completa quando é partilhado, estabelecendo uma cumplicidade entre aqueles que participam de sua compreensão” (Freud, 1996, p. 132).

O russo Wladimir Propp faz um balanço das teorias do riso e aponta o que julga inconsistente, afirmando que a principal falha é a falta de relação com a realidade que estão inseridas. O autor classificou os tipos de risos⁹¹, e entre eles, nos interessa o riso de **esclarecimento (ou revelação), que acontece** quando o cômico ilumina um aspecto escondido da realidade, levando o espectador a um novo entendimento intelectual ou moral (Propp, 1992).

O riso pode iluminar um aspecto até então obscuro da realidade, revelando-o ao público sob forma cômica. Esse riso, ligado ao esclarecimento, não degrada, mas desvela. Nele, o espectador ou leitor adquire um novo entendimento, uma revelação intelectual ou moral, que surge justamente pela comicidade (Propp, 1992, p. 78).

Confluindo neste sentido, pautada na compreensão do duplo caráter **do efeitos-V, divertir e aprender**, Maria Silvia Betti explica sobre o método que Brecht propõe para o teatro. Ela descreve sua essência, na “qual a ciência e a aquisição do conhecimento

⁹¹O riso de degradação rebaixa o alvo, enquanto o de desnudamento rompe tabus ligados ao corpo e à sexualidade. O riso de escárnio humilha de forma agressiva, ao passo que o festivo se associa à coletividade e à inversão das normas. Já o riso de superioridade afirma a posição de quem ri, e o ingênuo manifesta-se de modo lúdico e sem intenção de ridicularizar (Propp, 1992).

funcionam como formas fundamentais de entretenimento e prazer e não como recusa deles”. Portanto, a defesa do método dialético para o teatro, fundamenta-se na atividade transformadora e nas práxis” (Betti, 2015, p. 200), sendo na análise das contradições que se constrói o pensamento dialético, como buscamos elucidar a partir da descrição do trabalho do Lona.

5.1. O Desabrochar da Rosa

Na periferia do mundo capitalista e de nossa época, não existem “simples palavras”. Se a massa dos trabalhadores quiser desempenhar tarefas práticas, específicas e criadoras, elas têm que se apossar primeiro de certas palavras-chaves que não podem ser compartilhadas com outras classes que não estão empenhadas ou que não podem realizar aquelas tarefas sem se destruir ou se prejudicarem irremediavelmente.
Florestan Fernandes

A Trupe Lona Preta em seus vinte anos de trajetória plantou sua forma-conteúdo nos campos de cultivos consolidados a partir das práxis das suas montagens e investigações. Preparam e cuidam da terra manejando as ferramentas das tradições cômicas populares, adubando-a a partir de seu contexto periférico. Os materiais cômicos das palhaçadas, o posicionamento de classe e o campo musical expressam as forças técnicas, produtivas e criativas desenvolvidas coletivamente pelo grupo. Elas estão a serviço da produção de uma assembleia divertida e por isso o público é elemento vivo e imprescindível do jogo das cenas, como nas tradições circenses e nas formas populares de cultura. Como visto, os conteúdos das assembleias variam, mas sempre partem do cotidiano dos trabalhadores, visando propor uma reflexão, revelando novas perspectivas, acerca das costumeiras contradições. Portanto, nossa intenção foi investigar e analisar **como** a Trupe Lona Preta produz este convite à atitude crítica, perante as consagradas “verdades”, escondidas no manto ideológico que estamos submetidos. Por isso, buscamos conhecer e apresentar, durante a pesquisa, alguns dos procedimentos criados pelo grupo e assim conhecer um pouco suas formas de operar, ou seja, **suas poéticas**.

