

*vanesa*  
**MACEDO**

*Universidade de São Paulo (USP)*

*sayonara*  
**PEREIRA**

*Universidade de São Paulo (USP)*

**O PAPEL DO ESPECTADOR  
NA DRAMATURGIA DAS  
PRÁTICAS  
CONTEMPORÂNEAS**

**RESUMO**> Este artigo discute conceitos de dramaturgia e o papel do espectador na construção de sentidos de uma obra. Como procedimento de pesquisa foram realizadas entrevistas com artistas e pesquisadores paulistanos, atuantes nas práticas contemporâneas de dança. Além disso, dialoga com autores como Ana Pais, Nicolas Bourriaud e Flávio Desgranges.

**PALAVRAS-CHAVE**> dramaturgia; dança contemporânea; espectador

## O PAPEL DO ESPECTADOR NA DRAMATURGIA DAS PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS

As práticas contemporâneas revelam uma dramaturgia processual, porosa, construída nas relações. O artista pode negar qualquer tipo de hierarquia entre os seus materiais cênicos, ou determinar suas próprias hierarquias, conforme a natureza de sua criação. De um modo ou de outro, o que se evidencia é a potência das conexões entre tudo o que compõe a obra, inclusive, o espectador. Observa-se parte dessas características nos paradigmas do teatro pós-dramático de Lehmann (2007) que considera, entre outras coisas: a relevância do processo sobre o resultado, a des-hierarquização dos recursos teatrais e a capacidade da obra gerar pluralismos de sentidos.

A investigação que aqui se instaura considera o seguinte contexto: a dramaturgia é entendida em seu sentido ampliado, não sendo sinônimo de texto, ou tão somente composição de uma obra; consideram-se imbricados dramaturgia e processo criativo; o espectador é peça fundamental na construção dramaturgicamente contemporânea.

**Vanessa MACEDO<sup>1</sup>; Sayonara PEREIRA<sup>2</sup>**  
*Universidade de São Paulo (USP)*

Nesses termos, pode-se dizer que a dramaturgia é um jogo de tensão permanente entre forma e sentido. Ana Pais cria uma metáfora interessante: “Tal como uma fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética –, ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer do espetáculo que é uno” (PAIS, 2004, p. 70). A autora traz outros termos como “visível” e “invisível”, “côncavo” e “convexo”, “avesso” e “direito” e ressalta que não pretende criar dualismos, pois essas esferas se implicam mutuamente: “Ao

<sup>1</sup> Vanessa Macedo é coreógrafa, diretora e intérprete da Cia Fragmento de Dança, de São Paulo-SP, bacharel em Direito pela UFRN (1998), mestra em Artes pela Unicamp (2008) e doutoranda em Artes Cênicas, no PPGAC-ECA-USP (2012), sob a orientação de Sayonara Pereira. E-mail: nemacedo@hotmail.com

<sup>2</sup> Sayonara Pereira é professora-pesquisadora, na ECA, Vice - Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, editora da revista Sala Preta, e diretora do LAPETT – Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades, na Universidade de São Paulo, ECA/ CAC/ USP. É autora do livro: Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO - 2010/ pela Ed. Annablume - São Paulo. Email: sayopessen@gmail.com

circunscrever a encenação ao visível e a dramaturgia ao invisível, pretendemos enunciar uma articulação entre ambos os domínios: uma participação, uma duplicidade cúmplice e não um confronto entre opostos binários” (PAIS, 2004, p.73).

Esta pesquisa, por sua vez, ao falar em forma-sentido também os entende implicados. Pensemos sobre isso: para existir, o espetáculo precisa “ganhar forma”. As escolhas que levam a essas “formas” já estão imbuídas de “sentidos”. Por sua vez, os “sentidos” criam relações por meio das “formas”. Não há um sem o outro, pois estamos falando de um pensamento em rede, que se dá nas relações, tal qual nos propõe Cecília Salles investigando processos de criação:

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as consequências de enfrentar esse desafio (SALLES, 2006, p. 24).

Seguindo essa linha de pensamento, a noção de “forma” que nos interessa é a apresentada por Fayga Ostrower :

Ao se observar duas manchas vermelhas lado a lado, vê-se uma forma. Ela abrange as manchas e os relacionamentos existentes entre as manchas. Portanto, a forma não seria uma mancha isolada, seria a mancha relacionada a alguma coisa. (...) É a forma das coisas que corresponde – não poderia deixar de corresponder – ao conteúdo significativo das coisas (OSTROWER, 2010, p 79).

