

ANDRESSA CARREIRA LUZIRÃO MOUTA

**MÍDIA RADICAL EM CENA:
O TEATRO DO GRUPO ORGONE E O REFLEXO NO PÚBLICO**

CELACC - ECA - USP

SÃO PAULO – 2011

ANDRESSA CARREIRA LUZIRÃO MOUTA

**MÍDIA RADICAL EM CENA:
O TEATRO DO GRUPO ORGONE E O REFLEXO NO PÚBLICO**

Artigo científico apresentado ao Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (Celacc), da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), como trabalho de conclusão do curso de especialização (*lato sensu*) em Mídia, Informação e Cultura.

CELACC - ECA - USP

SÃO PAULO – 2011

Agradecimentos

Agradeço a Deus pela oportunidade desta formação e experiência enriquecedora; aos meus pais José Manuel e Márcia, por todo o apoio; ao meu marido Marcos, pela parceria, incentivo e opiniões pertinentes; ao Celacc, por ter fomentado meu desejo de ampliar os estudos sobre mídia radical na área acadêmica; a Renato Di Renzo, por disseminar sua crença na cultura, em especial no teatro, para a transformação do homem; à Claudia Alonso por sua resistência neste difícil caminho das artes; aos atores-espectadores Edson e Mariana pela gentileza em contribuir com meu trabalho; a todos os artistas que fazem de seu ofício um instrumento para a mudança social; e, por fim, aos 'deuses do teatro'. No chavão da arte cênica, sorte é merda. Então, muita 'merda' a todos! Evoé!

“O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência jamais salvou o homem de ter fome e da preocupação de viver melhor, e sim extrair disso que se chama de cultura, ideias cuja força viva é idêntica a da fome. (...) Protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida”.

Antonin Artaud (1896-1948)

Resumo: O artigo analisa, a partir do conceito de mídia radical, os reflexos que o teatro experimental produz no público e sua contribuição na construção de audiências ativas. Para compreender tal forma de comunicação reversa ao teatro comercial, a pesquisa se debruça no trabalho do Orgone Grupo de Arte, de Santos-SP, que desenvolve propostas cênicas cujos objetivos são quebrar paradigmas, questionar a hegemonia cultural na contemporaneidade e transformar a sociedade. O estudo avalia, qualitativamente, impressões de espectadores para averiguar se os propósitos do grupo atingem resultados efetivos.

Palavras-chave: teatro experimental; mídia radical; audiência ativa; hegemonia; transformação social

Abstract: The article examines, from the concept of radical media, the reflections that produces experimental theater in the public and its contribution to the construction of active audiences. To understand this reverse form of communication to the commercial theater, the research focuses on the work of Orgone Art Group, Santos-SP, which develops proposals scenic whose goals are to break paradigms, challenge the cultural hegemony in the contemporary world and transform society. The study assessed qualitatively impressions of viewers to ascertain whether the purpose of the group achieve effective results.

Keywords: experimental theater, radical media, active audience, hegemony, social transformation

Resumen: El artículo analiza, desde el concepto de medios radicales, los reflejos que el teatro experimental produce en la opinión pública y su colaboración a la construcción de audiencias activas. Para entender esta forma invertida de comunicación para el teatro comercial, la investigación se centra en la labor del Grupo Orgone de Arte, de Santos-SP, que desarrolla propuestas escénicas que tienen como fin romper paradigmas, cuestionar la hegemonía cultural en el mundo contemporáneo y transformar a la sociedad. El estudio evalúa cualitativamente la reacción de los espectadores para investigar si el objetivo del grupo alcanza los resultados esperados.

Palabras clave: teatro experimental, medios radicales, audiencia activa, la hegemonía, la transformación social

Sumário

1. Introdução.....	6
2. Mídia Radical e Teatro Experimental.....	7
2.1 Grupo Orgone: breve histórico e organização	8
2.2 Em cena, mídia radical.....	10
2.3 Espaço laboratorial.....	13
2.4 Relação dialógica com o público.....	14
3. Audiências ativas.....	15
3.1 Aspectos da transição: da plateia ao palco.....	15
3.2 Reflexos no espectador.....	16
3.2.1 Visão da crítica especializada.....	17
4. Considerações Finais.....	18
5. Referências bibliográficas.....	20
6. Anexos.....	22

Mídia radical em cena: o teatro do Grupo Orgone e o reflexo no público

Andressa Carreira Luzirão Mouta¹

1. Introdução

Estudos preliminares acerca do conceito de Mídia Radical impulsionaram a elaboração deste artigo científico, cujo objetivo é analisar as mudanças que o teatro experimental provoca em seus espectadores, como comunicação alternativa às políticas dominantes e à indústria cultural. Neste contexto da sociedade do capital, em que a arte é colocada como produto à venda, submetida às exigências de mercado e interesses econômicos, resistem experiências ligadas a movimentos sociais com impulso de intervenção crítica e transformação social. Uma delas é o grupo teatral Orgone, de Santos-SP, sujeito deste estudo.

Partindo do conceito ampliado de mídia apresentado pelo teórico John Downing (2004), a pesquisa faz uma anatomia do grupo para entendê-lo como produtor de mídia radical e analisa, qualitativamente, os reflexos provocados nos espectadores de suas propostas cênicas, que visam quebrar paradigmas da convenção teatral, questionar a hegemonia cultural e transformar a sociedade. O intuito é averiguar se o grupo contribuiu efetivamente na transição da postura passiva do público à ativa.

