

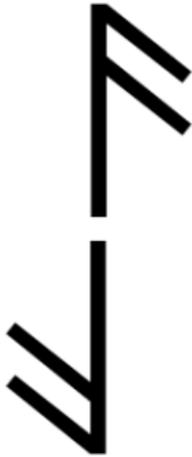
ARMANDO CÉSAR DE SILVA
NEY PIACENTINI

A POLITIZAÇÃO DE UM ATOR ATRAVÉS DE UM GRUPO DE TEATRO

RESUMO > O texto apresenta a trajetória de politização do ator e doutorando Ney Piacentini em função de seu convívio com a Companhia do Latão. Fazendo um paralelo entre os processos artísticos do grupo e os estudos realizados para a montagem dos seus espetáculos, o artigo acompanha o gradual envolvimento do ator com as causas políticas abordadas nas peças do coletivo teatral paulista.

*Palavras-chave:
aprendizado; politização; ator.*

Armando Sérgio de Silva e Ney Piacentini¹



¹ Armando Sérgio da Silva é livre docente pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Ney Piacentini é doutorando pela ECA/USP.

Antes de entrar na universidade, então com dezessete anos, eu nunca tinha sequer ouvido falar em política. Lembro que quando adolescente, fazendo o segundo grau em Curitiba, a linha de ônibus que eu pegava, para do apartamento onde eu morava até o colégio, um certo dia foi desviada e pela janela eu vi soldados e caminhões do Exército. Só depois soube que era a repressão do governo militar em ação contra os estudantes da Universidade Federal do Paraná. Assim que passei no vestibular meu pai me chamou a atenção para que eu não me envolvesse com política na faculdade. Dois ou três anos depois eu estava envolvido com o movimento estudantil. Vivíamos a abertura do regime e devo àqueles anos na Universidade Federal de Santa Catarina, de 1978 a 1982, a minha primeira formação humanista pelas leituras de livros de psicologia, filosofia, sociologia e literatura. Também o teatro entraria como uma atividade paralela ao ensino formal, visto que fui fazer um curso de artes cênicas no Departamento de Ação Cultural e acabei por participar da encenação de Circo arena, dirigido por Carmem Fossari, do Núcleo Pesquisa Teatro Novo da UFSC. A peça trazia um circo como metáfora da ditadura brasileira e a minha passagem por lá me rendeu ainda o nascimento de uma trupe que formei com alguns colegas, entre eles Márlio Silva, chamado Grupo A de Teatro.

Esta incipiente entrada no mundo das ciências humanas e das artes fez-me abandonar ao curso de Engenharia Civil para ingressar em Psicologia, que também deixei de lado para fazer teatro. Entre as peças que produzimos com o Grupo A estava O universitário, que tratava do ambiente universitário da época e que teve maior acento político, uma vez que colocamos, entre outros pontos, a agitação estudantil em cena.

Todavia, darei um salto de quinze anos para falar de uma segunda fase de politização e, desta vez, definitiva: a minha convivência com a Companhia do Latão.

Quando Sérgio de Carvalho me convidou em 1997 para entrar no grupo recém-criado, confesso que estranhei o projeto de pesquisar a cena dialética no Teatro de Arena de São Paulo. Já tínhamos feito um projeto juntos – O catálogo, de Jean-Claude Carrière, uma história de relacionamento amoroso e não estava em voga nos palcos brasileiros algum tipo de politização da arte. Eu mesmo estava interessado na pesquisa de linguagem, esse sim um termo que fazia parte do teatro contemporâneo de então. Mas na Companhia do Latão a questão era, além da linguagem, a pesquisa de assuntos que viessem a dialogar com o nosso tempo. Sem dúvida que Bertolt Brecht era uma referência e a nossa primeira montagem, Ensaio sobre o latão, refletiu o que vínhamos começando a discutir:

DIRETOR – (*Encontra o que dizer.*) Não tenho nada contra os sentimentos. Mas infelizmente o que me interessa são os acontecimentos da vida real. Devo dizer que, por vezes, sinto-me como um intruso aqui. (*Vê um objeto de bronze e o utiliza para ilustrar o que pensa.*) O meu interesse, senhores, se compara ao de um comerciante.

