

Agonia e detritos da história periférica - a experiência artística e pedagógica na *II Trupe de Choque*

Agony and detroits of peripheral history -
the artistic and pedagogical experience in
the II Trupe de Choque

*Ivan Delmanto*¹

Resumo

O artigo reflete sobre a trajetória do grupo teatral *Il Trupe de Choque*, procurando relacionar seus limites e contradições ao processo histórico de formação negativa do país. Investiga as tensas relações entre processo criativo teatral, pedagogia e espaços públicos em São Paulo, por meio da descrição e da análise de um processo criativo conduzido pelo grupo. Por fim, a dissolução da *Il Trupe de Choque* é vista em relação à derrocada das políticas públicas culturais da cidade.

Palavras-chave: Pedagogia; História do Brasil; processo criativo, políticas públicas

Abstract

The article reflects on the trajectory of the theater group *Il Trupe de Choque*, trying to relate its limits and contradictions to the historical process of negative formation of the country. It investigates the tense relationships between creative theatrical process, pedagogy and public spaces in São Paulo, through the description and analysis of a creative process led by the group. Finally, the dissolution of the *Il Trupe de Choque* is seen in relation to the collapse of the public cultural policies of the city.

Keywords: Pedagogy; Brazil history; creative process; public policies

E-ISSN: 2358.6958

¹ Dramaturgo, encenador e professor. No momento, realiza pesquisa sobre a formação da dramaturgia brasileira, no âmbito do pós-doutorado, no Departamento de Artes Cênicas da USP. ivandelmanto@yahoo.com.br

Nós erramos avante! (Wir irren vorwärts!)
Robert Musil

Prólogo de um prólogo de prólogos

Pretendo refletir neste artigo sobre minha experiência, artística e pedagógica, como encenador e dramaturgo do grupo de teatro paulistano *II Trupe de Choque*, que se estendeu de 2003 a 2017. Sempre interessada em investigar a relação entre arte e pedagogia, a *II Trupe* ocupou diversos espaços públicos, sempre nas periferias de São Paulo: uma Usina de Compostagem de Lixo em São Mateus (zona leste, de 2003-2007), o Hospital Psiquiátrico Pinel (zona norte da cidade, de 2008-2012) e as escolas estaduais Prof. Carlos Ayres e Profa. Esther Garcia (na zona sul, de 2012-2017).

Inicialmente formado por egressos do curso de Artes Cênicas da ECA-USP, a história da trupe pode ser dividida em duas etapas bastante distintas: a primeira fase vai de 2003 até 2006, ano que termina o primeiro projeto de pesquisa do grupo, em que havia a preocupação em realizar o trabalho a partir de artistas profissionais, buscando uma espécie de padrão de qualidade ligado aos saberes e metodologias que os integrantes haviam adquirido na Universidade. A partir de outubro de 2006, o grupo participou de seu próprio processo de superação dialética, de constituição de um grande processo colaborativo de criação, aberto a qualquer participante, com ou sem experiência teatral anterior, abarcando inúmeras vozes.

No que se iniciou com a abertura de estágios gratuitos de interpretação e direção teatral, o grupo abriu seu processo de trabalho para estudantes e demais interessados em teatro, vindos de diversas regiões da cidade. O que era estágio transformou-se na formação e estrutura do próprio grupo, ou por outra, percebemos que o conceito de teatro colaborativo de que partimos para fundar a trupe, na sua relação estreita entre formação pedagógica e prática artística, poderia ser expandido.

Desde então, os projetos de pesquisa que se seguiram, *Corpos Acumulados, Material Tebas / Eldorados 11 de setembro, Material Ciborgue/Eldorado Silício 11 de setembro, Planeta Favela – 11/09/4912* e *Guarda Sertão: Grajaú* constituíram-se como processos abertos de criação, que receberam novos integrantes a todo momento, sem qualquer processo seletivo. A *II Trupe de Choque* tornou-se a reunião entre artistas profissionais e não profissionais, gerando um grupo de trabalho formado por integrantes com diversas experiências artísticas, de diferentes estratos sociais e experiências de vida, diversidade fundamental para um grupo que pretendia trabalhar sempre em um amplo processo criativo não hierárquico, baseado na democracia direta.

A crise desse modo de produção coletiva insurge-se, com força e amplitude, durante a ocupação realizada pela trupe no Hospital psiquiátrico Pinel. A seguir, farei uma breve apresentação do projeto de pesquisa realizado pelo grupo naquele momento, para depois apresentar algumas contradições que anunciavam o desmoronamento desse projeto da *II Trupe de Choque* como território aberto de criação, que aconteceria, de forma definitiva, nos anos seguintes. Procurarei demonstrar que essa derrocada, ao expressar a falência da tentativa de instauração de um modelo de produção artística radicalmente democrático, revela também traços significativos da formação histórica brasileira.

Prólogo 1: Eldorado e desrazão

A investigação do *Material Ciborgue / Eldorado Silício 11 de setembro* (outubro de 2011 a novembro de 2012) foi realizada dentro desse formato de "processo aberto" e contou com a participação de pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel e habitantes das mais diversas regiões da cidade que participaram dos *Detritos em Ensaio*, temporada de abertura constante do processo criativo e que fez parte da ocupação do Pinel promovida pela *II Trupe* durante mais de um ano de trabalho. Todos os ensaios do grupo realizados às sextas-feiras e aos sábados foram abertos ao público, sempre das 16h às 22h, totalizando mais de 80 apresentações.

O trabalho de pesquisa, a partir do conceito de ciborgue, envolveu o trabalho corporal de criação do ator e também abrangeu todas as bases de nossa investigação artística. Em 1963, pesquisando as maneiras de adaptar o ser humano para o voo espacial tripulado, a NASA publicou um relatório no qual cunhou o termo *cyborg* a partir das sílabas iniciais de "cybernetic organism". A filósofa norte-americana Donna Haraway (2009) aproveitou para conferir uma dimensão política e conceitual ao ciborgue, definindo-o como um híbrido de máquina e organismo, como um corpo formado pelo acoplamento de materiais sintetizados e orgânicos, criatura tão socialmente real quanto ficcional, a quem cabe habitar um mundo contraditoriamente natural e construído. "Para a filósofa, a medicina moderna está repleta de ciborgues, a replicação no mundo ciborgue está desvinculada da reprodução orgânica, e a guerra moderna é uma orgia ciborgue" (Kunzru, 2009, p.38). No mundo do capitalismo tardio² e da alta tecnologia, ainda segundo Donna Haraway, "somos todos quimeras, somos todos teorizados e fabricados como híbridos de máquina e organismo" (Haraway, 2009, p.45), somos sempre ciborgues:

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, mente e corpo, autodesenvolvimento e projeção externa, e tantas outras distinções que costumavam aplicar-se a organismos e máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas, e nós apavorantemente inertes. (Haraway, 2009, p.52)

O desafio dos *Detritos em Ensaio* foi sempre o de criar procedimentos de ensaio capazes de preparar os atores e de compor a cena a partir do que chamávamos de "sujeitos ciborgues assujeitados". Esses exercícios, presentes em aquecimentos e outras atividades de preparação corporal, foram compartilhados com o público, que os realizava com os atores, em um processo de diálogo criativo entre o grupo e seu público. O processo de acoplamento foi também base conceitual para a abordagem de distintos materiais dramaturgicos que foram investigados. Consideramos ciborgue, dentro deste processo de criação em contínuo detrito, as diversas formas de **embaraço**, de **promiscuidade**, de **intensivo acoplamento** entre materiais e corpos diversos. Mais do que isso, era essencial ao projeto, em sua forma perpétua de de-

² Partimos do conceito de Ernest Mandel (1974), que define o capitalismo tardio como o atual terceiro estágio deste sistema, hegemonicamente batizado de globalização. Sucedendo os estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar "fora do sistema", como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeado pela indústria cultural e pela propaganda.

tritos em ensaio, o convívio contínuo entre o grupo e o público, em um processo de criação marcado por um “embaraço” constante, de experiências de vida, de testemunhos criativos e de corpos ciborgues diversos.