Para tal, a pesquisa se desenvolve sob a perspectiva dos estudos realizados em Mídia, Informação e Cultura. Também estão inseridos o conceito de obra aberta, de Umberto Eco (1976), em razão dos espetáculos possibilitarem interpretações variadas nos espectadores; o teatro da crueldade, de Antonin Artaud (1993), referência inserida nos estudos do grupo e que exerce influência em seus trabalhos; a noção de aura, de Walter Benjamin, sob a ótica de Downing, pelo fato dos atores encenarem as peças próximos ao público ou em interação com ele, quebrando a convenção teatral; e as definições de teatro de grupo e teatro experimental, como organização e linguagem, respectivamente, opostas ao teatro comercial.

Definindo o público como categoria de análise, a pesquisa é dividida em quatro dimensões para compreender a dinâmica da relação atores-espectadores: esfera endógena, com entrevistas semi-estruturadas com os gestores do Orgone; esfera de transição, com entrevistas semi-estruturadas com atores do elenco que transitaram da condição de público

¹ Bacharela em Jornalismo pela Universidade Católica de Santos. Pós-graduanda em 'Mídia, Informação e Cultura' pelo Celacc-ECA/USP. Atualmente é jornalista da Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Santos e voluntária da ONG Associação Projeto Tam Tam.

para elenco do grupo; do espectador, com a coleta de depoimentos sobre espetáculos em cadernos disponibilizados no término das apresentações; e de intermediação da crítica, com textos sobre o grupo de autoria da crítica teatral.

2. Mídia Radical e Teatro Experimental

Antes de abordar a constituição do Orgone, faz-se necessário entender dois conceitos que se correlacionam e caracterizam o grupo, como será observado no desenvolvimento deste estudo: mídia radical e teatro experimental.

A concepção ampliada de mídia designada por John Downing (2004), para além do rádio, jornal, televisão e internet, inclui o teatro de rua, bem como outras formas de expressão, como um meio de comunicação massivo, produzido por grupos minoritários muitas vezes ligados a movimentos sociais, que expressam oposição à estrutura de poder, visão alternativa às políticas dominantes e objetivos de transformação social².

Trata-se do que ele chama de *mídia radical alternativa*, que em suas diversas formas têm em comum o fato de romperem regras e padrões e, sem amparo de capital, são livres das restrições impostas pelo mercado. Segundo Downing, essas mídias

(...) são tipicamente de pequena escala, dispõem em geral de poucos fundos, às vezes não são amplamente conhecidos, de tempo em tempo tornam-se alvo da raiva, do medo ou do ridículo de alguma autoridade, ou mesmo do público em geral, ou ambos. Às vezes têm vida curta, como uma espécie de epifenômeno; outras, perduram por muitas décadas. Às vezes, são atraentes; às vezes, entediantes e repletos de jargões; às vezes, alarmantes; e, às vezes, dotados de um humor inteligente. (DOWNING, 2004: p. 29).

Em relação ao teatro experimental, conforme Hélder Gomes³, esta linguagem tem atitude de crítica e ruptura à ordem teatral pré-estabelecida - centrada na lógica burguesa e comercial, com repertório fixo e de fácil compreensão -, e também como reação à ordem social e política que serve de base a este teatro. De acordo com ele, esta linguagem, que a partir do fim do século 19 instalou-se no panorama teatral mundial, é considerada teatro de

² Downing menciona o teatro do brasileiro Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, como uma das formas mais radicais de teatro popular iniciada na América Latina. Conforme o autor, o trabalho de Boal, em ruas e espaços públicos, propõe provocar o espectador, criando nele um envolvimento existencial e político com o espaço físico de sua esfera, e levando-o a contestar o *status quo*.

³ GOMES, Hélder. Teatro Experimental, disponível em E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, no site http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=31&Itemid=2, acessado em 05/11/11, às 17h20.

vanguarda, teatro laboratório ou teatro de investigação, com técnica e estética inovadoras desde a iluminação ao espaço cênico.

Desta forma, é possível afirmar que o teatro experimental se insere no conceito de mídia radical alternativa, com sua função política e social, e atitude crítica, eclética e reflexiva, que objetivam a mudança do *status quo* e o desafio de ir de encontro aos padrões hegemônicos. Downing traz à discussão a estratégia de Antonio Gramsci para resistir ao poder da classe capitalista, baseando-se na necessidade de desafiar o domínio cultural e a liderança de suas classes dominantes (hegemonia), com uma visão alternativa de como a sociedade poderia organizar-se. Segundo Downing, Gramsci sustentava que:

(...) o capitalismo manteve e organizou sua liderança através de órgãos de informação e cultura, como escolas, universidades, igrejas, literatura, meios de comunicação e ideologias corporativas. As perspectivas sobre a sociedade mais ampla geradas no âmbito dessas instituições com frequência produziram, segundo ele, uma visão de mundo incontestável, que adquiriu o *status quo* de inevitável (...). (DOWNING, 2004:p. 47).

Para Downing, formas de liderança organizadas seriam essenciais para desafiar esta hegemonia. Neste sentido, o autor coloca que um “intelectual orgânico”, concebido por Gramsci, poderia ser reinterpretado como um comunicador/ativista da mídia radical, tendo em vista que o termo *intelectual*, para Gramsci, não se referia aos detentores de conhecimento compartilhado apenas por um seletivo grupo, mas sim aqueles que se integravam organicamente com as classes trabalhadoras.

