

# En Contra – experimentos: fricções entre espacialidades e dramaturgias

En Contra – experiments:  
friction between spacialities  
and dramaturgies

Alice Stefânia CURI<sup>1</sup>  
Diego BORGES<sup>2</sup>  
Rita de Almeida CASTRO<sup>3</sup>

## RESUMO

O texto discute aspectos estéticos da obra *En Contra – experimentos*, do coletivo brasileiro Teatro do Instante. O grupo se propôs a experimentar as potencialidades de espaços não convencionais friccionados com o texto dramaturgical *Contra o Progresso* do catalão Esteve Soler, e com dimensões de dramaturgias sensoriais e corporais.

Palavras-chave: Experiência. Espaço. Dramaturgias.

## ABSTRACT

This text discusses aesthetic aspects of the play *En Contra - experiment*, of the brazilian collective *Teatro do Instante*. The group proposed to try the potential of none - conventional spaces rubbed with the dramaturgical text *Against Progress* of the catalan author Esteve Soler, and with dimensions of sensory and body dramaturgy.

Keywords: Experience. Space. Dramaturgy.

1. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5746-4362> E-mail: [alicesfefania@gmail.com](mailto:alicesfefania@gmail.com)

2. Mestrando em Artes Cênicas pela UnB. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4030-6413> E-mail: [diegoborgescontato@gmail.com](mailto:diegoborgescontato@gmail.com)

3. Doutora em Antropologia pela USP. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0697-7093> E-mail: [ritadealmeidacastro@gmail.com](mailto:ritadealmeidacastro@gmail.com)

Submetido em: 13/05/2016,  
aceito em: 04/06/2016.

*En Contra - experimento#1*, foi o primeiro estudo cênico do texto *Contra o Progresso*, até então inédito no Brasil, realizado pelo grupo Teatro do Instante com colaboração artística do Teatro O Bando de Portugal. Na obra dramaturgicamente, o autor catalão Esteve Soler articula discussões relevantes ao mundo globalizado em que vivemos. Estruturada em sete cenas independentes tramadas por um elemento comum - reflexos perversos do progresso humano - a obra espelha contradições dos tempos atuais. O autor desafia importantes críticas ao projeto coletivo de humanidade baseado no senso de progresso, por meio de humor ácido e situações que beiram o bizarro. O retrato em tons grotescos do real, e o cotidiano, algo distorcido sob uma lente de aumento, funcionam como dispositivos de distanciamento que contribuem para nosso estranhamento em relação a inúmeros absurdos que naturalizamos sem perceber.

Desde sua criação, em 2009, a experiência – enquanto vivência, algo que se dá pela via dos afetos e porosidade dos sujeitos – tem norteado processos criativos e de recepção das obras do coletivo brasileiro Teatro do Instante. Para proporcionar campos experienciais, algumas estratégias vem sendo investigadas nas práticas e poéticas do grupo. Dispositivos de exploração sensorial, vibrátil, de memória e de imaginação; criação de metáforas cênicas; fricções entre real e ficcional; dramaturgias atorais e dos sentidos; construções dramaturgicas não-lineares; simultaneidades cênicas; ambientes imersivos e uso de espaços não-convencionais.

*En Contra - experimento#1*, ocorreu no bairro Jardim Botânico, em Brasília, a convite do Festival Internacional Cena Contemporânea. Nesta ocasião foi proposta uma espacialidade cênica, que envolvia, um ônibus, duas ruas e uma casa, e que se disseminava em sete zonas que eram percorridas pelos espectadores. Ocupamos os espaços na perspectiva apontada pelo pesquisador Andrés Solter,

A teoria do espaço que a fenomenologia introduz (...) propõe uma aproximação vivencial/experiencial do espaço. Por isso, a partir da perspectiva fenomenológica fala-se mais de espacialidade que de espaço. (BARROS, 2011, p. 11, tradução nossa).