O riso é “comissão de frente” do trabalho, portanto, a comicidade é poética inegociável de criação, que partem em grandes medidas, das cenas clássicas circenses, assim como a centralidade do estudo da piada. Como vimos, no primeiro momento, as piadas mais baratas são utilizadas como um convite para uma conexão, um passo em uma aproximação sucessiva. Elas estão a serviço da abertura para o diálogo, através da obtenção da atenção e da escuta do público. Sendo necessário atravessar a superfície para aprofundar, após a conexão estabelecida, as ações dos palhaços em cena aprofundam questões e jogam mais acidez, complexificando as

situações e as piadas. Elas seguem costurando as camadas dramatúrgicas, as imagens corporais, os gestos, as músicas com as intencionalidades programáticas, no sentido do conteúdo, tratado a partir de uma contradição ou mote escolhido pelos dramaturgos. Assim articulam esses elementos que subsidiaram o desenvolvimento dramatúrgico, cômico e cênico de suas criações.

Quando conversamos sobre o potencial crítico e subversivo do riso, os artistas pontuaram que acreditam no que fazem (e o brilho nos olhos evidencia), ao mesmo tempo, que consideram os limites de jogar “dentro do estético” e afirmam que as peças “são uma assembleia, mas o cotidiano é muito maior”. Em uma perspectiva individual, Sérgio conta que frequentemente têm um retorno positivo do público, no sentido de cumprir o papel de rir e divertir. Ele relata que “tem muita gente que chega e fala: ‘mano, fazia cinco anos que eu não ria. Obrigado’”. E complementa: “A gente não acredita que isso é revolucionário. A gente acredita que isso é legal para pessoa e para gente é legal ouvir isso” (Sérgio Carozzi, 2024).

Cleise Furtado, explica a existência do duplo caráter da piada e, assim, questiona o caráter intrinsecamente crítico da comédia, ao pontuar sobre a “distinção entre piadas padronizadas, que só redobram o padrão em vigor, e as espontâneas, que subvertem e reorganizam uma situação segundo seu próprio modelo”. Atribuindo-lhe assim, não necessariamente um caráter contestatório, mas uma potência subversiva e desestabilizadora, a depender de como são operadas (Mendes, 2008, p. 207).

O método cômico de introduzir fraturas e divisões em seus objetos pode, sem dúvida, ser apenas um ritual que reafirma as crenças do espectador, mantendo uma margem segura para negociar a fácil adesão do riso. Mas esse modo de ação exige, no mínimo, uma atitude de flexibilidade e tolerância para que o observador aceite ver determinados valores e comportamentos tratados jocosamente em seu caráter efêmero, precário, contingente. O resultado deste tratamento pode **ser libertário ou repressivo**, desejo de integração ou exclusão sarcástica, mas nada impede que a atividade do comediógrafo, como a de qualquer outro artista, tenha fins morais, sejam eles quais forem, para o bem ou para o mal, que ele deseje mais ou menos sinceramente ou mais ou menos conscientemente consertar a sociedade em que vive (Mendes, 2008, p. 208).

O trabalho do Lona pretende aprofundar e atravessar as superfícies para propor algo além de “rir só com quem já pensa o que você pensa” (Joel Carozzi, 2025), através da problematização, da dúvida, da novidade e do espanto. A partir da lógica dialética que prevê que uma coisa pode transformar-se no seu contrário, nos parece relevante colocar em perspectiva o caráter intrínseco da criticidade na comédia, visto que as formas culturais e massivas hegemônicas, utilizam do humor, do riso para reforçar as “verdades” consagradas, se apropriando de manifestações culturais populares, esvaziando seu potencial crítico. A partir do

duplo caráter da piada, de revelar questionando ou operar afirmando o que já se pensa, a autora Cleise explica o objetivo do comediógrafo:

É a participação no espectador num jogo cujo objetivo é o de deixar cair o maior número possível de máscaras, seja elevando-se o centro de gravidade da farsa mais grotesca a um fino epigrama de Oscar White ou Machado de Assis ou pesando-se o teor crítico e reflexivo desde a área comédia romanesca até a sátira irônica, parece existir um traço comum que diz não ao objeto imitado, como nas poéticas clássicas, mas sim a um certo **modo de ação** (Mendes, 2008, p. 84).