DRAMATURGISTA – Como assim?

DIRETOR – Imaginem um comerciante de latão que um dia vai visitar uma banda de música. (Tira som do objeto de bronze.) Ele vai lá não para comprar o instrumento, mas o latão. O instrumento é feito de lata, mas há pouquíssima chance do instrumentista querer vendê-lo pelo preço do quilo do latão. Eu, assim como esse comerciante, estou aqui à procura da matéria dos acontecimentos que se produzem entre os homens.

DRAMATURGISTA – Persegue um fim científico.

ATOR-POLÔNIO (*Inconformado.*) - Não quer saber nada de arte.

DIRETOR – Eu lamento, meus amigos. Mas aproveito a oportunidade para erguer um brinde a nossa felicidade. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, pp. 272-3)

entando: para que fazer teatro? Para inovar a sua linguagem ou para contribuir sobre o nosso papel na sociedade? Arte pela arte ou a arte com algum fim para além dela mesma? Sem contar que A compra do latão de que fala o personagem do diretor, foi o título do livro de Brecht que inspirou o nome do nosso coletivo – a Companhia do Latão.

Santa Joana dos matadouros, o desafio seguinte da nossa equipe, seria um novo passo rumo à politização do grupo e de seus indivíduos. A peça abordava a luta de classes, conceito marxista em que os diferentes estratos humanos disputam a hegemonia social de acordo com seus interesses econômicos. E mesmo que eu já tivesse uma noção das ideias de Karl Marx, foram nos estudos para essa encenação que ficou mais claro o termo mais-valia. Entendi que os donos dos meios de produção geram um excedente sobre a força de trabalho dos seus empregados e assim acumulam lucro. Mas nada como atuar nesse clássico e viver, por exemplo, um personagem comunista para, durante os ensaios e as apresentações, conversar e ser questionado a respeito da pertinência ou não de um projeto socialista tanto nos anos em que obra estava situada (1929) quanto no momento em que a realizamos (1988). O debate em torno dessa problemática não foi dos menores:

Com o que se passou de lá para cá, se constatou que o socialismo, embora se distanciasse do padrão burguês, não criou a sociedade livre e justa e não se saiu bem no confronto com o capitalismo. Não há como discutir. Dizendo de outra maneira, está patente que não basta tomar distância em relação à ordem burguesa para inventar uma ordem melhor e praticável. Quer dizer, a distância não basta. Não estou dizendo que não possa haver uma ordem melhor e praticável. Estou dizendo que o gesto de distanciamento, que para a minha geração era suficiente – bastava para a gente dizer “não” a isso para saber o que seria o “sim” – isso hoje não existe mais. (SCHWARZ, 1998, pp. 30-31)

Roberto Schwarz levanta que no fim do século XX o projeto socializante não tinha a mesma força do que quando Brecht escreveu Santa Joana dos matadouros e que o efeito do afastamento também, em parte, tinha perdido a sua atualidade. Não foi para nós de fácil digestão tal constatação schwarziana, o que nos levou a aprimorar a postura dos comunistas na peça (eles não ficaram com uma atitude tão assertiva como na peça original de Brecht) e a elaborar formas de distanciamento que não fossem datadas. Sem embargo, saímos das duas primeiras obras que montamos cientes de que nosso teatro tendia à visão de uma arte comprometida com as causas sociais e que uma das ferramentas que adotaríamos para analisar a realidade seria o marxismo.

A potência politizadora desta fase inicial da Companhia se completaria com as investigações para a feitura de O nome do sujeito, espetáculo que partiu dos Faustos de Christopher Marlowe e de Johann W. V. Goethe. No entanto, com o caminhar das pesquisas, nos voltamos para a literatura de Gilberto Freyre que, somada a nossa ida ao I Festival Recife do Teatro Nacional em 1997, fez com que assumíssemos o Brasil como chão para este projeto. Constituindo-se como nossa primeira produção dramática totalmente feita na sala de ensaios, a peça tratava dos personagens que giravam entorno de um barão pernambucano.