Na verdade, a proposta de apresentar, durante todo o ano de pesquisa, os *Detritos em ensaio*, partiu de um desejo da trupe de compartilhar seus fracassos. Propor ao público uma experiência baseada no compartilhamento de detritos significava expor nossa própria pobreza. Percebemos, durante todo o período de ensaios abertos, que quanto mais profundo fosse o problema vivido em cada momento do processo criativo, quanto mais conseguíamos nos expor como artistas perdidos e frágeis, mais o público conseguiu romper as barreiras tradicionais dos ditames da obra e do produto e participar, como autores, de uma experiência artística. A transformação não vinha do espetáculo, do bem-acabado, do sucesso, paradigmas da experiência tornada mercadoria, mas vinha da ruína e do detrito. Esse percurso de construção de ruínas era um acúmulo de fragmentos que não formavam qualquer totalidade: formavam, se é que se pode formar algo assim, um campo minado de detritos e despojos sem utilidade e serventia alguma, construído e destruído sobre as bases esmigalhadas das contradições. Uma constelação de fracassos, à espera de novas versões.

O narrador não era mais, portanto, a figura do contador de histórias tradicional, o coletivo de autores não era mais responsável por dar acabamento e coerência a um processo de criação teatral a ser apresentado vivo junto com o público: o *Material Ciborgue*, que foi autopsiado sem pretensão de vida, fazia do espectador um trapeiro, tal como o definiu Walter Benjamin (2006), um catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movidos pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder.

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital”. Tudo o que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafuncho dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer. (Benjamin, 2006, p. 395)

Estes detritos coletados pelo trapeiro que descreve Benjamin, mortos insepultos, cadáveres sem rosto, foram as cenas inacabadas - destroços de um ano de processo criativo -, que foram recolhidas, como sucata, pelo público que era recebido no Pinel. Cada “trapeiro-espectador” encontrava nestes detritos, no desprezo dos objetos cênicos insignificantes, a potência para o descobrimento dos significados encobertos pelos sentidos originais, recriando cada cena proposta pelas artistas da trupe.

Assim, o público foi convidado a recolher com a *II Trupe de Choque* os detritos do processo de criação e do próprio grupo. Os estilhaços compartilhados não foram nada mais do que lixo, ruínas, pedaços descartados durante a atividade criativa que

não satisfaziam ou orientavam os seus próprios criadores. Por isso cada “trapeiro-espectador” parecia penetrar naquilo que Benjamin (2010) chamou de historiografia “dedicada à memória dos anônimos” (p. 162). Tal narrativa deveria partir do princípio, paradoxal, de que a história não pode ser contada, constituindo-se, assim, da destruição das versões hegemônicas, dos seus destroços: “Numa abordagem materialista, o momento épico será inelutavelmente destruído pelo próprio processo de construção” (Idem). Na experiência coletiva conduzida pela *II Trupe*, ao serem feitos trapos, os objetos e materiais cênicos postos em jogo estavam livres para reanimar certo passado ao qual pertenciam, ganhando, assim, atualidade. E foi esta insatisfação e crise que foi exposta a cada ensaio em perpétuo devir, em uma abertura constante de ruínas. O público de autores participou, neste formato, de todas as etapas do ensaio, realizando aquecimentos, exercícios de atuação, improvisações, propostas de luz, de figurino, de espaço e de música, em um espaço nômade, em que os artistas do grupo e os espectadores estiveram unidos em uma única experiência criativa.

No formato dos *Detritos*, em que o objetivo era pesquisar diversos materiais dramaturgicos que definiram distintas experiências trágicas ao longo da história do teatro ocidental, também foi impossível distinguir a arte da pedagogia: para a *II Trupe* e para o seu público, o ensaio, por levantar perguntas e por perseguir suas respostas sem compromisso de sucesso, era também processo pedagógico, instaurado e provocado por meio de um processo artístico.

Para que a trupe pudesse transformar o espectador de fato em criador – e não em co-criador –, era fundamental que, de fato, o público **ensaiasse** conosco – assim era necessário apresentar, a cada novo dia de trabalho, cenas inacabadas, esqueletos que, para poderem contar com a participação do público em pé de igualdade, teriam que fazer a todos iguais na desorientação: para que o “espectador” pudesse, de fato, deixar suas contribuições às cenas, cada dia de ensaio, à maneira performática, começava sempre do zero, ou pior, começava **em negativo**, já que dividíamos com o público nossas perguntas de investigação e as críticas formuladas nos ensaios anteriores, sempre. O resultado dessa experiência, que transformou o grupo e também a pesquisa, foi o levantamento de inúmeras propostas de cenas, mas sem que conseguíssemos, de fato, optar por um caminho ou por um aprofundamento claro. Enquanto apresentávamos nossas entranhas, o grupo também era devorado e dilacerado por seus próprios limites e detritos.

Prólogo 2: Subjetividade trágica brasileira e formação histórica

Durante a realização da investigação descrita acima, no intervalo de um ano, em um setembro após o outro, nos anos de 2011 e 2012, dois participantes do grupo, o ator K. e a atriz Z.³, corroeram-se em surtos psicóticos. K. sumiu pelas ruas da cidade, perambulando em círculos, fugindo de um complô meticulosamente articulado para envenená-lo, carregando em uma bolsa rasgada, mas fechada cuidadosamente, uma arma de fogo imaginária, espancando sua irmã mais querida nos intervalos de

³ Nomes fictícios.

sua caminhada de puro delírio. Em surto esquizofrênico, K. passou um mês internado no CAISM Vila Mariana, coordenando com os colegas pacientes núcleos de teatro que tentavam reproduzir sua experiência vivida com a *II Trupe de Choque* no Pinel. No segundo setembro, agora de 2012, a atriz Z. dizimou anos de suas economias em canos de pvc de tamanhos diversos, acumulados, junto com toda espécie de lixo, na apertada sala do seu apartamento, enrolados em seus cobertores. Em surto maníaco, acreditou por um mês ser capaz de financiar a revolução internacional proletária, obtendo a doação de metade da renda anual de uma grande empresa brasileira e sonhou, ainda durante esse longo mês maníaco, recolher todas as armas do mundo e atirá-las em Auschwitz, afogando o memorial de guerra em um monte infinito de gatilhos, coronhas e calibres. A partir de agora, a história da *II Trupe de Choque*, não poderia mais ser escrita ou lida sem o vórtice de fuga desse novo buraco negro: a loucura arrastou o processo de criação para os desvãos de suas tábuas de trauma e, no subsolo, era possível encontrar-nos, a cada centímetro percorrido, no círculo infernal dos culpados, que insistia em nos devorar, como aqueles condenados, descritos por Dante, a morderem para todo o sempre a tampa da cabeça de outros réprobos.