Esse modo de ação é o que autora define como a ética particular da comédia “de puxar o tapete a qualquer certeza” (Mendes, 2009, p. 32). A partir da sua história e experiências, a Trupe Lona Preta, acredita que a potência do riso na construção de uma crítica política e social, passa necessariamente, em estar articulada com outras frentes, práticas e contextos políticos. “O papel (agregador do riso) articulado com outras coisas, pode **florescer** de um jeito incrível”, afirma Joel (2024). Por isso, para o grupo, a peça em si não é ousada (em termos políticos e de enfrentamento), ao mesmo tempo que tem a potência de desconstruir, puxar o tapete de algumas certezas e lugares. Portanto, sua potência política é dimensionada e determinada pelo contexto e principalmente pelas mediações para além dela (Sérgio Carozzi, 2024). “A peça ganha força articulada a outros elementos. As palhaçadas, em um contexto de luta, é uma interessante ferramenta agregadora” (Joel Carozzi, 2024).

Acreditamos que nada em si dará conta das tarefas revolucionárias de toda uma classe, que hoje está, majoritariamente, com olhos baixos rolando o feed, refletindo seu próprio “espelho”, enquanto afirma tem suas crenças e opiniões. Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que a comunhão, ao assistir uma peça engraçada, atua como um respiro, um alento, uma esperança compartilhada. Rir, duvidar, se colocar questões, pensar algo diferente ou cogitar uma nova possibilidade, e assim, escutar e se abrir para aprender, é um estado de corpo que exige **atenção**, habilidade cada vez mais incomum. Esse convite dificilmente serão as telas das redes sociais que farão.

Nos propomos a demonstrar como o grupo articula as palhaçadas da tradição circense com o método dialético, exemplificando como as tradições cômicas e populares são manejadas atualmente no contexto periférico urbano. Ainda, como o grupo opera com as contradições que estão inseridos em relação às políticas culturais e ao Estado. Assim, tivemos a intenção de demonstrar quais são os materiais políticos, sociais e criativos do Lona, desenvolvidos e “afiados” durante os seus vinte anos de trajetória. E, por fim, pesquisamos a singularidade da **práxis**, (consideradas por nós) **preciosa**, de como a trupe produz a crítica, a partir do riso gerado pelas palhaçadas, gerando dúvida, novidade e espanto na perspectiva dos trabalhadores.

Os materiais e informações coletadas em entrevista e pesquisa de campo foram riquíssimas e, por isso, os caminhos das elaborações aqui escritas, poderiam ter nos levado a diversos lugares, a partir das escolhas dos temas, dos autores, das referências. A pesquisa teve caráter exploratório, isto é, nos propusemos a compreender o processo de produção da peça analisada e, conseqüentemente, as formas poéticas da Trupe Lona Preta. O caráter exploratório diz respeito a compreensão da existência de dimensões não contempladas na escrita, por isso buscamos realizar aproximações sucessivas do objeto analisado e da práxis do grupo investigado. Um exemplo das limitações analíticas da pesquisa, estão nas análises musicais, pois como não sou “alfabetizada” na linguagem, me faltam elementos constitutivos do universo musical, para analisar a complexidade das criações sonoras do grupo. Sendo assim, nos contentamos em uma análise mais descritiva neste quesito.

Por fim, viver em um cotidiano individualizante e adoecedor nos aliena, nos separa da nossa própria humanidade, do sentido e sentimento de comunidade. Por isso consideramos que, comungar e lembrar que somos grupo, classe, se reconhecer em algo para além de si e coletivamente se divertir, é uma pequena resistência. Mariângela Alves de Lima, na apresentação do livro *Comédia Popular Brasileira*⁹² fala da importância dos comediôgrafos em “confiar na cultura do público” (...) pois “apesar da televisão, apesar da internet, apesar dos atritos que a metrópole submete o corpo e o ânimo da população, o público é detentor de uma rica herança, e é possível reativar esse imaginário” (Abreu, 1996, p. 11).

Os cuidados com o solo e seus cultivos, caracterizam os procedimentos desenvolvidos à maneira Lona Preta. A partir da dialética, o grupo estuda e se apropria dos materiais cômicos populares e da tradição circense, para estudar e investigar suas estruturas que garantem a eficácia cômica. Elas, no encontro com seus singulares métodos e olhares, mudam a qualidade dos materiais, atribuindo-lhes potência crítica e criativa que servem ao seu conteúdo e contexto dramático específico. Joel, em entrevista, ilustrou o manuseio dos materiais com um bonito exemplo:

Uma canção que a gente usava no final de *O Circo Bélico*, baseada no poema do Mauro Benedetti. Essa música a gente não usou na peça. Mas, agora, mais de 5 anos depois, a gente está resgatando e usamos essa música no experimento novo da Torta. Um exemplo, de como o material fica orbitando as nossas ideias e a gente acaba reutilizando, como se tivesse em uma composteira. E aí vira lixo, depois volta e vira adubo de novo (Joel Carozzi, 2025).