Lidamos com o ambiente eleito para a experiência entendendo ainda, como o pesquisador Amílcar de Barros sugere, suas dimensões de espaço: enquanto fissura, deslocamento, percurso perceptivo que emerge do corpo e multiplicado pelos encontros; e de lugar: como ocupação, enunciação, posicionamento, dispositivo que constrói cultural e socialmente a corporeidade. Compreendemos ambas as dimensões – de espaço e lugar - enquanto atos de experiência (2011). Na fricção entre

diferentes camadas de sentido e presença desses ambientes, do texto de Soler e de nossos próprios corpos, erigimos um estudo cênico itinerante e imersivo.

Em nosso primeiro experimento as cenas não seguiram a ordem proposta pelo texto dramaturgico. Das sete cenas, apenas as duas primeiras e as duas últimas reuniam todos os espectadores, as outras três cenas aconteciam simultaneamente, e se repetiam três vezes, para que o público pudesse acompanhar todas as cenas. Os espectadores, mesmo sendo orientados por sugestões prévias, tinham autonomia de seguir ou não as indicações. Em diálogos abertos após a mostra do trabalho em processo, tivemos acesso a impressões de diversas pessoas que acompanharam o trabalho. Como disse uma espectadora: “Teatro às vezes você senta na cadeira e fica lá. Aqui não, a gente ficava mudando de cenário junto, a gente caminhava. Eu achei fascinante ficar misturada com os atores.” Dentro de cada zona havia ainda a possibilidade de escolha de posicionamento para experienciar a cena, sendo que em apenas dois espaços havia bancos para os espectadores. O intuito com isso foi, ao mesmo tempo, sugerir caminhos e dar ao espectador a possibilidade de deslocamento e escolha.

Sobre este aspecto, segundo uma espectadora: “Nas quebras eu me sinto dona dos caminhos, eu não me sinto tão conduzida. Na primeira cena eu queria ver o morto no final. Eu vi a cutícula da unha da atriz no vidro.” Na visão de um outro espectador: “A desorientação espacial, joga no ermo, depois na casa. A casa é algo íntimo.” Nos vários ambientes, encarnados por diferentes corpos (em suas presenças, sentidos e discursos), sob distintos ângulos e olhares, múltiplas perspectivas e percepções foram fomentadas junto ao público, já que como diz Barros, “um espaço se adere e é aderido na construção da linguagem, e é a partir desse espaço que emerge a intersubjetividade das interpretações. (2011, p. 21, tradução nossa).

A maneira de lidar com os espectadores também constituiu fator relevante dentro deste processo. A disposição espacial possibilitava ao espectador eleger seu ponto de vista, fosse estático, ou em deslocamento. Como pontuou uma espectadora: “A experiência de se movimentar, de pegar o ônibus é muito rica. A gente se perde pelo caminho, perde a noção de onde está. Ir descobrindo o espaço e ir andando nele, faz a gente se sentir viva e faz a gente sair da passividade”.

Nossa perspectiva com a obra se aproxima do que aponta Barros: “os eixos de orientação desta rota topológica e cênica são o espaço como atração, o corpo cênico como dispositivo de afecção e a ação como tendência escópica e invocativa”. (2011, p. 20, tradução nossa). Ao assumir as dimensões reais, artifi-

ciais e metafóricas dos ambientes, a obra extrapola a figuração mimética da realidade. A cenografia e a arquitetura ganham estatuto dramaturgico e produzem discursos paralelos ao texto, criando linhas de tensões e conflitos, e não sendo apenas objetos ilustrativos ou plásticos. Como sabemos o espaço cênico é variável de acordo com a movimentação dos elementos que o compõem, sejam atores, público ou mesmo objetos. Utilizando as palavras de Lehmann, “podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 267).

O jornalista Valmir Santos em crítica feita ao trabalho identifica que:

A escolha de um espaço não convencional em vez do edifício teatral faz com que a ambientação real concebida pelo Teatro do Instante toque os efeitos de realidade que a dramaturgia abarca. As leituras/escutas desses textos curtos são amplificadas por dispositivos de trânsito, instalação e performance. Cerca de 40 espectadores são tragados pelo fluxo intermitente desde que aceitam embarcar em ônibus rumo a destino desconhecido. Cumprem trajeto de uns 50 minutos para, enfim, pisar a narrativa também ela feita de trajetos na encenação de Diego Borges inteligentemente entranhada à dramaturgia (SANTOS, 2015).