Ao contrário da saga da família de Édipo, mote tênue que movia nossa investigação durante os *Detritos em Ensaio*, o tempo de nosso inferno coletivo, durante aqueles setembros de surto, transcorreu como se fôssemos todos os doentes, os loucos manicomizados. Era sempre o mesmo dia que se repetia uma e outra vez; mas, justamente por se tratar sempre do mesmo dia, parecia no fundo pouco adequado o termo "repetição". Melhor seria falar de invariabilidade, de um presente parado ou de eternidade. Consigo definir hoje essa melancolia coletiva como uma doença da reflexão e da memória, que exibia, como em uma peça teatral subterrânea, maquinamente a mesma cena, em que éramos todos protagonistas de uma experiência artística que mergulhava nossas mãos no sangue ou no pântano da doença mental dos que confiaram na possibilidade de recuperar suas vozes e de recriar suas próprias histórias; em anti-fábulas em que se acreditava que os destinos poderiam ser remontados - com modos diferentes de produzir e de se autoproduzir coletivamente -, como se o mundo de fato pudesse mudar, após gulags, perestroikas e glasnots fracassados.

Foi como se naqueles setembros nos espelhássemos na trajetória do Édipo que criamos, obcecados por entender as razões de sua própria des-razão:

ÉDIPO – Foram dois Édipos que durante
24 anos habitaram em mim,
como duas serpentes que devoraram-se sem se conhecer.
Me diz: POR QUE? Eu só preciso compreender por quê!
Onde estava o meu espírito enquanto eu me acumulava de feridas incuráveis?
A mim me obceca saber da origem de meus atos, atos com que rompi toda a Lei.
Cinese do pensar, errância psíquica:
Tua voz ecoa em mim, subitamente. Eu vou vagar por cada gota de chuva, sem parada,
Até que descubra esse segredo: da onda de onde veio tal loucura que tomou meu corpo
Como o vento toma as folhas das árvores durante as tempestades.
(Delmanto, 2012, p. 32, manuscrito inédito)

O que levou-nos a dois “11 de setembro” de loucura real e assustadora? Foi o fato de trabalharmos no Pinel que nos empurrou à desrazão coletiva, a todos amarrados na camisa-de-força dos surtos de K. e de Z.? Ou os surtos questionaram a própria experiência artística da *II Trupe de Choque*, nosso modo de produção, nossa metodologia de trabalho? Teríamos vivido assim um cotidiano tão insalubre a ponto de nos arrastar para a mimeses da loucura e do confinamento que tentamos apreender e enfrentar no Pinel? Talvez os dois surtos tenham sido o negativo, verdadeiro fotograma e o último muro, limite intransponível, de um romance de formação coletiva à brasileira, desmoronamento de um projeto que tentou formar subjetividades emancipadas em um país que não se formou e nem vai se formar, segundo as promessas de justiça e igualdade da modernização capitalista? Todos sentimos e nos perguntamos sobre isso, mesmo que em silêncio. A resposta de Jocasta aos anseios de Édipo, saltava da ficção que criamos durante os Detritos para invadir nosso próprio esfacelamento:

JOCASTA (já fora do porão) – EU SEI O SEGREDO, COMANDANTE IMUNDO
 Consegui ler nas entranhas de nossos filhos-netos dissecados pelo sábio Tirésias,
 Mesmo contra a vontade do cego profeta, o passado que nos trouxe até aqui
 A ESSE DESTINO DE INSANIDADE E DESEJOS CRUS
 EM QUE SE VENDEM ÓRGÃOS E ALMAS NAS FEIRAS LIVRES DAS
 PRAÇAS DE GUERRA
 A QUE CHAMAM DE REALIDADE:
 A RESPOSTA ESTÁ NA TERRA, PLANETA IRMÃO DE BAKHO
 EM QUE HÁ OCEANOS E ÁRVORES E RÉPTEIS COMO A NOSSA NATUREZA
 E ÉDIPOS IGUAIS AO NOSSO ÉDIPO.
 EM UMA MESMA ATMOSFERA PODRE, DE GÁS E VENENO ZYKLON -B
 Delta v para velocidade delta para transformação no espaço essa é a medida
 de mudança de velocidade que se requer para ir de um lugar a outro tudo está em
 movimento mas abandonar a órbita da Terra e voar até Bakho requer uma mínima
 Delta v de 3,6 quilômetros por segundo e orbitar ao redor de Bakho para pousar
 em sua superfície requer uma Delta v de aproximadamente um quilômetro por
 segundo a parte mais difícil é deixar a Terra para trás a atração gravitacional mais
 elevada a história também tem uma inércia que classe de Delta v fará falta para
 escapar da história escapar de uma inércia tão poderosa e traçar um novo curso?
 a parte mais difícil é deixar a Terra para trás
 A HISTÓRIA DA TERRA NOS TROUXE,
 A HISTÓRIA DA TERRA POSICIONOU, COM MÃOS FRIAS DE FANTASMA
 AS TUAS MÃOS SOBRE AS VAGINAS IMBERBES DE TUAS FILHAS,
 A HISTÓRIA DA TERRA DITOU OS SEUS GRITOS NOS MOMENTOS DE
 GOZO IMPURO.
 NÃO SOMOS LIVRES.
 A RESPOSTA ESTÁ NA TERRA.

Se a resposta está na Terra, talvez seja possível apontar que decifrar o enigma significa olhar também para o trabalho na *II Trupe*, conduzido por participantes vindos das periferias de São Paulo. Saídos de todas as formas de emprego precarizado - de motorista de lotação à pura marginalidade do flanelinha, que guardava carros em ruas escuras da região leste da cidade, passando por aquele que sobrevivia do contrabando no Paraguai -, para encontrarem, no espaço igualitário do grupo, a possibilidade de investigação sobre os abismos de suas próprias realidades, a serem

historicizadas. Talvez o conceito de trabalho improdutivo de Marx possa nos ajudar, se entendermos a experiência de resistência que vivemos na *II Trupe* como parte, indissolúvelmente ligada, de um panorama histórico catastrófico, em trauma social diariamente renovado.