A Trupe Lona Preta constrói seu trabalho no estilo bagaceiro, porém, produzido com grande refinamento técnico e artístico na criação e na execução de suas proposições críticas e

⁹² O livro reúne quatro textos dramáticos de Luis Alberto de Abreu, montados pela Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes: *Burundanga*, *O Anel de Magalão*, *Sacra Folia* e *O Parturião*.

cômicas. Os artistas buscam conhecer e refletir criticamente sobre o mundo e a sociedade, ou seja, através das palhaçadas há muito estudo sério e comprometido. Sendo o estudo do movimento do capital, poética. Por isso, a presente dissertação não pôde deixar de dar vazão a esses conteúdos, a partir do *Circo Bélico*.

Portanto, concluímos que a partir de sua práxis, a **Trupe Lona Preta elabora suas próprias palavras**, aquelas não compartilhadas com o inimigo, fortalecendo a posição de classe do grupo e suas intervenções cômicas e políticas. Por fim, explicitamos nossa intenção, durante a escrita, em formular boas perguntas, mais que as responder, afinal apresentamos procedimentos de uma prática problematizadora. Portanto, se produzimos alguma dúvida durante a leitura, fomos bem sucedidos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. **Comédia Popular Brasileira**. 1.ed. São Paulo: Siemens, 1997.

ABREU, Luís Alberto de. **MASTECLÉ - Tratado Geral da Comédia**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181941-mastecle-tratado-geral-da-comedia>. Acesso em: 10 dez. 2024.

AGÊNCIA ESTADO. Segundo OMS, Brasil é líder global em quantidade de pessoas ansiosas. **UOL**, 20 jan. 2025. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2025/01/20/segundo-oms-brasil-e-lider-global-em-quantidade-de-pessoas-ansiosas.htm>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ARISTÓTELES. **A poética**. 4. ed. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1998.

CARVALHO, Chico de Assis. **Chico de Assis Carvalho – Um ator brasileiro**. Disponível em: <https://chicodeassis.com.br/biografia/>. Acesso em: 31 mai 2025.

AUTRAN, Paula. **Dramaturgias precursoras do Seminário do Arena**. Teatro jornal, 23 fev. 2023. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2023/02/dramaturgias-precursoras-do-seminario-do-arena/>. Acesso em 3 jun. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. 14. ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BATTISTELLA, Roseli Maria. **O Jovem Brecht e Karl Valentin: A cena cômica na República de Weimar**. 2007. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Que é o teatro épico - um estudo sobre Brecht**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTI, Maria Sílvia. (2015). **A atualidade de Vianinha: reflexões a partir de O método Brecht, de Fredric Jameson**. *Artcultura*, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 119-131, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29345>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BETTI, Maria Sílvia. **Atitude modernista no teatro brasileiro: palestra de 2003 sobre politização da cena em São Paulo**. *Dramaturgia Dialética*, 3 abr. 2020. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/03/atitude-modernista-no-teatro-brasileiro-palestra-de-2003-sobre-politizacao-da-cena-em-sao-paulo/>. Acesso em: 30 ago. 2024

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Os Palhaços e os esquetes. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 9, p. 53-62, nov. 2007. Disponível em: udesc.br. Acesso em: 10 ago. 2023.

BRASIL. Ministério da Previdência Social. **Previdência Social concede 546.254 benefícios por incapacidade temporária por transtornos mentais e comportamentais**. Brasília, DF: GOV.BR, 2026. Disponível em: <https://www.gov.br/previdencia/pt-br/noticias/2026/janeiro/previdencia-social-concede-546-254-beneficios-por-incapacidade-temporaria-por-transtornos-mentais-e-comportamentais>. Acesso em: 30 jan. 2026

BRASIL. **Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991**. Institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura – PRONAC e dá outras providências. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 24 dez. 1991. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18313.htm. Acesso em 29 jun. 2025.