2.1 Grupo Orgone: histórico e organização

Há 24 anos, Claudia Alonso⁴ funda em Santos o Grupo Orgone, cuja palavra significa ‘energia vital’, da junção *orgon* (órgão do corpo) e *one* (energia)⁵. A princípio, o grupo tinha a dança como sua principal expressão artística, mas foi a partir de 1993, quando Renato Di Renzo⁶ foi convidado para assumir a condução cênica, que o grupo adquire a atual conduta estética, com a proposta de atores envolvidos na criação e linguagem experimental.

Com sua direção, o grupo passou a ser mantido pela Associação Projeto Tam Tam⁷, criada por Di Renzo para manter a filosofia de trabalho artístico desenvolvida por ele com

⁴ Atriz, bailarina e psicóloga. Vide ficha técnica e entrevista na íntegra anexas.

⁵ Segundo Alonso, a palavra Orgone foi desenvolvida pelo psicanalista austríaco Wilhelm Reich (1897-1957) para descrever a Energia Vital.

⁶ Arte-educador, diretor teatral e presidente de honra da Associação Projeto Tam Tam. Vide ficha técnica e entrevista na íntegra anexas.

⁷ Organização não-governamental sem fins lucrativos. Vide histórico anexo.

deficientes mentais, no extinto hospital psiquiátrico Casa de Saúde Anchieta. Este manicômio sofreu intervenção municipal em 1989 por denúncias de maus tratos e morte de internos. O arte-educador foi convidado para desenvolver projeto no local, que consistiu no resgate da dignidade daquelas pessoas. O projeto ganhou notoriedade com a Rádio Tam Tam feita pelos próprios pacientes. É importante ressaltar que, com a intervenção municipal, Santos foi a primeira cidade brasileira livre de manicômios.

A iniciativa de Di Renzo foi interrompida com o final da gestão da administração pública da época, mas foi fundada a Associação, que atualmente realiza ações com pessoas portadoras ou não de deficiências, com a mesma filosofia do trabalho. O Orgone é uma dessas ações e se engaja na política cultural da entidade, visando contribuir, por meio do teatro, com a luta antimanicomial, a inclusão, a saúde mental coletiva e a diversidade. A trajetória do grupo inclui mais de 20 trabalhos onde a linguagem experimental e a pesquisa se fazem presentes, e participações em mostras, encontros e festivais nacionais e internacionais.

O grupo se organiza na concepção de ‘teatro de grupo’, que segundo estudiosos trata-se de um movimento que surgiu no processo de democratização do final do século 20 no Brasil e que estaria atrelado a um teatro alternativo aos modos comerciais de produção⁸. Valéria Maria de Oliveira, em artigo para a revista digital Espaço Acadêmico, define o conceito, que vai além de reunir pessoas para montar um espetáculo, pressupondo trabalho a longo prazo, voltado para formação atorial, investigação teatral, pesquisa coletiva, elenco estável e contrário aos princípios do teatro comercial. Para a pesquisadora,

(...) este teatro se dá na margem periférica, não por imposição e sim por opção, criando um espaço outro de reflexão, mas sem perder de vista seu espaço criativo e a construção do material espetacular, o desenvolvimento de ética e estética. (...) a ideia de teatro de grupo poderia ser em tempos atuais uma boa forma do artista fazer um eficaz “nadar contra-corrente”; fazendo essa oposição estaria resistindo a absorção feroz do capitalismo sob seu trabalho artístico⁹.

Os integrantes são responsáveis do cenário à maquiagem, realizando as tarefas de forma colaborativa. Quanto às investigações, o grupo não segue uma única linha de pesquisa, tendo influência de Jerzy Grotowski, Bertold Brecht, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud e Kazuo Ohno¹⁰, entre outras referências, como uma

⁸ CARREIRA, André. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro?. DAPesquisa, 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_andre.pdf, acessado em 25.10.11, às 19h30.

⁹ OLIVEIRA, Maria Valéria. Teatro de Grupo: identidade e conformação. Revista Espaço Acadêmico. Ano III. Nº 25. Mensal, Junho 2003. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm>, acessado em 26.10.11, às 21h.

¹⁰ Referências da arte experimental e de vanguarda mundial. Vide anexo.

antropofagia que expelle a identidade própria. Em entrevista concedida à autora, Renato Di Renzo afirma:

É um teatro híbrido no sentido de você pesquisar a fundo, deixar o corpo ventilado. Não existe uma técnica, um método único. O objetivo é provocar encontros para que dentro de determinado trabalho possa se encontrar uma linguagem, um método. (DI RENZO: 2011).

O elenco é composto por atores amadores e profissionais, mas todos têm profissões paralelas distintas e se reúnem para ensaios após o horário de expediente. Ou seja, o ofício teatral não é a forma de sobrevivência do grupo, que esbarra nas dificuldades pela falta de patrocínio permanente e com os ínfimos valores pagos em cachês quando há contratações para apresentações específicas. Para Claudia Alonso, em entrevista concedida à autora, as propostas inviabilizam patrocínios de empresas que visam retorno rápido. “Um grande produtor não vai se interessar pela nossa proposta, porque ela leva o espectador à reflexão, ao incômodo, e este não é o objetivo de uma sociedade do capital”. (ALONSO: 2011).