Prólogo 3: Trabalho improdutivo

Naqueles dias, entre surtos e *Detritos*, lemos coletivamente, nos quiosques destinados aos familiares e visitantes dos internos do Hospital Pinel, o trecho célebre em que Marx, no seu *Teorias da mais-valia* (1980), define a distinção entre trabalho produtivo e improdutivo:

Um ator, mesmo um palhaço, é um trabalhador produtivo se trabalha a serviço de um capitalista, a quem restitui mais trabalho do que ele recebe na forma de salário, enquanto um alfaiate que vai à casa do capitalista e lhe remenda as calças, fornecendo-lhe valor de uso apenas, é um trabalhador improdutivo. O trabalho do primeiro troca-se por capital, o do segundo, por renda. (Marx, 1980, p.137)

Para Marx, trabalho produtivo, no sentido da produção capitalista, é o trabalho assalariado que, na troca pela parte variável do capital (a parte do capital despendida em salário), além de reproduzir essa parte do capital (ou o valor da própria força de trabalho), ainda produz mais-valia para o capitalista. Só por esse meio, mercadoria ou dinheiro convertem-se em capital, produzem-se como capital. Só é produtivo o trabalho assalariado que produz capital. Um escritor é um trabalhador produtivo não por produzir ideias, mas enquanto enriquecer o editor que publica suas obras ou enquanto for o trabalhador assalariado de um capitalista. Sob esse prisma, os trabalhadores da *II Trupe de Choque* não podiam ser considerados trabalhadores produtivos. No entanto, ser improdutivo em um modo de produção coletivo não-hierárquico, em que as decisões são compartilhadas e em que toda a matéria financeira do trabalho, oriunda de financiamento público, é administrada por todos, é estar protegido em uma espécie de bolha fictícia, como se os muros do hospital ocupado artisticamente também marcassem as fronteiras do mundo real, e o trabalho improdutivo dentro do grupo produzisse sujeitos emancipados apenas dentro da bolha, escravizados de novo por seus empregos precários, e produtivos, quando ultrapassam de volta os limites guardados por Cérbero, assinalando o ambiente da mais-valia e do mercado.

Em polêmica com os economistas políticos ingleses David Ricardo e Adam Smith, Marx define no mesmo manuscrito citado acima – que seria, se completado pelo autor, o quarto livro de *O Capital* –, a possibilidade real e concreta da chamada crise de superprodução do capital. Parece que, ao contrário do que Marx previra, o capital encontrou maneiras de se reproduzir e sobreviver enquanto “crise de superprodução permanente” (1980, p.140), o que significa que os produtos são despejados a todo momento no mercado, pervertendo os sujeitos em consumidores permanentemente assolados por uma superprodução de desejos que segue o ritmo da avalanche das quantidades de valor destinadas a gerar mais-valia, isto é, reprodução em escala exagerada, o que é o mesmo que superprodução incondicional. Mais a fundo,

isso significaria apenas que se produz demais com o objetivo de enriquecimento, ou parte excessiva do produto não se destina a consumir-se como renda e sim a fazer mais dinheiro; não a satisfazer as necessidades particulares de seu proprietário e sim a gerar riqueza social abstrata, dinheiro e mais poder sobre trabalho alheio, ou seja, dominação e sujeitos assujeitados.

Essa espécie de “superprodução da crise” teria por condição a lei geral da produção do capital: produzir na medida das forças produtivas (isto é, da possibilidade de desfrutar a maior quantidade possível de trabalho com dada quantidade de capital), sem considerar os limites existentes no mercado ou as necessidades globais, e efetuar isso por meio da ampliação constante da reprodução e da acumulação, fazendo, em consequência, a reconversão constante e apocalíptica da renda em capital, como se o sangue derramado sobre o tonel das Danaides pudesse ser aprisionado em um mecanismo de retroalimentação, uma espécie de fonte luminosa da destruição.

Reprodução enquanto crise de superprodução constante, ou a manutenção permanente da crise, seria uma espécie de *modus operandi* do capital. Um dos possíveis diagnósticos de tal crise prolongada, apresentado por Robert Kurz no seu ensaio *A crise do valor de troca* (1986), estabelece – em linhas gerais – que o capital, através do aumento compulsivo da produtividade (ou da força produtiva) induzido pela concorrência de mercado, cava a sua própria sepultura, porque retira, cada vez mais, do processo de produção, criador de mais-valia, o trabalho, e com ele a sua própria substância. Neste contexto, “desempenha um papel especial a *força produtiva ciência* em geral e a *revolução microeletrônica* em particular” (Kurz, 1986, p.57). O texto pode ser lido como uma elaboração e atualização de uma célebre constatação de Marx, contida no fragmento sobre as máquinas, presente nos *Grundrisse* (2011): “o capital é, ele próprio, a contradição em processo porque procura reduzir o tempo de trabalho a um mínimo, enquanto, por outro lado, estabelece o tempo de trabalho como única medida” (p.588-589). Marx admite, na mesma obra, que esta contradição é de molde a “fazer ir pelos ares” (p.589) a base do modo de produção capitalista, na tendência do capital para o colapso. Com o desenvolvimento da força produtiva, o capital recrudesceria o grau de exploração, mas com isso minaria seu fundamento e objeto, a produção de valor enquanto tal. A produção de mais-valia relativa, como transformação científica do processo de produção material, incluiria a tendência para eliminar o trabalho produtivo imediato vivo, única fonte de criação de valor de toda a sociedade. “O mesmo movimento que aumentaria a participação relativa do capital no valor novo reduziria a base absoluta da produção de valor, através da eliminação do trabalho produtivo imediato vivo” (Kurz, 1986, p.64).

O longo processo de crise permanente, que define o estágio do capitalismo tardio contemporâneo, seria, assim, radicalmente distinto de qualquer outra crise já enfrentada pelo modelo capitalista de produção, e não apenas por sua duração, que persiste indefinidamente. O pano de fundo seria uma nova ruptura estrutural do desenvolvimento capitalista, marcado pela terceira revolução industrial da microeletrônica. Neste nível qualitativamente diferente de produtividade, já não seria possível desenvolver qualquer terreno de acumulação real de capital. Por isso teria se desenvolvido durante mais de duas décadas, com base no endividamento e em bolhas financeiras

sem substância, uma conjuntura econômica global baseada no déficit, que não poderia ser duradouramente sustentável. Agora o castelo, sem cartas e global, do crescimento “financeiramente induzido, constituiria o moto-contínuo do desmoronamento, constante e sem fim. Esse *crash* financeiro destruiria a segurança social privada em todos os níveis” (Kurz, 1986, p.72). Veremos, adiante, como esse panorama mundial afetou profundamente o Brasil, a partir dos anos 2000, interferindo diretamente nas políticas públicas de incentivo à cultura, que financiavam as atividades da *II Trupe de Choque* e de diversos coletivos de arte por todo país.