BRASIL DE FATO. **As ameaças do colonialismo digital: entrevista com Deivison Faustino**. Entrevistadora: Rose Spina. São Paulo: **Brasil de Fato**, 17 jul. 2023. 1 vídeo (47 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N5in6bOFuQM>. Acesso em: 2 ago. 2025.

BRAVA COMPANHIA. **Histórico e trajetórias teatrais: surgimento em 1998, adoção do nome “Brava” em 2007, circulação em 300 bairros e criação coletiva de espetáculos**. Versão Cultural, jul. 2010. Disponível em: <https://versaocultural.blogspot.com/2010/07/sinalizar-esta-mensagem-brava.html>. Acesso em 29 jun. 2025.

BRAVA COMPANHIA. **Corinthians, meu amor – uma homenagem ao TUOV** [ficha técnica]. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://blogdabrava.blogspot.com/p/outros-trabalhos-da-brava-companhia.html>. Acesso em 29 jun. 2025.

BRAUN, Julia. 13 de junho de 2013, a noite que durou 10 anos. **BBC News Brasil**, Londres, 13 jun. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c0j5125089do>. Acesso em: 21 ago. 2025.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. 1.ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1967.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini; PORPINO, Karenine de Oliveira. Uma perspectiva da palhaçaria contextualizada ao hospital: entrevista com Ésio Magalhães. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 333–341, abr. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017333>. Acesso em: 8 abr. 2025.

CAFIERO, Carlo. **Compêndio de O Capital**. 1. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

CARLETO, Simone. **Processos de criação coletivo-colaborativos**. 1.ed. São Paulo: Scarlet Editora, 2024.

CARVALHO, Sérgio de (org.). **Introdução ao Teatro Dialético – experimentos da Companhia do Latão**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do teatro épico no Brasil**. 1.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, Iná Camargo. **Teatro de arena, marco zero**, 2004. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/250560882/Arena-Marco-Zero-Ina-Camargo-Costa> Acesso em 10 maio 25.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO ONLINE. **Grotesco**. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/grotesco/>. Acesso em 10 jun. 2025.

ELENCO BRASILEIRO. **Elenco Brasileiro**. Disponível em: <https://www.elencobrasileiro.com/>. Acesso em 29 jun. 2025.

EBC. Empresa Brasil de Comunicação. Brasileiro passa mais tempo nas telas do que dormindo. **Repórter Brasil**. Disponível em: <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil/2025/02/brasileiro-passa-mais-tempo-nas-telas-do-que-dormindo>. Acesso em: 14 ago. 2025.

ENGELS, Friedrich. **Carta a Joseph Bloch**, Londres, 21 de setembro de 1890. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre o materialismo histórico**. 8. ed. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 63–65.

EUZÉBIOS FILHO, Antonio; GUZZO, Raquel Souza Lobo. **A conjuntura após junho de 2013: olhares cruzados sobre participação política e resistência**. Psicologia USP, São Paulo, v. 29, n. 2, p. 159-168, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-656420170081>. Acesso em: jul. 2025

FAGUNDES, Diogo. **Junho de 2013: hipóteses a partir de Marx**. Outras Palavras, São Paulo, 22 jun. 2023. Disponível em: <https://outraspalavras.net/movimentoserebeldias/junho-de-2013-hipoteses-a-partir-de-marx/>. Acesso em: 21 ago. 2025.

FARIA, José Roberto. Introdução. **Antologia do teatro brasileiro: comédia**. 1.ed. São Paulo: Schwarcz S.A, 2012. p. 11-24.

FERNANDES, Bernardo Mançano. **Brasil: 500 anos de luta pela terra**. São Paulo: MST, 2000.

FEDERAÇÃO ÁRABE PALESTINA DO BRASIL (FEPAL). **Fepal entrega ofício a Celso Amorim pedindo o rompimento das relações do Brasil com Israel**, 2024. Disponível em: <https://fepal.com.br/fepal-entrega-oficio-a-celso-amorim-pedindo-o-rompimento-das-relacoes-do-brasil-com-israel/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Organização de Franca Rame. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1999.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. 1.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 8).

GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. 1.ed. São Paulo, Perspectiva, 1990.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HERÁCLITO. **Fragmentos**. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOSPITAL ISRAELITA ALBERT EINSTEIN. **3 pontos para entender o que é “brain rot” e como evitá-lo**. Vida Saudável, São Paulo, 2025. Disponível em: <https://www.einstein.br/n/vida-saudavel/3-pontos-para-entender-o-que-e-brain-rot-e-como-evita-lo>. Acesso em: 16 out 2025.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. 1.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 6 v.

IASI, Mauro Luis. **As metamorfoses da consciência de classe: o PT entre a negação e o consentimento**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

IASI, Mauro Luis. **Meta amor fases**. 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

IASI, Mauro Luís. **Política, Estado e Ideologia na trama conjuntural**. 1.ed. São Paulo: Instituto Caio Prado Jr.: Quarteto, 2017.

INTERNATIONAL INSTITUTE FOR STRATEGIC STUDIES (IISS). **The Military Balance 2025**. Londres: Routledge, 2025. Disponível em: <https://www.iiss.org/press/20252/02/complexity-of-international-security-laid-bare-in-66th-military-balance/>. Acesso em: 10 ago. 2025.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Atlas do espaço rural brasileiro**. Rio de Janeiro: IBGE, 2020. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/pesquisa/censo-agropecuario/censo-agropecuario-2017>. Acesso em jun. 2025.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. 1.ed. Editora Perspectiva, São Paulo, 1991.

LAGE, Daniel. **Elos da Estratégia Democrático-Popular com a Socialdemocracia: a atualização do Estado Burguês**. In: IASI, Mauro Luis; FIGUEIREDO, Vinícius Santos de;

NEVES, Thiago Camilo Ferreira das (org.). *Marxismo e socialismo no século XXI: a estratégia democrática e popular revisitada*. São Paulo: ICP, 2019. p. 167-178.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 1.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1952.

MARICATO, Ermínia. A terra é um nó na sociedade brasileira, também nas cidades. **Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 93, n. 6, p. 7–22, nov. 1999. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001105586>. Acesso em: 19 jun. 2025.

MATE, Alexandre. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada. **Revista Rebento**, São Paulo, v. 05, p. 17-31, dez. 2015. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/113>. Acesso em 28 out. 2024.

MATE, Alexandre. Preconceitos estruturais contra as formas populares de cultura, as comédias populares e os teatros de rua. **Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 4, n. 8, p. 30-67, 31 out. 2021. Acesso em 05 set. 2024.

MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (org.). **Antologia do Teatro Brasileiro: séc. XIX – Comédia**. 1.ed. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro Primeiro. (t. 1) 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MARX, Karl (1859 [1977]) **Prefácio à Contribuição da Economia Política**, in Karl Marx e Friedrich Engels – texto 3, São Paulo: Edições Sociais: 300-303. Originalmente publicado em alemão, 1859.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **O Capital: Crítica da Economia Política**. Livro III: O processo global da produção capitalista. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2013

MARX, Karl. **Salário, Preço e Lucro**. Introdução de Edmilson Costa; 2. ed. Campinas, SP: Edipro, 2020.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva/Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MENDES, Cleise Furtado. Sobre as paixões na comédia. **Cogito**, Salvador, v. 10, p. 21-27, out. 2009. Disponível em: bvsalud.org. Acesso em: 20 abr. 2025.

MOURA, Luiz Carlos de. **40 anos de um Engenho Teatral**. Brasil de Fato, São Paulo, 16 mai. 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/05/16/artigo-40-anos-de-um-engenho-teatral>. Acesso em 29 jun. 2025.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES SEM TETO (MTST). **Quem somos: o MTST.** Disponível em: <https://mtst.org/quem-somos/o-mtst>. Acesso em 12 jun. 2025.

NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1993-2008): trajetória do ver, ouvir e imaginar.** 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2009.