Para mim, sulista que vivia em São Paulo, não foi desprezível o contato com a formação do sujeito brasileiro através de, por exemplo, Casa grande e senzala, obra que desvenda a mestiçagem entre os povos indígenas, negros e brancos, uma vez que no Paraná e em Santa Catarina essa mistura é bem menor. Fiquei com a sensação de que – pelas leituras sobre a sociologia e a cultura nordestinas associadas à viagem a Pernambuco – eu estava conhecendo outro país, mais diverso e menos provido do que o Sul e o Sudeste. Embora tenha sido por dentro da peça que tomei um conhecimento maior sobre mudar de classe, via desvios de caráter. Explicando, meu personagem chamado Lyra era um português que devia ao seu tio a passagem de navio que o trouxera. Como trabalhava para o parente, sua labuta se consumia nos juros que o tio-patrão lhe cobrava. De modo que, aos poucos, adaptando-se aos costumes locais, ele ia se corrompendo. Primeiro para pagar suas dívidas e depois pelo desejo de ascensão social. Aceitava suborno e dava valor às vestimentas, a ponto de, ao ir fazer um daguerreótipo com sua parceira brasileira, dizer: “Temos que aparentar aquilo que queremos ser para um dia virmos a ser o que estamos a aparentar.” (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 81.) E nesta mesma cena final do espetáculo, Lyra dizia:

O retrato é para mandar aos meus familiares em Portugal, mostrar que estamos bem – em definitivo me estabeleci cá neste país –, me naturalizei, tornei-me brasileiro e até troquei de nome: Lyra. Emprestei-o justamente de um cômico mulato, Antônio Lyra. É como me chamo agora. (CARVALHO; MARCIANO, 2008, p. 82)

Esse testemunho, inversamente, acabou vindo do personagem para mim, como uma espécie de novo batismo. Já fazia dois anos que eu trabalhava no grupo e nele ficaria até hoje. Doze anos que estava em São Paulo e dali para frente estabelecer-se-ia um novo período na minha vida: definitivamente não tinha vocação para subir na vida, muito menos para fazer o jogo de favores que a peça refletia. Tornara-me mais brasileiro do que antes ao conhecer melhor o meu país e um retrato dos colonizadores portugueses que ajudaram a moldar o comportamento nacional. Dentro de um grupo de teatro, eu vinha me transformando.

Desta forma, cumprimos o ciclo no Teatro de Arena de São Paulo, que serviu como incubador da Companhia, já que nele fizemos nossos três primeiros trabalhos: Ensaio sobre o latão, Santa Joana dos matadouros e *O nome do sujeito*, sendo que todos foram também apresentados em outros espaços. A etapa seguinte desembocaria em *A comédia do trabalho* (2000). Um traço dos mais importantes na nossa trajetória foi a associação com movimentos sociais, sindicatos e entidades comunitárias e, entre eles, o mais longo se deu junto ao Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST). Esta parceria começou em 1998, quando fomos apresentar em Brasília a nossa Santa Joana e um grupo dos Sem Terra foi

nos assistir. Ao final da apresentação, um dos líderes da organização, João Pedro Stédile, desceu aos camarins e anunciou que iríamos trabalhar com eles. Fizemos diversos espetáculos para o MST em algumas cidades do país e mantivemos esse vínculo nos anos seguintes, sendo que *A comédia do trabalho* fez sua primeira exibição pública em um assentamento no interior do Paraná. A influência que estes encontros geraram em nós foram de tal ordem que a peça foi pensada para ser apresentada, se não ao ar livre (como ocorreu, por exemplo, no assentamento do Paraná) em espaços sem muita estrutura como galpões e pátios.