A pesquisa do coletivo Teatro do Instante apoia-se na instauração de processos de sensibilização e descondicionamento da percepção. Neste experimento, a relação com o espaço potencializou o deslocamento perceptivo por parte do público. Como podemos trabalhar desde o processo de criação até a cena a ser compartilhada com o público, com dimensões do sensível que não se restringem a abordagens imagéticas? Lembramos, com Gumbrecht que:

(...) o “sistema arte” é o único sistema social no qual a percepção (no sentido fenomenológico de uma relação humana com o mundo, mediada pelos sentidos) é não só uma condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também, juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica (GUMBRECHT, 2010, p. 136).

Exploramos a possibilidade de imersão dos espectadores na cena através de outros sentidos, para além da visão e audição. Dessa maneira, desenvolvemos estímulos sensoriais que estavam relacionados, em algum grau, com a proposta dramaturgica. Exercitarmos a nossa capacidade olfativa, por exemplo, pode ser uma das possibilidades de ampliação da nossa visão de mundo. A memória olfativa nos permite acessar

experiências e despertar lembranças, como diz o professor João Francisco Duarte Júnior:

Talvez pouquíssimos de nós não se deixem levar pelas lembranças despertadas por aromas que, vez por outra, invadem as nossas narinas, produzindo verdadeiros poemas mnemônicos em nosso ser. Inegavelmente, há cheiros específicos em nossa memória: os da infância, da escola, de certas férias, do perfume do primeiro amor etc. Muito daquilo contido em nossa lembrança é, sem sombra de dúvida, eminentemente olfativo (DUARTE JR., 2010, p. 99).

A neurocientista Bettina Malnic (2008) diz que de todos os sentidos, o olfato é o que está mais intimamente ligado às regiões do cérebro envolvidas em emoções e memórias, o sistema límbico. Um determinado cheiro pode nos remeter a memórias de experiências passadas, sejam boas ou ruins.

Na peça usamos diferentes aromas em várias cenas para criarmos atmosferas singulares. Segundo a visão de uma espectadora:

Para mim foi uma experiência muito inovadora. Foi estranhamento com encantamento. A gente fica o tempo todo curiosa para saber o que vem depois. Uma coisa que me chamou a atenção também foi a questão dos sentidos, seja o aroma, o visual, até um desconforto no final de ficar muito em pé. Mas eu sentia que até o desconforto fazia parte daquilo (Depoimento de espectador).

Outras impressões remetem ao “lugar arborizado, os barulhos do mato dando a ambientação, as cenas vividas tão de perto, tão ao alcance do espectador, quase podendo tocá-los. A sensação do real, de estar dentro da cena.” E ainda na voz do público: “Eu tive a sensação de ser mais real por não ser o teatro convencional, por sair do palco.” Segundo a crítica de Valmir Santos:

O encontro do Teatro do Instante com a dramaturgia de Esteve Soler é uma pororoca de deslocamentos. Há uma experiência radical mediando o autor catalão e a cena brasileira que ainda não o conhecia, despontado na Europa, sete anos atrás. (...) os deslocamentos mais auspiciosos para o espectador tornado íntimo dessa tríplice aliança são aqueles de ordem estética (SANTOS, 2015).

Inicialmente, para chegar ao local da obra os espectadores precisavam percorrer um trajeto de cerca de cinquenta minutos em um ônibus com as janelas vedadas, de maneira que não era possível saber para onde estavam indo. Chegando ao local, o motorista do ônibus simulava um acidente e ao descer do veículo, o público se deparava com a imagem de um homem atropelado em uma estrada ladeada por uma mata, sem qualquer

construção a vista. Um espectador de dez anos manifestou sua sensação em relação a este momento: “O meu coração doeu, eu pensei, a pessoa morreu!”