Essa destruição da “segurança social privada” é expressa pelos surtos de K. e de Z., apenas mais algumas das vítimas dos inúmeros casos de produção social da loucura, de sujeitos sem substância, além dos próprios impulsos de morte. O trabalho improdutivo na *II Trupe de Choque* refletiria, em uma espécie de processo criativo de crise constante, em um labirinto produtor e reproduzidor de insanidade, o beco sem saída desta etapa de produção mundial permanente de crise, definida por Kurz como essencial ao estágio atual de produção de valor. “Do ângulo histórico, trata-se — segundo Kurz — da inviabilização de imensos esforços de integração à modernidade, postos em colapso pelos rigores da concorrência global, ou seja, pela própria lógica do sistema de produção de mercadorias, que passou à autodestruição” (Schwarz, 1992, p.34). Ameaçadas pelo novo patamar das forças produtivas, as nações que se haviam lançado à industrialização tardia, como o Brasil, perdem as condições de coesão e tornam-se “sociedades pós-catastróficas, nas quais o desmantelamento já ocorreu e a normalidade é um verniz” (Schwarz, 1992, p.34). Assim o projeto de modernização, no que ele tinha de substantivo, ou seja, no que dizia respeito a todos, teria ficado para trás:

Para estes países, a reprodução coerente no espaço da concorrência global deixou de ser um horizonte efetivo, e predomina a tendência à desagregação. Noutras palavras, a generalização do salariedade e da cidadania está mais distante. Assim, o desenvolvimentismo liberou e arrancou as populações de seu enquadramento antigo, para as reenquadrar num esforço de industrialização nacional, que a certa altura, impossibilitado de prosseguir competindo, as abandona sem terem para onde voltar, na qualidade de sujeitos monetários sem dinheiro, ou de ex-proletários virtuais, agora disponíveis para a criminalidade e os fanatismos nacionalistas ou religiosos. (Schwarz, 1992, p.36, grifo nosso)

Tais “sujeitos monetários sem dinheiro” eram, além de K. e Z., também os todos os outros participantes da *II Trupe de Choque*. Se acompanharmos o desfecho da reflexão de Roberto Schwarz, é possível constatar que, desde a Independência, o debate intelectual brasileiro se inspira na tarefa ainda inconclusa da formação nacional, a que se liga certo imperativo de participar da modernidade — mediante um tanto de superação e um tanto de conservação das malformações herdadas da Colônia. Com o ciclo desenvolvimentista, a questão adquire os traços de hoje: “trata-se de industrializar o país, trazendo a população a formas incompletas de trabalho assalariado e cidadania, ao consumo e à cultura atuais, para emparelharmos com o progresso do mundo, custe o que custar” (Schwarz, 1992, p.37). Mesmo ao contrário das intenções de seus participantes, o processo de formação, crítica, reflexiva e artística, emoldura-

do pela *II Trupe de Choque*, participa desse ciclo infernal, de uma **formação negativa** do país, processo inconcluso, que impediu o acesso à imensa maioria da população aos benefícios econômicos da modernização, em que o país avança repondo formas atrasadas de dominação.

Os surtos de K. e de Z. seriam o testemunho de que a formação, a integração social e cultural modelada no centro do capitalismo, tal qual idealizada pelas utopias de modernização, arruinou-se, elaborando, ao mesmo tempo, uma espécie de formação negativa, que sobrevive, nas periferias do sistema, dessas ruínas. Essa espécie de falência histórica geraria também uma experiência social subjetiva, por parte desses “sujeitos monetários sem dinheiro”, também ela falida, por não dar dimensão à formação do indivíduo, segundo o conceito liberal capitalista de sujeito livre e autônomo, detentor das escolhas sobre seus afetos e destinos. Se o nome freudiano dos saberes não sabidos é o Inconsciente, o nome freudiano dos “não saberes não sabidos” é **trauma** – a intrusão violenta de qualquer coisa de radicalmente inesperado, qualquer coisa para que o sujeito não estava em absoluto preparado e que não pode integrar, seja de que maneira for, destruindo qualquer condição de individualidade.

Talvez os surtos na *II Trupe* também revelem a face de um país em que o trauma e a violência é o estado de coisas permanente, um modo de vida. Os sujeitos não têm maneira de lhe escapar e não podem sequer dizer que estão sendo perseguidos pelo fantasma de um trauma anterior: o que permanece não é o fantasma do trauma, mas o próprio trauma. Zizek chamou esses sujeitos de “pós-traumáticos”, comparando-o às vítimas de Alzheimer e de outras lesões cerebrais:

Não há continuidade entre esse novo sujeito pós-traumático e a sua identidade anterior: depois do choque, é literalmente um outro sujeito que emerge. Os seus traços são bem conhecidos: ausência de investimento afetivo, indiferença e distâncias profundas – trata-se de um sujeito trágico que não está mais dentro do mundo. O sujeito vive a morte como uma forma de vida – a sua vida é pulsão de morte encarnada, uma vida desprovida de investimento erótico. (Zizek, 2011, p.358)

Falar, no Brasil da má formação ou da formação supressiva, em sujeitos “pós-traumáticos” seria cometer uma imprecisão, uma vez que é precisamente a **persistência** do trauma que torna a sua situação tão dilacerante. Talvez devamos falar em um **“sujeito-em-trauma”** para definir essa experiência subjetiva social brasileira, que tem características tão distintas do indivíduo burguês preconizado pela modernização capitalista tradicional. Há muitos anos, o sociólogo Norbert Elias publicou um estudo, *Os alemães*, em busca da definição histórica do caráter alemão. Elias, quando descreve o estado de espírito de gangues terroristas prónazistas, menciona que “Esse mundo rançoso, abominável, tinha de ser aniquilado. [...] Não mais havia pessoas – somente máscaras. Na verdade, já está aí, a uniformidade de tudo o que é refletido pelo rosto humano” (Elias, 1997, p.205-206). Talvez seja possível ler nas máscaras do surto psíquico, traçadas nos rostos de K. e de Z., um pouco da face não cicatrizada da sociabilidade arruinada brasileira, formada por prolongadas experiências sociais de irrupção do trauma, em sua sedimentação histórica.

Prólogo 4: Agonia cultural e dissolução da *II Trupe de Choque*

Walter Benjamin, refletindo sobre uma possível relação entre a tragédia grega e o *ágon*, ancestral ritual de morte sacrificial, afirma que, o teatro trágico de Atenas estaria próximo à noção de *ágon*. O sentido original da palavra grega *ágon* está ligado ao ritual de disputa e competição presente em diversas manifestações culturais da Grécia Antiga, desde os jogos esportivos até a guerra. Para Benjamin, o diálogo grego seria um desafio por palavras, uma disputa agônica, em que o perdedor é sacrificado. Seria uma corrida, tanto das duas vozes que acusam e defendem, quer o homem, quer o deus, como das de ambos, com vista ao objetivo comum, em direção ao qual correm.

A corrida agônica aconteceu também, durante os séculos seguintes, no teatro ocidental: como em um tribunal, divide ao meio o anfiteatro do embate, que pode durar o tempo que se quiser, e define os limites espaciais da cena. Da porta da desgraça, à esquerda, saem os "agonistas". Atravessam, passando pelo coro, o semicírculo da comunidade, contornam o altar dos sacrifícios e terminam o seu percurso na porta da salvação, à direita. A comunidade reconhece a vítima, a morte, mas decreta ao mesmo tempo a vitória, para os homens e para os deuses. A vitória na tragédia é aniquilamento.

O semicírculo teatral concede saídas ao encontro desse aniquilamento. O agonista que foge – no semicírculo do teatro – é um homem livre. Esse é, para Benjamin, o sentido do *ágon* grego: "a consciência da vitória da humanidade contra a fossilização hierática" (Benjamin, 1994, p.230). A imagem da corrida agônica pelo círculo da cena foi vivida também pela *II Trupe de Choque*, durante toda a sua existência. O panorama de crise permanente do capitalismo tardio foi expresso, na atividade teatral do grupo, por uma constante sensação de crise das formas teatrais consagradas pela modernidade, em uma agonia de procedimentos artísticos e de metodologias de criação. A corrida não podia, assim parecia-nos, dar-se mais no espaço circular da comunidade. As saídas não estavam mais pré-definidas, assim como também não estava mais assegurada a vitória da humanidade.