Relato a união entre o MST e a Companhia do Latão também pelo seu impacto em meu aprendizado político. Deixar um pouco para trás a vida urbana e o meio cultural para conviver, mesmo que por um curto tempo, com camponeses que participavam de mobilizações políticas para conquistarem seus pedaços de terra e assim sobreviverem, alargou minha visão de mundo de forma semelhante aos conhecimentos que ocorreram no Nordeste com *O nome do sujeito*. Constatei que a nossa inquietude cidadina, sempre em busca de reconhecimento, se relativizava diante do modo de vida dos Sem Terra, pois eram outros os seus valores como o de lutarem juntos por uma vida melhor.

Para que *A comédia do trabalho* atingisse tanto frequentadores de teatro de conhecidas salas teatrais (o espetáculo estreou no Teatro do Sesc Consolação em São Paulo) quanto um público que pouco ou nada conhecia desta arte, no processo que derivou na peça percorremos praticamente todo o espectro social do país, pois conversamos com banqueiros, ex-ministros, intelectuais, familiares do elenco e catadores de papelão, entre outros representantes de diferentes classes sociais. Esta ida a campo muito nos ensinou e parte do que ouvimos dos nossos entrevistados entrou na obra. Particularmente, fui instruído a respeito das fases em que me encontrei desempregado.

Nelas, além das dificuldades que enfrentei, tive o sofrimento aumentado por achar que o problema era só meu, que eu era incapaz e por isso não tinha trabalho. Na nossa *Comédia*, seja pelas leituras sobre esta questão, seja pelas diversas trocas de ideias que tivemos com terceiros e entre nós da equipe, deime conta do contexto que envolve um indivíduo estar ou não empregado. Por vezes isto independe da vontade de uma pessoa. As engenharias que as empresas possuem para limitar os seus quadros e aumentar seus dividendos excluem muita gente do mercado de trabalho, o que demonstra que nem sempre quem está na ponta desta engrenagem é responsável por sua própria situação de desemprego. Este projeto obteve uma enorme repercussão, o que não deixou de ser um contrassenso, tendo em vista que seu assunto primeiro era o desemprego e não deixávamos de estranhar que ficamos tanto tempo em cartaz com uma obra porque a situação do país não se modificava.

Entre 2002 e 2005 entraríamos em um período que podemos ver como intermediário entre as primeiras (de 1997 a 2000) e as últimas peças do grupo (2006 a 2016). É o caso de *Auto dos bons tratos*, *O mercado do gozo*, *Equívocos colecionados* e *Visões siamesas*. Na primeira, nos centramos na história de Pero do Campo Tourinho, o colonizador de Porto Seguro na Bahia. Nessa obra, dois modos de dominação imperavam: uma mais brutal, violenta e arcaica, praticada pelo próprio Tourinho e a outra mais branda, cultural, em que havia uma falsa cordialidade como constatou Sérgio Buarque de Holanda. E poder estudar um dos nossos maiores pensadores para entender essa manipulação que prescinde da força, mas não do predomínio dos proprietários sobre os não proprietários, sem dúvida foi uma aquisição permanente em meu repertório sobre como funcionou e funciona nosso país. Em *O mercado do gozo* visitamos, entre outros assuntos, a grande greve operária de

1917 em São Paulo, que eu desconhecia e que me deu a compreensão de que se as condições de trabalho nas fábricas são precárias hoje em dia, no início do século XX eram bem piores: crianças trabalhando nos galpões industriais e jornada de 14 horas diárias. Em *Equívocos colecionados* conhecemos, via uma tradução exclusiva de Christine Roehring, uma parte dos *Equívocos* reunidos, que eram as entrevistas, colóquios, comentários e anedotas de Heiner Müller. No mesmo processo, tivemos uma oficina com o teórico Hans-Thies Lehmann na qual ele se dispôs a nos mostrar como o dramaturgo alemão era um homem, apesar de crítico do comunismo, comprometido com o pensamento de esquerda. Em *Visões siamesas* foi a vez de estudarmos a obra de Machado de Assis. Começamos articulando as conexões entre um dos maiores escritores brasileiros e Anton Tchekhov, pela similaridade das obras contista dos dois criadores. Mas acabamos por nos voltar a uma junção entre Brecht e Machado, espelhando a degradação de uma mãe com sua filha (Ganan e Kinara) diante da depauperização de suas condições de vida. Ou seja, a minha tomada de consciência por um mundo mais justo, não se deu apenas através de questões estritamente políticas, mas também pela literatura e por uma poética artística.