Fotos: Humberto Araújo (Cena Contemporânea, Brasília).

No processo criativo de elaboração de cenas teatrais, imagens inusitadas e usuais interagem como em uma montagem. Nesta primeira cena da peça, que ocorria ao ar livre, tivemos a oportunidade de ter como ambiência, em diferentes dias das apresentações, todas as fases da lua. Como a cena passava-se em uma rua deserta, cercada por árvores, isto evidenciava ainda mais a atmosfera lunar. O mesmo texto emoldurado pela lua nova ou cheia trazia nuances singulares. O fazer teatral apresentava-se assim como uma celebração da experiência cotidiana.

A cena acontecia a quinze metros dos espectadores e os diálogos, que foram gravados previamente, eram reproduzidos somente no local onde o público se encontrava. De acordo com alguns relatos ao longo dos debates, esta cena, pela distância e pelas vozes gravadas, imprimia a sensação de uma imagem de cinema. A referência ao cinema também foi citada em relação à segunda cena, que rompia a primeira com um carro atravessando o espaço e passando ao lado do atropelado e parando no meio dos espectadores. Nesta cena a mesma música da final da cena anterior, que era amplificada pelas caixas de som

localizadas perto do público, passa a ser reproduzida pelo som do próprio carro e os diálogos são produzidos pelas vozes dos atores. Ao longo desta sequência há uma exploração de diferentes ângulos visuais das ações dos atores, possível graças à itinerância do carro, que realizava paradas estratégicas enfatizadas por ‘congelamentos’ dos atores, levando o público a caminhar para acompanhar a cena.

Sobre este trecho do experimento um espectador comentou: “Para mim é interessante este começo como um platô de cinema. Cada quadro tem um tempo de respiração para eu refletir.” E outra espectadora acrescentou: “Me parecia um filme, um pouco Almodóvar, uma tensão diferente, me causou uma sensação de suspense que eu nunca tinha sentido, só nas casas de diversão de circo.” Nas palavras do crítico Valmir Santos, “O experimento alcança momentos de intensa teatralidade nas diferentes escalas: closes, perspectivas e panorâmicas” (SANTOS, 2015).



Foto:  
Raphael Mendes  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).



Foto: Humberto Araújo  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).

Em seguida, os traslados dos atores a pé e no carro conduziam o público para a casa onde ocorria o restante do espetáculo, revelando um condomínio residencial. Este trânsito entre o espaço externo e interno promovia um retorno a um espaço imersivo, já experimentado no ônibus. As cenas exploravam cheiros, sonoridades, luminosidades, a partir de intera-

ções dos atores com os textos e os ambientes em suas nuances arquitetônicas e na relação com alguns móveis e objetos pré-existentes no local.

A criação das cenas feita no próprio espaço proporcionou uma trama dramática tecida com os fios do texto, das ações dos atores, das características espaciais e da exploração sensorial. Esta dramaturgia complexa parece favorecer ao espectador uma liberdade de coprodução de sentido. A obra vetoriza mas não restringe o itinerário de atenção do espectador que se vê erigindo suas próprias leituras diante da presença e fricção entre camadas discursivas, poéticas, sensoriais, corpóreas e espaciais de cada cena. Como ressalta uma espectadora: “Vocês trabalham muito as sensações. A peça joga muito mais no sensível do que no significado. Evocação do sensível e não o compreender, início, meio e fim. Muito interessante!” A percepção dessa espectadora responde à nossa provocação que se coaduna à seguinte perspectiva de Gumbrecht:

A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego (GUMBRECHT, 2010, p. 137).

No âmbito da dramaturgia de ator em interação com o texto já é possível um entrelaçamento de inúmeras camadas. Uma das cenas, por exemplo, é descrita no texto de Soler como uma professora contando uma história para seus estudantes. A conhecida história de Chapeuzinho Vermelho ganha, entretanto, nuances e desdobramentos sangrentos ao longo da cena, com os alunos desaparecendo da sala de aula e sendo engolidos pela história lida, para espanto da professora.