O processo compartilhado de criação ressurgiu com intensidade na cena teatral paulistana dos anos 90 e, ao valorizar a multiplicidade de artistas diversos que podem formar o fenômeno teatral, tenta superar encenações antes centradas na única figura do encenador. Esse processo coletivo baseia-se no círculo: procura dividir o *ágon* em uma corrida de revezamento em que as vozes individuais dos distintos autores envolvidos procura se formar para fazer avançar o processo, procurando realizar a passagem harmoniosa do bastão, a partir da noção de indivíduo. Tal processo, marcado em São Paulo pela experiência de múltiplos coletivos teatrais, também conviveu com a crise perene de seus pressupostos e práticas, espelhando um momento histórico de impasse que não é exclusivo da arte teatral, mas marca de todo o processo de formação da América-Latina em que sequer a noção de indivíduo se formou socialmente. Assim, como criar em um modo de produção baseado na consolidação e reverberação das vozes de sujeitos individuais, em um território social que não comporta a existência autônoma, em que o liberalismo foi importado e praticado durante séculos de escravismo? Em um grupo de sujeitos monetários sem dinheiro, as tentativas de

solução para o impasse estiveram sempre, na experiência da *II Trupe*, em nos assumir como seres sem identidade, como feixes de sons múltiplos, instáveis e polifônicos, que só fazem sentido em contexto, percorrendo, metaforicamente, o caminho que fez a música serial substituir a tonalidade ocidental pela irrupção dos sons dodecafônicos. Mas nem sempre essas tentativas foram bem sucedidas, principalmente a partir do desmanche do contexto histórico de avanço das políticas públicas culturais que emoldurara o surgimento do grupo.

A dificuldade estava, porém, em promover a quebra do totalitarismo e da linearidade do círculo, buscando a superação do antigo *ágon*. Quando, nos últimos anos de atividade do grupo, procurei, como encenador, estabelecer um processo criativo movido por contradições constantes e por procedimentos empregados para estimular a emergência de um coletivo em constante polifonia, esfacelamento e recomposição, o grupo não resistiu, consumido pelas divergências internas. O desafio que propus naquele instante era promover um distanciamento da noção de coletividade transparente que muitas vezes foi hegemônica nas reflexões sobre os grupos teatrais paulistanos a partir dos anos 90, e que baseou nossa antiga experiência de trabalho grupal. Essa crença absoluta no coletivismo baseava-se no pressuposto, contraditório, de que o individualismo dos grandes encenadores ou dos grandes atores deveria ser contraposto por uma **reunião de indivíduos**, que seria responsável por novos modos artísticos de produção.

Hoje, após a dissolução do projeto da *II Trupe de Choque*, percebo que o ponto cego de nossa produção coletiva foi acreditar que a formação de uma reunião de indivíduos livres nos traria um grupo democrático e horizontal: em um país em que qualquer ideal liberal surge sempre fora de lugar, em choque com nossa herança, ainda presente, escravista e patrimonial, o que obtivemos foram reuniões constantes de consumidores, tratando suas próprias criações como propriedades a serem valorizadas no mercado emergente da expressão cultural. O contexto histórico daqueles anos, durante a impulsão do mercado interno de bens de consumo, desencadeada durante o primeiro governo Lula, também contribuiu enormemente para essa desagregação de um modo de produção que dependia de **consumadores** e não de **consumidores**. Encontrar a sua própria voz e identidade como "artista" – tornando o discurso uma **propriedade** - tornou-se então, para os participantes do grupo, mais importante do que o destino coletivo de um novo modelo de processo criativo, processo socializado, em que o espaço para a identidade do indivíduo consumidor estaria ausente, cedendo espaço à posse coletiva dos modos e dos meio de produção.

Na roda torta, tortuosa de nosso trabalho na *II Trupe de Choque*, o círculo não se fechava, os atores e demais criadores perdiam-se na angústia da corrida, da reflexão e da crítica sobre o que estava sendo produzido, improvisação a improvisação, sobrepondo voz individual à voz individual, em busca da formação da própria identidade autônoma, em moldes que nunca seriam possíveis no Brasil da formação negativa e que, além de tudo, contradiziam a proposta socializada de criação que sempre baseara o grupo. A autonomia, por impossível, tornava-se autoritarismo, de todos contra todos, de consumidores contra consumidores, em busca das melhores mercadorias nas prateleiras, como se as experiências dos surtos psíquicos de nossos

colegas não tivessem revelado os perigos da crença em uma subjetividade forjada nos direitos do consumidor. Para citar um breve exemplo, retirado dos bastidores da criação, em uma discussão sobre uma das cenas, improvisadas a partir do *Grande Sertão: veredas*, durante o ano de 2015, não havia consenso acerca da versão que daríamos para o narrador Riobaldo. A atriz W., já antiga no grupo, então defendeu que a trajetória traçada até aquele instante para o personagem, de um antigo jagunço que havia cedido aos encantos do pacto demoníaco para tornar-se latifundiário, não era justa com o momento histórico que vivia o país. Segundo seu discurso, a crítica à Riobaldo representaria uma condenação à inserção dos mais pobres no mercado consumidor, que teria sido promovida pelos governos lulistas: para W., poder comprar geladeiras e demais eletrodomésticos, como Riobaldo fizera com suas terras, significaria um inegável avanço para aqueles que sempre estiveram à margem da civilização capitalista no Brasil. Não é necessário explicitar os problemas que a defesa de tal abordagem acarretava para um grupo comprometido em não produzir espetáculos na forma de "obra artística" e de mercadoria: em não cobrar ingressos, em não se apresentar em edifícios teatrais, bem como em não estabelecer a propriedade dos discursos, das escolhas e do modo de produção criativo. A discussão não se tratava, portanto, de avaliar os governos recentes, mas sim do papel da forma mercadoria na constituição histórica das subjetividades subalternas nacionais, bem como na criação do espetáculo e da *II Trupe de Choque*.