Segundo Di Renzo, são difíceis investimentos quando o elenco não tem nomes televisivos e não está instalado em São Paulo (Capital). “Às vezes ficamos entre ser financiado, receber verbas via leis de fomento, ter investimento de empresa, ou continuar na contramão”.(DI RENZO: 2011). O grupo já buscou políticas de incentivo, enfrentando resistência em razão de suas propostas não irem ao encontro dos interesses de mercado do setor privado. Desde 2003, ele mantém parceria com a Prefeitura de Santos, via Secretaria de Cultura, para utilização de espaço no Centro de Cultura Patrícia Galvão, e tem colaboração de parceiros e apoiadores em suas produções levadas a cidades e estados do país e exterior.

2.2 - Em cena, mídia radical

As montagens abordam temas socioculturais contemporâneos e questionam o papel do ator e do teatro hoje, no contexto capitalista. São apresentadas em espaços que fogem à convenção teatral, quebrando a chamada ‘quarta parede’¹¹ do teatro. As narrativas não são lineares, com início, meio e fim; o corpo é utilizado como texto; ocorrem cenas simultâneas; e na maioria dos espetáculos não há personagens; os atores representam a figura universalizada da mãe, do louco, do homem, ou ainda a dor e a loucura.

¹¹ Segundo E-Dicionário de Termos Literários, trata-se de uma parede imaginária no palco dito frontal ou à *l’italiana*, que marca a ruptura entre palco e plateia, mantendo uma distância que isola parcialmente a cena, para o conforto do espectador. A expressão ‘quebrar a quarta parede’ significa desfazer esta convenção e tirar a ilusão cênica, permitindo ao ator se dirigir diretamente ao espectador.

Grande influência do grupo é Antonin Artaud (1993), com seu conceito de teatro da crueldade¹² e pensamento contrário à comercialização da arte e à soberania da palavra no teatro. Ele pregava a utilização de música, danças, gritos, sombras, iluminação forte e expressão corporal, que reproduziriam no palco os sonhos e mistérios da alma humana. Para ele, “No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração”. (ARTAUD, 1993: p. 81).

Este é o propósito do grupo, segundo afirma Alonso em entrevista à autora:

Nosso objetivo é tirar as pessoas desse estado comum e passivo. Acredito que alcançamos esse estado de incomodação. A pessoa pode não gostar do espetáculo, mas ela sai do lugar comum, da posição passiva, de estar parada, sentada, como mera receptora. Ela se questiona. (ALONSO: 2011).

Uma das peças, ‘Meu Dentro é o que escorre’ tem cenas simultâneas e a dramaturgia é a linguagem corporal. O público assiste ao espetáculo próximo ao espaço cênico, em conjuntos de bancos que possibilitam ver o trabalho do ator e seus gestos mínimos. ‘Canalha – Ensaio para Nelson’ se desenrola em uma passarela e o público senta-se envolta. Cenas simultâneas e textos dirigidos ao público também estão presentes. Segundo Downing, no teatro radical o que sobressai é a intensa proximidade e interatividade entre os artistas e as audiências. (2004: p. 190).

A não-linearidade e textos fragmentados têm a intenção de provocar histórias no público. Desta forma, cada espectador compreende a obra conforme seus conhecimentos, sua cultura e sensibilidade. Para Umberto Eco (1976), trata-se do discurso aberto, segundo ele, típico da arte de vanguarda, que é ambíguo e não define para o público a realidade de modo predeterminado e definitivo, ao contrário do discurso persuasivo, que não propõe nada de novo, não provoca e leva a conclusões definitivas.

Eco afirma que o discurso aberto exige esforço para compreender a mensagem e há atos de escolha, o que faz com que a compreensão de um seja diferente da de outro, tornando o discurso aberto a possibilidade de diversos discursos (ECO, 1976: p. 280). Conforme o autor, a mensagem não se consoma, permanece como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso aos vários tipos de sensibilidade. Ele afirma:

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência. Por isso a grande arte é sempre difícil e sempre imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar a nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas. (ECO, 1976: p. 280).

¹² Trata-se de um teatro rigoroso, difícil, cruel, em que música, sons, ruídos, gritos e corpo são dramaturgia. O termo não designa sadismo ou sangue. Para Artaud, a palavra crueldade deve ser considerada num sentido amplo e não no sentido material. (ARTAUD, 1993: p. 99).

O autor fala também que o discurso aberto apresenta um novo modo de apresentar, por exemplo, a dor. A obra ‘Redimeid Bluiz’ é exemplo, fazendo crítica às grandes produções comerciais, questionando a evolução do homem, sua solidão e suas doenças de hoje, com um humor ácido e debochado. Em uma das cenas, é dito ao público:

O núcleo fundamental da questão é que eu não fui sempre assim. Pode ser até que as pessoas exatamente não tenham sido destinadas a viver no presente. De acordo com a ciência, todos nós costumávamos viver debaixo de água. É sabido que já fomos seres unicelulares e, segundo a história, pulamos de galho em galho. Mas evoluímos, não é verdade? E o que acontece é que ainda não nos adaptamos ao presente. Nem vamos! Só quando conseguirmos sobreviver debaixo do ácido retinóico, acetilsalicílico, carbonato, fluoxetina e outras porcarias enfiadas dentro da gente todo dia. Só quando aprendermos a ser amigo íntimo, amante da poluição. (...) É isso, aprender a ignorar a asma, rinite, febre, sífilis, cólera, dengue, malária, cifose, reumatismo, hérnia, hipocondria, osteoporose, artrite, artrose, esclerose, neurose, histeria, pânico! (...) Ninguém brinca mais de aviãozinho, ninguém come mais queijo, ninguém mora mais em casas, agora só são edifícios enormes, não se respira um pingo de ar¹³.