A fase seguinte do grupo, marcada pela produção de quatro novos espetáculos – *O círculo de giz caucasiano*, *Ópera dos vivos*, *O patrão cordial* e *O pão e a pedra* –, é a mais atual até o momento e faz parte do meu amadurecimento dentro da Companhia. Além da equidade em *O círculo de giz caucasiano*

*As coisas devem caber aos que as sabem
fazer melhor
as crianças para as mulheres maternas
para que sejam bem criadas
os carros aos bom condutores para que a
viagem seja boa
e os vales aos bom condutores para que
as colheitas sejam abundantes (BRECHT,
2002, p. 190)*

como narram os versos finais da obra, tive a oportunidade de representar nessa peça o personagem Azdak, um dos grandes de Brecht, o que causou em mim uma transformação. Ele era um beerrão mas engajado, despojado e responsável, corrupto e a seu modo correto, irônico e compreensivo – afetuoso, mas também alguém que errava e, ao menos em minha visão, um sujeito que se encontrava ao se perder. Ou seja, ele tinha a dialética em si e a praticava em seus atos em prol dos desfavorecidos. A partir do convívio com ele, tornei-me uma pessoa menos intolerante e sem a necessidade de ser sempre assertivo, que admite mais as próprias falhas e por isso entende os defeitos alheios e que pode lutar toda uma vida para atingir um pequeno objetivo: fazer alguma coisa de positivo para os outros, ainda que de curto alcance. Se não conseguimos mudar as grandes estruturas que nos oprimem, igualmente importa promover o bem estar comum de uns tantos ao nosso redor.

Ópera dos vivos (2010) passou por três anos de pesquisas até que a peça viesse aos espectadores. Ela versava sobre as formas de representação do Brasil entre a década de 1950 e os anos 2000 e, em quatro atos, traçava um paralelo entre as artes e a realidade social brasileira do período abrangido. Na primeira parte a luta pelo direito à terra estava no centro do problema em uma encenação que

lembrava o teatro praticado pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Na segunda, um filme, como os do cinema novo, mostrava um banqueiro flertando com a esquerda mas que se decide pelo apoio ao golpe militar. Na terceira um show colocava em conflito a Música Popular Brasileira e as influências estrangeiras e tecnológicas sobre ela. Na quarta e última parte, exibia-se a gravação de um seriado para a televisão na qual um delegado se apaixonava pela irmã de uma de suas vítimas de tortura. Para cada um dos módulos entrevistamos convidados, como foi o caso do diretor teatral João das Neves, que estava no prédio da União Nacional dos Estudantes na noite que antecedeu à deposição do presidente João Goulart e quando a UNE foi incendiada. Agregando aos encontros sobre os acontecimentos do período que estávamos abordando para a construção do espetáculo, recorremos a uma ampla bibliografia, da qual fez parte *Verdade tropical* de Caetano Veloso. Pode-se afirmar que um considerável saber foi adquirido pelo conjunto de pessoas envolvidas naquela tarefa como os que seguem: para realizarmos o primeiro ato da peça (*denominado Sociedade mortuária*) estudamos a organização camponesa no Nordeste brasileiro entre as décadas de 1950 e 1960, sendo que uma de nossas fontes foi o filme *Cabra marcado para morrer* de Eduardo Coutinho. Outro filme, desta vez de Glauber Rocha (*Terra em transe*), serviu de referência para o segundo ato (*Tempo morto*). O artigo de Roberto Schwarz – *Cultura e política*, que está no livro *O pai de família e outros estudos*, nos forneceu a base não só para o terceiro módulo (*Privilégio dos mortos*) como para toda a obra. A quarta parte (*Morrer de pé*) teve o auxílio teórico da escritora e psicanalista Maria Rita Kehl que nos forneceu dados sobre a influência da televisão na cultura brasileira. Pergunto-me se seria possível, com todo esse cabedal crítico, não se deixar modificar sobre uma ideia de Brasil que ainda tem muito a ser transformado