Foto: Humberto Araújo  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).





Foto: Humberto Araújo  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).

Nesta cena, a atriz trabalhou com a sobreposição de diferentes figuras e estados identificados no texto tanto na forma de vozes (discurso direto nos diálogos entre a professora e seus estudantes), quanto por meio de referência narrativa (personagens da escola e do campo da fábula de Chapeuzinho). Em nossa versão, a atriz ora acumulava, ora revezava, ora friccionava características da professora, dos estudantes, do lobo, da chapeuzinho, do lenhador e da vó. A concepção que moveu essa escolha orientou-se no desejo de metaforizar uma crítica à instituição escola em seu formato mais convencional, percebida como lugar de apagamento de muitas singularidades. Nas palavras de Barros, “A educação e a aprendizagem são um adestramento (...) onde os ciclos, biorritmos, sentidos e percepção são anulados pelos critérios, hábitos, condutas e valores que perpetuam a eficiência interpretativa e produtiva”. (2011, p. 80. Tradução nossa).



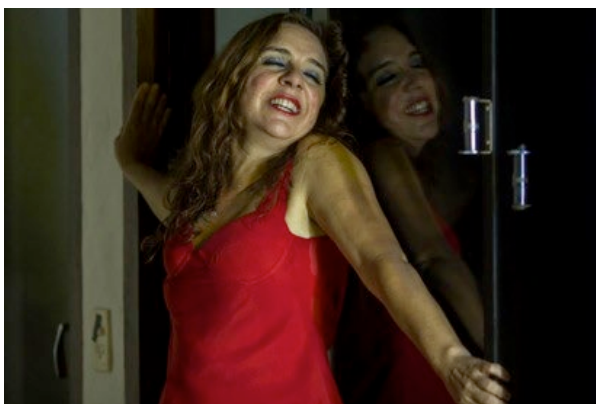
Foto: Larissa Souza  
(Caixa, Brasília)



Foto: Jemima  
Bracho (Caixa,  
Brasília)

Personificando em alguma medida esta instituição, entendeu-se que a professora não precisaria ser interpretada apenas como mais uma vítima do lobo (como o texto de Soler parece sugerir), tornando-se assim, dialeticamente devorada e devoradora, aterrorizada e aterrorizante, oprimida e opressora neste contexto. Na visão de um espectador: “A história da Chapeuzinho Vermelho como foi contada (...) pode trazer

a tona a raça humana, e como o ser humano age um com o outro.” Para esta cena foi criada uma sinergia com os aromas canela cássia, capim limão, gerânio, alecrim cineol e manjerona, que trazia um cheiro do mato para dentro da sala de aula, mesclado com energia feminina e estímulos para concentração e afeto. Através de cheiros e outros recursos como sons produzidos e iluminação manipulada pela própria atriz, criou-se “Espaços em que os desenhos de cenografia, sonoridade e luz são vitais, como na cabana sensorial em torno de *Chapeuzinho Vermelho*, em inspirado solo de Alice Stefânia” (SANTOS, 2015).



Fotos:  
Humberto Araújo  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).

Na cena denominada por nós como “Maçã” a indicação do texto era de que os atores contracenavam com uma maçã gigante que ocupava todo o centro de uma sala de jantar. A provocação para encenação desta cena foi a de que a maçã gigante fosse imaginária, ou seja, o que determinaria o espaço que ela ocupava seria dado pelos atores em relação ao espaço como um todo. O local escolhido foi uma sala de estar vazia, na qual os atores atuavam em uma relação de contato com a parede e com as janelas. O público assistia a cena como *voyeur* através de grandes janelas de vidro e podiam sentir o cheiro de essência de maçã. Para a atriz Rita de Almeida Castro, que atuava na cena e coordenou a criação da dramaturgia senso-

Fotos: Rita Santana  
(Teatro O Bando,  
Portugal).



Foto: Rita Santana  
(Teatro O Bando,  
Portugal).