Para Artaud, o teatro da crueldade escolherá assuntos e temas que respondam à agitação e à inquietude de nossa época, como pode ser observado no seguinte trecho do espetáculo, quando o ator diz: “Eu sei meu filho, eu sei. Você está com fome. E quem não está? Enquanto metade da população passa fome, a outra metade faz dieta!”¹⁴.

Crítica à legislação de incentivo à cultura também é feita pelo grupo no espetáculo. Em cena, um ator diz:

(...) Não aceitamos mais a centralização no eixo Rio/SP, que tolhe nossas ações e impede o nosso trabalho. Conclamamos o povo a defender os seus espaços de acontecimentos. E queremos que sejam pensadas de imediato novas determinações quanto às leis de incentivo à cultura!¹⁵

Em sua recente obra, ‘Ensayo para dias de Chuva’, o grupo questiona a banalização do teatro e da cultura, e mostra a opção pela contramão. Um ator afirma à plateia:

Eu me recuso a fazer o que essa gente faz na televisão: ter um orgasmo por causa de um desodorante. (...) Só sei que alguma coisa vai mudar por aqui. As pessoas vão sair para as ruas. Uma manifestação vai acontecer (...). A imaginação tomará o poder! A palavra andar livre pelas ruas, um êxtase, uma nova Babilônia? Futuristas... A cidade da utopia. (...) Tenho vergonha de tudo! Das 74 pílulas de Marilyn, dos 125 teatros fechados este ano. Tenho vergonha dessa ordem que não se erra nunca.¹⁶

Para Di Renzo, a possibilidade da arte é ser transformadora: “Ela tem função social, política, de educação e responsabilidade com a sociedade. Se não for transformadora fica

¹³ O texto, organizado pelo diretor e pelo grupo, compila diferentes autores teatrais com fatos da atualidade. Na ação cênica, o elenco procura estabelecer um diálogo com o público.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

difícil falar da arte, a não ser quando é para venda”. (DI RENZO: 2011). Com tal pensamento explícito nos textos, o diretor acredita que a função da arte é criar contradição.

2.3 Espaço laboratorial

Em 2003, o grupo - até então realizando ensaios em uma escola privada da cidade -, passa a utilizar um espaço no Centro de Cultura Patrícia Galvão, para a temporada de ‘Redimeid Bluiz’. O objetivo era permanecer em cartaz por três meses, fomentando o hábito na população do município e região a ir ao teatro, além de trazer público de São Paulo.

Durante os dois meses que antecederam a estreia, o grupo construiu um espaço laboratorial com material reutilizável, batizado de ‘Espaço Sociocultural Café Teatro Rolidei’. A temporada durou quatro meses, com espetáculos de sexta a domingo. O espaço comportava 50 pessoas e a média de público variava de 20 a 30 por sessão. No período, chegou a ser apresentada para duas pessoas.

Após temporada, a parceria foi mantida e o espaço configurou-se por ações socioculturais da ONG Tam Tam, para oferecer à população acesso à cultura. Os integrantes do grupo e direção atuam desde então como voluntários, ministrando aulas de teatro e dança gratuitamente a mais de 200 pessoas, portadoras ou não de múltiplas deficiências.

Entre as ações estão as chamadas festas Rolidei, que consistem em apresentações de música ao vivo com bandas regionais e de teatro com o Orgone. Nessas ocasiões, os atores ficam caracterizados de personagens e interagem com o público, como uma espécie de laboratório cênico aberto. Ao público são disponibilizados figurinos e chapéus.

Di Renzo afirma que a construção do espaço e a temporada foram fatos inéditos em Santos, tendo em vista que os espetáculos dos grupos são habitualmente apresentados apenas em um fim de semana. Afirma também que o espaço criativo e a interação provocam o lúdico nos espectadores:

Não havia na cidade teatro de temporada. Montamos este espaço cênico, parecido com um bar, um Café, onde as coisas acontecem, onde há cenários gigantes que retratam épocas. E tornou-se uma referência positiva, transgressora, transformadora, onde as pessoas podem ser, ao mesmo tempo, público e ator, e fazer essa relação com elas mesmas. É um teatro aberto ao tempo. Espaços assim vêm formando as pessoas para viver a cultura, para criticar a cultura, para serem homens da política cultural. Aí está a função social da arte. Trata-se de um acontecimento salutar na vida das pessoas. Estamos em um momento em que elas querem acontecer, colocam figurino, se fotografam. As pessoas não querem mais ficar na posição passiva, de observadoras. (DI RENZO: 2011).

Sendo um espaço laboratorial para os atores e um espaço de acontecimento ao público, a iniciativa trouxe maior visibilidade ao grupo e ampliação das ações da ONG.

2.4 Relação dialógica com o público

Nessas festas, o grupo apresenta espetáculos em capítulos, denominados ‘novelas teatrais’, assistidos pelo público de forma não convencional. É o que o diretor chama de *descomportamento* de plateia, que para assistir senta-se ao chão ou em uma arquibancada. Ele afirma:

Com as novelas entramos numa linha que permite o deboche, um não comportamento de plateia. É quase que tivesse com o pé no sofá da minha casa. É permitido este descomportamento. Não tem uma forma para se sentar para ver. Por meio delas criamos um rol de público ativo e passivo. Tem gente que fala que teatro é sempre uma coisa chata e descobre que não. (DI RENZO: 2011).