O *patrão cordial* (2012) foi a nossa adaptação para *O senhor Puntila e seu criado Matti*, outro dos grandes clássicos de Brecht. O que fizemos foi acoplarmos ao texto alemão as ideias de Sérgio Buarque de Holanda sobre o homem cordial e assim deixamos a peça mais próxima do público brasileiro. Cornélio, nome abasileirado do protagonista que eu interpretei, quando bêbado era um homem razoável e generoso e quando sóbrio um explorador como a maioria dos donos de terra o são. Com esta chave de sua oscilação foi possível apreender o quão vulnerável somos aos humores da classe dominante que, pelo seu poder, faz com que acreditemos na sua bondade e toleremos seus excessos, sendo que as duas faces têm o mesmo propósito: continuar subjugando as faixas sociais abaixo da sua – a hegemônica. Se *Raízes do Brasil* já havia norteado a feitura de *O nome do sujeito* (1988) e de *Auto dos bons tratos* (2002), a sua releitura só fez reforçar o prejuízo que a cultura da troca de favores, da confusão entre as dimensões públicas e privadas, tópicos discutidos por Buarque de Holanda em sua obra mais conhecida, vem causando secularmente ao país.

A mais recente produção do nosso conjunto teatral foi *O pão e a pedra*, sobre a greve de 1979 no ABC paulista. Como nos outros projetos do grupo, o elenco participou ativamente da confecção do trabalho, elaborando jogos e exercícios de aquecimento, cenas das mais variadas naturezas, canções e sugestões de cenografia. Recebendo da equipe de pesquisa uma sólida base para as improvisações e as submetendo ao filtro do nosso dramaturgo e diretor Sérgio de Carvalho, a nova peça da Companhia trouxe reflexão ao mesmo tempo em que emocionava as plateias. Como ela foi ensaiada nos primeiros meses de 2016, ficou impossível não nos deixarmos contaminar pelas manifestações que tomaram conta das ruas do Brasil. Como abordávamos o movimento grevista que deu origem ao lulopetismo, nervo das questões em debate na atualidade, assimilávamos os materiais organizados pelos nossos pesquisadores para entendermos o final da década de 1970 e o começo da 1980 e discutir, através de amostragens cênicas, os rumos que os desmandos políticos, subservientes do poder econômico, estavam tomando, incluindo um golpe de estado formulado pelas elites brasileiras.

Visto que a Companhia do Latão também atua na pedagogia teatral, na produção videográfica e musical e tem uma frente de publicações (livros, revistas e jornais)², assim como promove ciclos de mesas de debates, para um ator que está nesse coletivo desde o seu início, é grande o leque das possibilidades que se tem para se politizar e também para agir em função de causas que respeitem os direitos básicos de cidadania. Se eu fosse contar apenas os efeitos diretos da tamanha vivência que esta verdadeira escola me proporcionou, colocaria na lista os dez anos que fiquei à frente da Cooperativa Paulista de Teatro, lutando pelo setor nas esferas municipal, estadual, federal e internacional; os estudos para o meu mestrado (concluído em 2012) e para o doutorado (em andamento) com a consequente publicação de dois livros – *Eugênio Kusnet: do ator ao professor e Stanislavski revivido* (organizado com Paulo Fávori) e ainda diversas palestras e oficinas sobre atuação, segundo Kusnet e Stanislavski.