Este é mais um exemplo de como o espaço atravessou e redimensionou a cena e influenciou diretamente na construção dos corpos dos personagens. Por se tratar de uma maçã imaginária, a composição da corporeidade dos atores na relação entre o vazio e a parede e a delimitação deste “entre” sugeria a imagem de uma maçã gigante para os espectadores, o que era reforçado pelo texto. Como pontuou uma espectadora: “Esse espetáculo ainda vai reverberar muito, quando eu vi a cena da maçã... Eu acho que agora que eu estou começando a entender. As duas pessoas sufocadas no ambiente, depois daquela convivência, tudo sufocado dentro.” Para Santos a opção está entre os achados do experimento: “*En Contra - experimento#1* deixa com que a ‘*big apple*’ que estorva o casal seja vista pelo imaginário do espectador, evitando representá-la ou ilustrá-la (há mais mistério nesse vácuo esmagador da vida a dois do que a vã consciência)” (Depoimento de espectador).

Na cena que denominamos “Pastores”, o texto propunha um encontro em um café entre dois amigos que resolvem fundar uma religião. A proposta, neste caso, foi ocupar a cozinha da casa, onde os atores preparavam um “jantar” para o público. O fígado de boi frito com tomates, pimentões e ervas, cujo cheiro impregnava o ambiente, remetia às

oferendas e sacrifícios humanos a um deus, mencionados no texto. Além de cozinhareem em cena os atores exploravam o espaço da cozinha como um espaço metafórico, não cotidiano. Quando necessitava pegar uma panela, por exemplo, um dos atores entrava com todo o corpo dentro do armário até desaparecer. A pia e o balcão se transformaram em palco e altar, os utensílios domésticos passaram a ser crucifixos, e os aventais de cozinha se desdobravam em vestimentas de sacerdotes. De acordo com a sensação de uma espectadora: “Tudo fechado, quando começou a fritar o fígado, juro que eu achei que eu cair para trás. Comecei a abrir a janela, fui para fora, foi incômodo o espaço, o cheiro.”



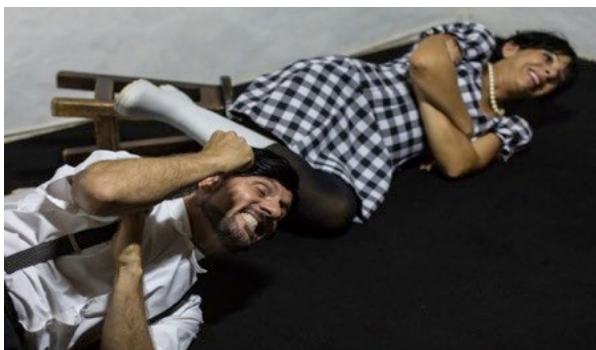
Fotos: Humberto Araújo (Cena Contemporânea, Brasília).



Foto: Rita Santana (Teatro O Bando, Portugal)

Na cena da “TV” por exemplo, os atores assistiam a uma TV imaginária sentados em bancos deitados no chão. O público assistia a cena em banquinhos de madeira colocados próximos ao chão. A inversão gravitacional da cena ganha sentido quando o texto traz o confronto entre a relação de um casal com o mundo real. Neste caso podemos perceber a mútua influência entre os conceitos propostos pelo texto e a fisicalidade dos corpos no espaço. Criam-se portanto camadas de sentidos que se afetam e se inter-relacionam. Ao se deparar em sua sala de TV com uma criança (vivida por um menino de dez anos de idade), vindo de um submundo como os que apa-

recem na televisão, o casal tenta reagir à realidade que invade sua casa, negando-a. A persistência da presença silenciosa do menino faz o casal perceber que a realidade não vai embora nunca e obriga-os a enfrentar o problema, o que é traduzido esteticamente pela verticalização dos bancos e corpos em uma posição cotidiana.



Fotos: Humberto Araújo (Cena Contemporânea, Brasília).

A sétima cena, denominada por nós de “foca”, foi levada a público como uma experiência improvisacional, a partir de parâmetros preestabelecidos, que se alteraram ao longo da temporada. Em algumas sessões houve intervenção do diretor em tempo real, provocando novos estímulos e ações por parte dos atores.