Este *descomportamento* remete ao teatro radical britânico influenciado por Bertold Brecht na tendência de tornar a audiência ativa. Segundo Downing, os ativistas do teatro alternativo britânico realizavam as performances fora dos ambientes teatrais convencionais e normalmente a uma plateia que ía ao teatro pela primeira vez, no intuito de desmistificar a forma artística, promovendo maior igualdade entre palco e auditório.

Segundo Downing, comentando a noção de aura de Walter Benjamin, a redução da distância da arte em relação ao público e a intensificação da interação entre obra de arte e espectador rompem a qualidade sagrada e “aural” da arte tradicional, com sua forma distanciada de contemplação, fazendo com que o público adote uma postura ativa e não mais de passividade contemplativa (DOWNING, 2004: p. 100). Conforme Alonso, foi a forma encontrada para construir um público de teatro:

As festas no espaço Rolidei são uma ferramenta para a formação desse público, para as pessoas se sentirem participantes, actantes e não meras receptoras. Percebemos que precisávamos fazer alguma coisa para aproximar as pessoas do nosso teatro que é mais na boca do estômago, onde ela pode até odiar, mas vai odiar. Então, as novelas são mais suaves e as pessoas começam a vir e a ter vontade de se sentirem provocadas. (ALONSO: 2011).

Com diálogo direto com o público nas festas culturais, o grupo desmistifica a figura do ator; faz dos espectadores co-participantes da ação cênica; e constroi uma plateia de teatro.

3. Audiências ativas

Para conceituar o termo *audiência ativa*, Downing menciona um artigo de Theodor Adorno em que refuta a acusação dos críticos de que ele depreciava as manifestações da cultura popular, quando na verdade ele distinguia esta da cultura de massa. Para ele, a primeira, sendo expressão autêntica do povo, tinha potencial de oposição, enquanto a segunda sufocava os questionamentos dos espectadores, considerando que as audiências são persuadidas. (DOWNING, 2004: p.34). Downing então faz um paralelo entre a cultura popular e a audiência, reunindo esses dois termos no conceito de audiência ativa, ou seja, uma audiência que elabora e molda os produtos da mídia, e não apenas absorve passivamente as mensagens.

3.1 Aspectos da transição: da plateia ao palco

Dentro desta concepção de audiência ativa, Downing afirma que esta, conforme seu envolvimento, pode tornar-se co-arquiteta e produtora de mídia radical. No Orgone averigua-se tal ocorrência: dois espectadores do grupo transitaram da posição de público para elenco.

Edison Tadeu Augusto da Silva¹⁷ conheceu o trabalho há 9 anos, em festa Rolidei. Sua primeira impressão foi a de um espaço lúdico e surreal. Desde dezembro de 2010, integra o elenco na montagem ‘Ensayo para Dias de Chuva’. Em entrevista à autora, ele afirma que o teatro fez com que se tornasse mais observador: “O teatro me tornou mais crítico. No início me sentia ainda como público e fã, mas uma frase que escrevi no diário de processo, dizendo o quanto era forte o trabalho, me fez perceber que fazia parte do grupo” (SILVA: 2011).

Foi um evento realizado pela ONG no Centro Histórico de Santos que fez com que Mariana Salgado Reis¹⁸ conhecesse o trabalho do grupo. Em 2006, ela passou a frequentar as festas Rolidei como público e, a partir de outubro do mesmo ano, tornou-se aluna de teatro da ONG. Atualmente integra o Orgone, participando das peças e festas. Mariana afirma que a interação elenco-espectador é um constante exercício teatral e que o teatro a modificou:

Minha vida deu uma reviravolta. Aprendi a entender a função do ator; o teatro me deu mais responsabilidade, disciplina e aprendizado. O teatro me questiona e me proporciona realização pessoal, profissional, conhecimento, alegria, afeto, inclusão, aprendizado, troca e cuidado com o outro”. (REIS: 2011).

¹⁷ O ator Edison Tadeu Augusto da Silva tem 30 anos e é analista de sistemas. Vide entrevista na íntegra anexa.

¹⁸ A atriz Mariana Salgado Reis tem 23 anos e é técnica de raio X e estudante de gastronomia. Vide entrevista na íntegra anexa.

O fato dos dois atores terem sido público do grupo demonstra que o Orgone consegue seu objetivo de trazer as pessoas para o teatro, como uma espécie de ‘chamamento’, formando público e potenciais atores para seu próprio elenco.

3.2 Reflexos no espectador

O grupo Orgone tem, em seu acervo documental, 46 cadernos com depoimentos de espectadores, disponibilizados ao público a partir da temporada de ‘Redimeid Bluiz’, como forma de obter retorno sobre suas obras. Para observar tais reflexos foram escolhidos dois cadernos para análise das opiniões em períodos distintos (2003 e 2011). Os depoimentos são referentes aos espetáculos ‘Redimeid Bluiz’ e ‘Ensayo para Dias de Chuva’. Dos dois cadernos foram selecionados dez depoimentos, sendo cinco de cada, sob o critério de opiniões mais sólidas e de maior profundidade de análise.