Por fim, entendo que o principal aspecto em um ator politizado não é assumir funções como de gestor cultural, tampouco obter títulos acadêmicos ou ser um contestador da realidade ou lutador contra as injustiças. Tudo isto é importante, sem dúvida, embora eu considere (e isso eu também aprendi no Latão) que atuar bem, ser disciplinado e inventivo, estudioso também fora da sala de ensaio, um bom companheiro de seus colegas e que está sempre se renovando física e artisticamente, é o que há de mais político em um intérprete teatral.

² 1 - As publicações do grupo são: Revista *Vintém*, editada por Sérgio de Carvalho e parceiros (Cláudia Mesquita, Kil Abreu, Márcio Marciano e Lauro Mesquita, João Carlos Guedes da Fonseca e Lia Urbini) e encontra-se até o momento no seu sétimo número; os jornais *O Sarrafo* (09 números) e *Traulito* (08 números). O núcleo musical produziu quatro CDs (*Canções de cena I, II, III e Ópera dos Vivos*). O núcleo de dramaturgia, aliado ao de teoria crítica, confeccionou nove textos originais (*O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons tratos, O mercado do gozo, Ópera dos vivos e Os que ficam*) e publicou seis livros (*O nome do sujeito, Caderno de Apontamentos de A comédia do trabalho, Companhia do Latão 7 peças, Introdução ao Teatro Dialético, Atuação crítica e Ópera dos vivos*). Já a frente de produção de experimentos e espetáculos levantou onze peças (*Ensaio para Danton, Ensaio sobre o latão, Santa Joana dos Matadouros, O nome do sujeito, A comédia do trabalho, Auto dos bons tratos, O mercado do gozo, Visões siamesas, Equívocos colecionados, O círculo de giz caucasiano, Ópera dos vivos e O patrão cordial e onze experimentos* (Lorca-Dali-Buñel, *Memórias da meninice, João Fausto, Homenagem aos trabalhadores de Eldorado dos Carajás, Ensaio da Comuna, O grande circo da ideologia, Café/Revolução na América do Sul/Marighela, Frida a foca, Entre o céu e a terra, Experimento H, Os que ficam*). A frente de vídeo e cinema deu suporte nos espetáculos *O círculo de giz caucasiano e Ópera dos vivos* e no experimento cênico *Entre o céu e a terra*, tendo produzido três DVDs: *Experimentos videográficos da Companhia do Latão I e II e Ópera dos vivos*. A frente pedagógica realizou incontáveis oficinas teatrais ministradas em diversas localidades do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. Histórias sem data. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 2000.
- BRECHT, Bertolt. O círculo de giz caucasiano. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2002.
- _____. Santa Joana dos matadouros. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2009.
- _____. O senhor Puntilla e seu criado Matti. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, BRITTO, Rossana Gomes. A saga de Pero do Campo Tourinho. São Paulo, SP: Vozes, 2000.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. Videologias. São Paulo, SP: Boitempo, 2004.
- CARVALHO, Sérgio; MARCIANO, Márcio. Companhia do Latão 7 peças. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2008.
- CARVALHO, Sérgio (Org.). Introdução ao teatro dialético. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2009.
- HIROITO, Joanito de Moraes. Boca do lixo. São Paulo, SP: Labortexto, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2014.
- LINHART, Robert. Greve na fábrica. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1986.
- LONDRES, Albert. El camino de Buenos Aires. Paris, França: Albin Michel, 1967.
- SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. Vintém, São Paulo, ano 1, n. 1, fev./mar./abr. 1998, pp. 28-36.
- _____. O pai de família e outros estudos. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.
- VELOSO, Caetano. Verdade tropical. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008.

ABSTRACT

The text presents the politicization trajectory of the actor and doctoral student Ney Piacentini due to their association with the Companhia do Latão. Drawing a parallel between the group's artistic processes and studies for the assembly of its shows, the article follows the gradual involvement of the actor with the political causes addressed in parts of the São Paulo theater collective.

KEYWORDS

learning; politicization; actor.