Foto: Rita Santana (Teatro O Bando, Portugal).



Fotos:  
Humberto Araújo  
(Cena Contemporânea,  
Brasília).

Buscamos com esta obra criar um outro espaço e tempo, onde os espectadores viviam uma experiência na qual percorriam caminhos e tinham contato com provocações sensoriais, como os cheiros dos lugares que ora se misturavam ao perfume artificial da maçã, ao cheiro da terra, o vento que soprava, as músicas das cenas, o barulho dos carros na rua ou das galinhas-d'angola, que se empoleiravam em uma árvore em frente da casa, ou o silêncio da noite. Tudo isso articulado à teatralidade das cenas visando a imersão em uma rede de sensações, sentidos e presenças, conduzidos por ações, estados e afetos corporais. Como diz Barros:

O corpo cênico sustem e mobiliza esta justaposição de realidades e imaginários, gerando uma reverberação instável e contínua entre os âmbitos públicos e privados, sagrados e profanos, orgânicos, biológicos e perceptivos, instaurando o *fenômeno corporal* como a fissura e a crise por onde se desterritorializa e se diferencia qualquer intenção de sujeição da linguagem e da interpretação. O corpo atravessa os espaços, enuncia, (re)conquista e nomeia os lugares, e é no silêncio da linguagem que sua dimensão estética explode e impede qualquer intenção reducionista (BARROS, 2011, p. 18, tradução nossa).

Tivemos a oportunidade de vivenciar *En Contra – experimento #2*, na sede do Teatro O Bando, em Palmela, Portugal, em novembro de 2015. Realizamos uma adaptação dos espaços cênicos a partir da interação com as atmosferas dos ambientes ocupados, mantendo o espírito itinerante do espetáculo. Contamos com a presença do dramaturgo catalão Esteve Soler e pudemos constatar, a partir da sua fala, a pluralidade de visões que uma obra dramaturgica abarca. Como a peça foi traduzida para dezessete línguas e já contou com inúmeras versões, a cada montagem, segundo ele, pode-se ver uma diversidade de leituras e interpretações possíveis para as mesmas cenas.

Do ponto de vista da encenação o Teatro do Instante se propôs a abordar a obra pelo viés da exploração espacial. Assim, a cada ocupação um espaço alternativo é experimentado pelo



grupo, que redimensiona aspectos das atuações e encenações que atualizam-se gerando novas camadas de sentido à montagem. *En Contra - experimento#03* ocorreu em 2016, quando o grupo se propôs a uma intervenção em espaços do complexo da Caixa Cultural em Brasília, ocupando desde o estacionamento, na área externa, até os camarins do teatro.



Fotos: Larissa Souza  
(Caixa, Brasília).



Fotos: Larissa Souza  
(Caixa, Brasília).

Reverberamos assim a percepção do diretor João Brites para quem “decidir ir ao teatro é decidir fazer uma viagem, é exercitar a capacidade de ficcionar, de pôr a prova os nossos sentimentos, de aceitar a luta de ideias” (BRITES, 2005, p. 33).

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Amílcar Borges de. **Dramaturgia Corporal**. Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- BRITES, João. **Teatro O Bando**: Afectos e reflexos de um Trajecto. 1a ed. Palmela: Grupo de Teatro O Bando, 2009.
- DUARTE JR., João Francisco. **O sentido dos sentidos**. A educação (do) sensível. Paraná: Criar Edições, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**. O que o sentido não consegue transmitir. RJ: Contraponto e PUC-Rio, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- MALNIC, Bettina. **O cheiro das coisas**. O sentido do olfato: paladar, emoções e comportamentos. Rio de Janeiro: Vieira Et Lent, 2008.
- RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, Valmir. **Deslocar é preciso, a aridez em Esteve Soler**. Site: Telejornal – Leituras de Cena, 2015. Disponível em: <http://teatrojornal.com.br/2015/09/deslocar-e-preciso-a-aridez-em-esteven-soler/>