Caderno I - Depoimentos sobre ‘Redimeid Bluiz’:

Depoimento 1:	“Mais uma vez vim ver vocês, e sempre é uma emoção diferente, novos sentimentos são despertados dentro de mim”.
Depoimento 2:	“Proposta impressionante e estimulante, contracultura na veia, revolução, adrenalina, nunca mais ligo a TV, ela desligada é melhor”.
Depoimento 3:	“O que eu gosto no teatro é sair pensando e vocês conseguiram isso.
Depoimento 4:	“Não entendi nada. Gostei de tudo! Não sei o que dizer, mas o que sentir. É teatro na veia!
Depoimento 5:	Adorei os símbolos da peça. A sátira da vida comum nos leva a repensar em nossas escolhas. I had a really good time!

Caderno II- Depoimentos sobre ‘Ensayo para Dias de Chuva’:

Depoimento 1:	“Um convite à reflexão, uma verdadeira comunhão de solidão, nostalgia, grito, protesto, ‘ensaios’, chuva, muita chuva e teimosia. Por isso, o resultado da provocação é um impulso, um empurrão... que nos joga até o encontro de nós mesmos. Sem ter ou ser, buscamos o entendimento de nossos valores, sentidos, emoções e descobertas de quem nós somos”.
Depoimento 2:	“Uma loucura, mil sensações. Vontade de ser ator e medo de esquecer de quem sou de verdade, por mais que isso pareça incrível! Me emocionei, tive vontade de rir, mas além

	de tudo isso... Saio daqui diferente! Diferente para melhor, acreditando mais na arte, no ator, no atuar e no conjunto de tudo isso. Mais uma vez preciso agradecer... pelo bem-estar que vocês me trazem!
Depoimento 3:	“Não dá para sair do teatro da maneira que entrou. Ensayo para Dias de Chuva nos mostra com maestria as angústias do nosso dia a dia”.
Depoimento 4:	“O Rolidei e toda sua extensão fazem parte de um divisor de águas em minha vida”.
Depoimento 5:	“A peça, apesar de não colocar os papéis claros, deixa uma grande margem para interpretação. É isso que foge do comum”.

Os depoimentos mostram em comum que ambos os espetáculos levaram o público à reflexão e despertaram diferentes emoções. Dos aspectos díspares, destaca-se o depoimento 4, caderno I, em que é possível afirmar que o espetáculo atingiu o objetivo do grupo de sensibilizar a plateia, mesmo que ela não tenha compreendido a obra como um todo.

No mesmo caderno, o depoimento 2 contém a palavra *contracultura*, movimento surgido na década de 60, nos Estados Unidos, como forma de contestar o caráter social e cultural da sociedade¹⁹. Nos depoimentos 2, 3 e 4, caderno II, os espectadores disseram que saíram modificados após o espetáculo. E o depoimento 5, mesmo caderno, leva ao conceito de obra aberta, de Eco (1976), em que o espetáculo possibilita diversas interpretações em cada espectador. Em todos é possível dizer que a plateia não permaneceu passiva.

3.2.1 Visão da crítica especializada

Para analisar os reflexos que os espetáculos provocam em espectadores especialistas no assunto, foram escolhidos trechos de duas críticas escritas ao grupo, em dois períodos também distintos. Uma é da atriz Denise Del Vecchio, escrita em 1996, sobre o espetáculo ‘Na Sala de Espera do Dr. Sigmund’; e outro da jornalista Noemi Macedo, sobre ‘Ensayo para Dias de Chuva’, publicado no jornal mensal Espaço Aberto, de agosto de 2011, página 6.

¹⁹ Disponível no site www.infoescola.com/cultura/contracultura, acessado em 26/11/11, às 18h40.

Crítica I: Denise Del Vecchio (atriz):

“(…) Num momento em que me deixava abater pela apatia, pela descrença na possibilidade da arte transformar a vida das pessoas, melhorar os relacionamentos, esclarecer e aprofundar as questões referentes ao ser humano na sociedade, descubro vocês cheios de fé em si mesmos e no outro. (...) vocês mostram que ao transformar um homem, vocês podem transformar todos os homens”.

Crítica II: Noemi Macedo (jornalista):

“O oportuno título ‘Ensayo para Dias de Chuva’ é mais que apropriado para refletir sobre a condição humana (...). Intrigante, instigante, a proposta, um misto de loucura humana que descamba para o coletivo dentro de um cenário real, onde o racional luta para manter viva, mesmo que tênue, a linha que o separa do irracional. É uma ousadia que mistura fatos reais que marcaram o século XX. A metáfora é o fio condutor do espetáculo, cuja sonoplastia cortante é capaz de levar a plateia ao calafrio. (...) Esqueça o espetáculo pronto. Pode até fechar os olhos que a voz compassada, cortante, inquietante e instigadora do elenco não o deixará escapar do questionamento, da reflexão. (...)”

Na crítica I observa-se o sentido de esperança que a obra proporcionou à atriz Denise Del Vecchio, no que se refere à transformação da sociedade. Na II, a jornalista Noemi Macedo mostra que o espetáculo causa incômodo e instigação no público, bem como questionamentos e reflexão, objetivos mencionados pelos gestores do grupo.

4. Considerações finais

Observou-se com este estudo que os objetivos argumentados pelos gestores do Grupo Orgone, de levar a plateia à reflexão, ao incômodo e a questionamentos, atingem resultados efetivos, verificados nas impressões de espectadores comuns e na crítica especializada, bem como nos espectadores que transitaram para o elenco do grupo, que relataram as mudanças de comportamento e em sua visão de mundo.