Mas havia solo histórico firme e nutritivo para o discurso defendido por W. Com o desmanche da política pública de teatro instaurada na cidade de São Paulo, que desde o Movimento Arte Contra a Barbárie, teve como seus eixos centrais a *Lei de Fomento ao Teatro*, o *Projeto Formação de Público* e o *Teatro Vocacional*, a realidade insistia em nos dizer que não havia mais comunidade, experiência, nação, espaços transparentes de reconhecimento entre o sujeito, a humanidade e as estrelas, que eram capazes de dar orientação. Mencionamos acima o colapso das promessas da modernização, que caracteriza o presente estado do capitalismo tardio mundializado. No Brasil, em um resgate do antigo modelo desenvolvimentista nacional, o primeiro governo Lula - período em que surgia a *II Trupe de Choque* -, pareceu acreditar que a inserção periférica do país na crise perene, ainda mais devastadora do que nos países centrais, poderia ser superada por meio da formação de um amplo mercado consumidor, alicerçada na exportação de matérias-primas (commodities). Com o crescimento da economia chinesa, em especial nos primeiros quinze anos do século XXI, vimos reemergir, para países como o Brasil,

lógica semelhante ao padrão Norte-Sul das vantagens comparativas do século XIX. Exportamos matérias-primas e compramos bens industrializados ou, no caso da economia digital, pós-industrializados. Ainda assim, o boom de commodities da primeira década dos 2000, se serviu para irrigar o Tesouro dos países latino-americanos, afastou-os da disciplina fiscal e da adoção de reformas modernizantes. (Troyjo, 2018)

A cultura, nesse contexto, teria o papel de incluir os que estavam à margem no processo de produção e de circulação de mercadorias, em uma espécie de modernização democrática via consumo. Segundo Cibele Rizek (2016, p. 186),

Durante o primeiro governo Lula, o Ministério da Cultura se caracterizou pela proposição do então ministro Gilberto Gil, segundo a qual “fazer política cultural é fazer cultura”. Buscava-se a ampliação do conceito de cultura [...] com o Programa Cultura Viva, de visibilidade nacional e internacional com seus pontos, pontões e pontinhos de cultura, [...] incorporando públicos anteriormente considerados por programas de apoio.

Esse processo foi acompanhado pelas Conferências Nacionais de Cultura e pelo desenvolvimento de institucionalidades e modos de organização que deveriam se desdobrar pelos estados e municípios. Na prefeitura de São Paulo, durante a gestão de Marta Suplicy (2001-2004), a política cultural nacional, articulada pelo Programa Cultura Viva, estruturou-se com os mesmos princípios, a partir de três projetos teatrais públicos: o *Teatro Vocacional*, o *Formação de Público* e a *Lei de Fomento ao Teatro*. O *Teatro Vocacional*, visava a formação e orientação de grupos de teatro não-profissionais nas periferias da cidade. Já o projeto *Formação de Público* teve como principal objetivo difundir espetáculos teatrais profissionais para alunos da rede Municipal de Ensino, promovendo apresentações que contavam com o auxílio de mediadores culturais para o aprofundamento da fruição e da apreciação crítica das obras. Por fim, a *Lei de Fomento*, promulgada em 2002, pretendia, segundo seus incisos iniciais, “apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho contínuo de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”. O grande eixo da política cultural do Departamento de Teatro, naquele momento, era incentivar a sociabilização dos bens culturais e a elaboração do pensamento estético e crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX, por meio da articulação desses projetos:

Toda a política formulada pelo Departamento de Teatro tinha um horizonte de complementaridade entre os programas, cada um se alimentando das ampliações do outro. A qualificação de uma produção teatral não profissional dependia igualmente do incentivo dado à pesquisa – e à sua continuidade – dos grupos profissionais e, conseqüentemente, da difusão de suas criações e de seus conteúdos de pesquisa. [...] O tripé produção/fruição/crítica se articulava como uma política geral do teatro na/da cidade”. (Ceccato, 2012, p.93)

Em texto escrito em comemoração aos 12 anos da promulgação da *Lei de Fomento*, Kil Abreu, ao refletir sobre o panorama instaurado na cidade após a experiência da política cultural daqueles anos, afirma que:

Inspirados por uma das ideias centrais na crítica de Antônio Candido quando do seu estudo sobre a Formação da Literatura Brasileira, podemos recolocar aqui o princípio de um possível Sistema teatral na cidade de São Paulo, que ensaia uma provisória, mas substancial mudança a partir do Programa de Fomento. [...]. Para Antônio Candido o sistema artístico se forma a partir de pelo menos três modos de sustentação: a existência de artistas que criam com certa regularidade, a existência de fruidores que com ele dividem certo imaginário comum e a existência de canais de multiplicação das obras criadas. (Abreu, 2014, p.18)

Por mais que seja possível detectar que a articulação dos três projetos culturais municipais (apoiados, no plano federal, pelo Programa Cultura Viva, tal como exposto

acima), tenha sido decisiva para uma profunda mudança na atividade teatral paulistana daqueles anos - que tem na fundação e desenvolvimento da *II Trupe de Choque* um de seus diversos subprodutos -, não creio ser possível falar na formação de um possível "Sistema teatral", como sugere Kil Abreu. O "sistema literário", tal como definido por Antônio Candido, estabelece a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição:

Ao distinguir entre manifestações literárias avulsas – a cifra mesma da tenuidade brasileira – e literatura propriamente dita, encarada no livro como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns que fazem dela um aspecto orgânico da civilização, um fato de cultura que não surge pronto e acabado, antes se configura ao longo de um processo cumulativo de articulação com a sociedade e adensamento artístico. (Arantes, 1997, p. 21)

Parece-me que, ao contrário do que se deu com o Sistema Literário apontado por Antônio Candido, o teatro brasileiro não se formou como Sistema, e a curta vigência dos projetos culturais do Departamento de Teatro, durante a prefeitura de Marta Suplicy, não foi capaz de modificar esse panorama histórico. Ao contrário do que Antônio Candido percebeu em Machado de Assis, podemos dizer que um "Sistema Teatral" não foi formado entre nós: nenhum dos dramaturgos, encenadores ou coletivos teatrais apontados, nas diversas vertentes da crítica brasileira, como responsáveis pelo acabamento definitivo de nossa formação teatral "pressupôs a existência de seus antecessores" em um teatro que pudesse "a cada geração aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores", por isso a ausência de uma "independência em relação aos contemporâneos europeus, do alheamento às modas" (Candido, 1975, p.117-118) dos países centrais.

Além disso, Cibele Rizek aponta para uma incompreensão da centralidade do Programa Cultura Viva nas políticas culturais nacionais, que teria marcado a atuação do Ministério da Cultura no período pós-Lula. "Não foi desenvolvido nenhum procedimento que viabilizasse as conexões entre o Estado e as chamadas comunidades culturais" (Rizek, 2016, p.187). Assim, o Programa, pensado inicialmente para implementar 15 mil pontos de cultura até 2020, teria ficado bastante comprometido. "Ao lado da desestabilização da política de estímulo aos pontos de cultura e de outros programas do MinC, no primeiro governo Dilma, cabe notar que as novas gestões apontaram para mudanças de rumo" (Rizek, 2016, p.187). Rizek aponta para a criação da Secretaria de Economia Criativa, que traria para o novo rumo das políticas culturais uma "noção de economia criativa à brasileira", como "ideia fora do lugar", que teria constituído uma perspectiva que "acabou por fazerem convergir os interesses de agentes privados e de setores do poder público propícios à associação da dimensão mercadológica à criatividade" (Rizek, 2016, p.188). Assim, no primeiro governo Dilma, o termo "economia criativa" ganharia centralidade na formulação de políticas para o setor. No âmbito econômico do Estado, o Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) reforçaria o caráter estratégico da cultura, mas não mais como ativo econômico capaz de gerar distribuição de renda e desenvolvimento sustentável para comunidades locais, mas sim pelas supostas vantagens competitivas da cultura no

comércio internacional. A cultura ganhava agora dimensão de “elemento estratégico da chamada nova economia, que se baseia na informação, na criatividade e no conhecimento” (Rizek, 2016, p. 190). O financiamento da cultura vinculado à economia criativa torna-se aliado aos processos de flexibilização e precarização do trabalho, “convertendo sujeitos econômicos em atores do autoempresariamento, no rumo de um arranjo societário assentado na empresa devidamente louvada como modelo de eficiência” (Rizek, 2016, p.191).