NININ, Roberta Cristina. **A práxis do mediador: os jogos de mediação teatral na formação do professor de teatro.** 2020. tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. **Conciliation.** Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/conciliation>. Acesso em 29 jun. 2025.

OXFAM BRASIL. **Bilionários do mundo têm mais riqueza do que 60% da população mundial.** São Paulo: Oxfam Brasil, 19 jan. 2020. Disponível em: <https://www.oxfam.org.br/noticias/bilionarios-do-mundo-tem-mais-riqueza-do-que-60-da-populacao-mundial/>. Acesso em 29 jun. 2025.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político.** 1.ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** 1.ed. São Paulo: Ática, 1992.

REICH, Wilhelm. **Materialismo dialético e psicanálise.** 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do seminário de dramaturgia do Teatro de Arena.** 2012. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANTOS, Renata Maria Silva. **As associações entre tempo de tela e saúde mental no ciclo vital.** 2023. Tese (Doutorado em Medicina Molecular) — Faculdade de Medicina, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC). **Palco Giratório.** Sesc Brasil, 2025. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/atuacoes/cultura/artes-cenicas/palco-giratorio/>. Acesso em 29 jun. 2025.

SILVA, Erminia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena.** 1.ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. **Carta ao povo brasileiro.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/wp-content/uploads/2010/02/cartaaopovobrasileiro.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2025.

SOUZA, Alda Fátima de. **Reprises circenses: o repertório dos palhaços e a consolidação da técnica e da profissão através da oralidade.** 2021. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

STOKLOS, Denise. **Manifesto do Teatro Essencial**. 1.ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. **Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. 2001. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013. Disponível em: doi.org. Acesso em: ago. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **A crise da mercadoria**. YouTube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/7JIfvucGE4M>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **A fábrica dos ventos**. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fijrbrmr2dM>. Acesso em: 10 out. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **A música e o concreto**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/VIvckOlrLOE>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **Artes cênicas em processo: o Circo Bélico com Trupe Lona Preta** – SESC Pinheiros, 28 out. 2020. YouTube, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UYvA_bvrtRc. Acesso em: 2 fev. 2021.

TRUPE LONA PRETA. **Campanha contra a fome**. YouTube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/Dlnw4etRvFQ>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **Lona Chanel 1**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/DHP2twe2q8o>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **Lona Chanel 2**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/DkdIA9dXBTK>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **O Circo Bélico**. YouTube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9GCIXUmY0>. Acesso em: 10 set. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O Circo Bélico**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s8WZgNh06ZE>. Acesso em: 15 jan. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O Circo da Lona Preta**. YouTube, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKgeH66WPgM>. Acesso em: 10 jan. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O Circo Fubanguinho**. YouTube, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/rtZpvhaQw2Y>. Acesso em: 11 jan. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O concerto da Lona Preta**. YouTube, 2015. Disponível em: <https://youtu.be/-vupfbfBafM>. Acesso em: 12 jan. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O influencer e seus seguidores**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/d3BaihFaO7Q>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **O jornal do feudo**. YouTube, 2024. Disponível em: https://youtu.be/Ct6Ila_asng. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **O Perrengue da Lona Preta**. YouTube, 2022. Disponível em: <https://youtu.be/HfRpNWnOTco>. Acesso em: 11 jan. 2024.

TRUPE LONA PRETA. **O Super clown**. YouTube, 2024. Disponível em: <https://youtu.be/JI1pRPTMZtY>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **O velho anormal**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/q15LZLefBqg>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **Viola encasquetada**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/Qtay4Qza70Y>. Acesso em: 2 ago. 2025.

TRUPE LONA PRETA. **Vídeo-histórico: Trupe Lona Preta – 14º Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas 2020**. Facebook, 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/teatroflavioimperio/videos/421619518874594>. Acesso em: 2 fev. 2021.

VAZ, Sérgio. **Sérgio Vaz, poeta e fundador da Cooperifa**. [Entrevista concedida a] Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. São Paulo, 27 maio 2010. Disponível em: <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/handle/20.500.11997/8302/1092%20sergio%20vaz.pdf>. Acesso em: 20 set. 2024.

VIEIRA, Thaís Leão. **Allegro Ma Non Troppo: ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.