Com a construção do Café Rolidei é possível dizer que o grupo criou um lugar de referência e um espaço político. Suas propostas cênicas com linguagem experimental e apresentadas em espaços como este, contrários à convenção teatral, trazem maior interação com o público, tirando-o da condição passiva e anestésica, para uma posição mais ativa e reflexiva. Além de espaço laboratorial para o elenco, o local torna-se um espaço de acontecimento e transformação para o espectador, que interage e contracenando com os atores e com o próprio espaço, em uma relação dialógica.

A forma como o Orgone se estabelece enquanto grupo e o fato de seus integrantes terem outras profissões e se reunirem para ensaios e laboratórios após o expediente denota um caráter amador, não no sentido pejorativo da palavra, mas no sentido de crença no teatro, de se trabalhar por amor e não visando o lucro (amador = aquele que ama, amante). Este aspecto rememora os grupos dos anos 60 e 70, que tinham como modelo o Teatro de Arena e o Oficina, com seus trabalhos baseados no vigor militante, exercendo influência em grupos que trabalharam no período final da ditadura militar.

Di Renzo, que estudou teatro com o diretor José Celso Martinez Correa, do Oficina, e com Antunes Filho, ambos em São Paulo, traz esta influência ao grupo. Considerando-se mais um 'provocador' do elenco do que diretor, afirma que não é fácil manter um grupo de teatro com linguagem diferenciada e linha de trabalho voltada para o estudo e a pesquisa. Segundo ele, trabalhar com o grupo é não pensar o tempo inteiro na peça que será exibida, mas a forma como esse grupo vem se formando e apresentando sua linguagem, e como se relaciona e contracenando com as pessoas e a cidade.

Sendo assim, reafirma-se que o grupo é um produtor de mídia radical alternativa, com propostas teatrais contrárias aos padrões hegemônicos do teatro comercial e críticas às imposições da sociedade de consumo. Desta forma, o Orgone contribui à democracia, promovendo reflexão e fomentando o debate acerca de temas contemporâneos raramente tratados na mídia hegemônica convencional, regrada pelas leis de mercado.

Downing defende que se o conteúdo da mídia radical alternativa sugere que a estrutura econômica ou política necessita urgentemente de mudanças, embora muitas vezes elas não ocorram ou aconteçam a longo prazo, então o papel dessa mídia é manter viva e latente a visão de como o mundo poderia ser, construindo uma audiência ativa, consciente e crítica. O grupo Orgone faz este papel, apontando e instigando transformações.

É possível afirmar também que o grupo insere-se no universo cultural da economia criativa - conceito originado do termo *indústrias criativas*, na Austrália, e que se baseia nos ativos criativos -, uma vez que atrela criatividade, inovação na formação e construção do público, produção de experimentações cênicas, criação de espaço laboratorial e formação e desenvolvimento humano.

5. Referências bibliográficas:

Antonin Artaud. In: <http://www.algosobre.com.br/biografias/antonin-artaud.html>, acessado em 01/11/12, às 19h23.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1993.

Bertold Brecht. In: http://biografias.netsaber.com.br/ver_biografia_c_134.html, acessado em 01.12.11, às 19h18.

CARREIRA, André, OLIVEIRA, Maria Valéria. Teatro de Grupo: modelo de organização e geração de poéticas. Site do Grupo Porto Cênico. Santa Catarina. Disponível em www.portocenico.com.br/artigos/, acessado em 25.10.11, às 17h40.

CARREIRA, André. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro? DA Pesquisa, 2008. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_andre.pdf, acessado em 25.10.11, às 19h30.

Constantin Stanislavski. In: <http://www.infoescola.com/biografias/constantin-stanislavski/>, acessado em 01/12/11, às 19h24.

DOWNING, John D. H. Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. 2º Ed., São Paulo, Ed. Senac, São Paulo, 2004.

ECO, Umberto. Obra Aberta – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo, Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1976.

FERREIRA, Maria Nazareth. Alternativas metodológicas para a produção científica. São Paulo, Celacc-ECA/USP, 2006.

GOMES, Hélder. Teatro Experimental. Disponível em E-Dicionário de Termos Literários, site http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=31&Itemid=2, acessado em 05/11/11, às 17h20.

Jerzy Grotowski. In: <http://www.algosobre.com.br/biografias/jerzy-grotowski.html>, acessado em 01.12.11, às 19h12.

Kazuo Ohno. In: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,dancarino-kazuo-ohno-mestre-do-buto-morre-no-japao,560583,0.htm>, acessado em 01/12/11, às 19h35.

NETO, Walter Lima Torres. Quarta Parede. Disponível em E-Dicionário de Termos Literários http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=52&Itemid=2, acessado em 05.11.11, às 18h15.

OLIVEIRA, Maria Valéria. Teatro de Grupo: identidade e conformação. Revista Espaço Acadêmico. Ano III. Nº 25. Mensal, Junho 2003. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm>, acessado em 26.10.11, às 21h.

REBOUÇAS, Fernando. Contracultura. Disponível em www.infoescola.com/cultura/contracultura, acessado em 26/11/11, às 18h40.

REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). Economia Criativa como estratégia de desenvolvimento: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/observatorio/ebook_final/br/index.html, acessado em 18.09.11, às 20h08.