Com o declínio do ciclo de valorização das matérias-primas (*commodities*), durante a grande crise mundial de 2008, essa visão da cultura como um ramo da nova “economia criativa”, seguida de cortes profundos nos investimentos públicos, passou a reger não só a atuação do MinC, mas também o desmantelamento dos projetos do antigo Departamento de Teatro da prefeitura de São Paulo. A *II Trupe de Choque* esteve sempre relacionada, de maneira irremediável, a esses projetos e o declínio do grupo corresponde ao novo contexto cultural e econômico do país.

O conceito que estruturou a formação do grupo, o de unir artistas profissionais e não profissionais, em um trabalho de pesquisa e de ação pedagógica de longo prazo, sempre dependeu do financiamento da *Lei de Fomento*, único edital público capaz de abarcar projetos sem perspectiva de resultados mercadológicos, como o *Detritos em Ensaio*, realizados por um grupo que chegou a ter 30 integrantes, na sua maioria sem currículo profissional. Por outro lado, durante a vigência desse território de pesquisa continuada, os participantes da *II Trupe de Choque* foram, gradualmente, profissionalizando-se, dentro das condições precárias das formas de trabalho teatral que definem o profissional dessa área no Brasil. A perspectiva para os atores do grupo, na medida em que tornaram-se artistas, pesquisadores e professores, participando de espetáculos e coordenando diversos Núcleos pedagógicos que integravam os projetos da trupe, tornou-se poder trabalhar, como orientadores e como coordenadores, no *Teatro Vocacional* ou no *Formação de Público*, caminho percorrido por alguns deles. Para além dessa perspectiva de sobrevivência, outros tantos membros da *II Trupe de Choque* obtiveram seu primeiro contato com a atividade artística participando de grupos seja do *Vocacional*, seja do *Formação* ou seja de coletivos mantidos pela *Lei de Fomento*.

Na medida em que esses projetos culturais, que garantiam o “desenvolvimento sustentável” das famílias e dos trabalhadores da *II Trupe*, ruíram, todo o projeto artístico-pedagógico do grupo, que dependia desse limiar entre amadores e profissionais, mantido por políticas públicas destinadas ao aumento da renda nas regiões periféricas da cidade, também foi colocado em impasse. As crises que consumiram o grupo, expostas acima, relacionadas aos surtos psíquicos durante o penoso trabalho no hospital Pinel e ao modo de produção coletivo, expressam o desmoronamento da mais recente tentativa brasileira de realizar a formação de seu “sistema teatral”, substituída pela expansão de um mercado voltado à cultura como mercadoria de alto valor mundializado.

Ao mesmo tempo, toda a pesquisa realizada pelo grupo, cujo projeto dos *Detritos em Ensaio* é um dos exemplos, alimentou-se, no plano da produção artística e da ação pedagógica, dessas ruínas da sociabilidade brasileira, ocupando espaços públicos degradados e concebendo espetáculos capazes de dar forma às contradições insuperáveis que caracterizam a formação histórica do país.

As experiências teatrais e pedagógicas da *Il Trupe de Choque* sempre partiram do princípio de que o fato da arte estar sempre a nos jogar cinza nos olhos, gerando aparência de vida, é, paradoxalmente, o que lhe concede o condão de acordar o existente para as cinzas de tantos mortos, para os quais nosso cotidiano danificado fecha deslumbrada e obstinadamente os olhos.

Houve, nesse longo projeto artístico que perdurou durante quinze anos, uma pretensão artística e pedagógica que se construiu através e por meio da **morte**: da morte do material escolhido para representar a realidade, da morte dos projetos de modernização da América-Latina, da morte das políticas públicas nacionais e municipais, e também da morte diária de nosso antigo grupo de teatro. Essa morte constante e múltipla, aliada à presença cotidiana do lixo e do excremento, dos cenários, dos espaços ocupados pelo grupo e também da nossa própria formação como cidadãos impossíveis, forneceram ao grupo a possibilidade de plasmar um momento histórico de crise permanente, em que a morte e a produção generalizada de destruição estão presentes como máscara mortuária do modo de devastação hegemônico.

Ao contrário da arte do modernismo (que possui uma vasta tradição de formas artísticas a partir da morte de modelos clássicos), no entanto, o labirinto crítico que abrigou a trupe durante sua história, procurou dar outra configuração a essa face letal da arte, já que o grupo não pode ser compreendido como realizador de "obras"; o caráter de inconclusão e de movimento dos experimentos da Il Trupe de Choque deram às peças e às ações pedagógicas e culturais realizadas a capacidade de traçar uma espécie de fisiognomia do tempo presente: o rosto desenhado, no entanto, apresenta extrema dificuldade de leitura, talvez por sua feição de máscara mortuária em agonia.

Referências

ABREU, Kil. "Fomento aos teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo". In: GOMES, Carlos Antônio Moreira e MELLO, Marisabel Lessi de (Org.). *Fomento ao teatro: 12 anos*. São Paulo: SMC, 2014.

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ARANTES, Paulo Eduardo e ARANTES, Otilia. *O sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *The correspondance of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago: Chicago University, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo; Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

CECCATO, Maria. Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética. 2008. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CHIARELLO, Maurício. *Natureza-morta: finitude e negatividade em T.W. Adorno*. São Paulo: Edusp, 2006.

DELMANTO, Ivan. *Detritos em ensaio – materiais dramaturgicos*. Manuscrito inédito, 2012.

ELIAS, Norbert. *Os alemães*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue”. In: HARAWAY, Donna; TADEU, Thomaz; KUNZRU, Hari (Org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KUNZRU, Hari. “Você é um ciborgue”. In: HARAWAY, Donna; TADEU, Thomaz; KUNZRU, Hari (Org.). *Antropologia do ciborgue*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KURZ, Robert. *La crise del valor de cambio*. México D.F.: Critica Marxista, 1986.

MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril, 1974.

MARX, Karl. Teorias da mais-valia: história crítica do pensamento econômico (livro IV de O Capital). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857–1858: esboços da crítica da economia política*. São Paulo, Rio de Janeiro: Boitempo, Ed. UFRJ, 2011.

RIZEK, Cibele. “Fases do lulismo. Políticas públicas e cotidiano nas periferias de São Paulo”. In: SINGER, André e LOUREIRO, Isabel. *As contradições do Lulismo*. São Paulo: Boitempo, 2016.

SCHWARZ, Roberto. “Ainda o livro de Kurz”. In: *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

TROYJO, Marcos. “Vem aí um novo ciclo das commodities?”. In: Folha de São Paulo, 11 fev. 2018. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcostroyjo/2018/02/vem-ai-um-novo-ciclo-das-commodities.shtml> . Acesso em: 6 nov. 2018.

ZIZEK, Slavoj. *Viver no fim dos tempos*. Lisboa: Relógio d'água, 2011.

Recebido em: 09/11/2018

Aprovado em: 09/01/2019