A autora entende “forma” numa estrutura de relações. Ela não se opõe ao conteúdo, e é capaz de revelá-lo. São instâncias diferentes, mas estabelecem entre si uma dialógica. A dialógica está entre os princípios que Morin desenvolve para explicar o pensamento complexo. “O princípio dialógico nos permite manter a dualidade no seio da unidade. Ele associa dois termos ao mesmo

tempo complementares e antagônicos” (MORIN, 2011, p. 74).

A dramaturgia, portanto, está na fricção entre aquilo que se diz (a forma) e aquilo que se quer dizer (o sentido). Por outro lado, para que esse “modo de dizer” se mostre é preciso que alguém o veja e, agora, estamos falando de alguém que, nas produções contemporâneas, tem tido uma papel cada vez mais ampliado – o espectador da obra. O lugar que lhe é reservado não é mais o da apreciação ou recepção de uma informação pronta. Conforme nos diz Pais, “invisíveis, as relações de sentido dramáticas podem, por um lado, ser alvo de múltiplas leituras (qualquer obra é aberta a interpretações várias), o que nos permite pensar que o domínio do visível alberga em si dimensões de significado que o excedem” (PAIS, 2004, p. 85).

A obra deixa de estruturar apenas “um” sentido para formar um campo potencial de sentidos e, ao fazer isso, ela convida o espectador. Se não houver abertura, de um lado, e disponibilidade, do outro, o fluxo obra-espectador tende a se frustrar, porque acontece na relação.

É comum, em muitos espetáculos de dança contemporânea, o público sentir-se incapaz de “entender” a obra. E isso só revela que existem padrões de leitura não somente para nos relacionarmos com as artes, mas com o mundo. A primeira informação que nos parece “verdadeira” é que precisamos ter um olhar especializado para elaborar um sentido, e esse sentido precisa estar no campo lógico-racional. Destaca-se, no entanto, que a indisponibilidade também está no olhar especialista, exatamente por não conseguir se distanciar dos instrumentos preconcebidos de leitura da obra. Em ambos os casos a relação obra-espectador não se potencializa.

Compartilhamos do pensamento de Flávio Desgranges: “Para se criar condições de que o sentido de uma palavra se abra para outras possibilidades de escrita e de leitura, torna-se necessário revogar, ainda que temporariamente, os regimes propagados, que condicionam a significação” (DESGRANGES, 2012, p.20).

O artista quer tirar o espectador do lugar comum. Por vezes, o espectador também deseja sair desse lugar. Mas ambos não se apartam da realidade em que vivemos que privilegia a informação de fácil acesso, veloz, múltipla, contextualizada numa sociedade de consumo, competitiva e que valoriza o inédito. Romper com as relações de poder que estão dadas não é tarefa fácil. E é nesse ambiente que as produções contemporâneas se instauram e debatem outras formas de usar o espaço, organizar os materiais e perceber o espectador.

O leitor da cena é convidado a assumir-se efetivamente e explicitamente como produtor de sentidos, a engendrar elaborações particulares acerca da produção artística. O que faz com que a cena não seja mais compreendida como obra de arte, como algo pronto, acabado, fechado para interpretações, mas sim como objeto artístico, que solicita a colaboração do espectador para realizar-se como obra. O objeto, dessa maneira, se torna obra na leitura, em processo criativo que se opera sempre de modo distinto, em face do lugar social, do ponto de vista, do saber prévio, dos desejos, vontades, necessidades que fundam o sujeito-leitor” (DESGRANGES, 2012, p.25)

A fim de investigar a dramaturgia nas produções da contemporaneidade, foram realizadas entrevistas<sup>3</sup> com coreógrafos e diretores de grupos de dança para buscar pistas conceituais sobre o tema. As entrevistas eram encontros informais e as perguntas não preestabelecidas. Existia o objetivo de falar sobre o processo criativo do artista e o seu entendimento sobre dramaturgia, assim as questões iam sendo formuladas conforme o andamento das conversas. Percebeu-se que muitas respostas eram dadas a partir do ponto de vista do espectador. E quando o artista, para respondê-la, não se colocava como espectador, ainda assim, esse olhar do outro era considerado. O espectador, como parte na estruturação de sentidos da obra, traz muitas outras questões para o debate, uma delas é a noção ampliada de autoria:

Um traço da contemporaneidade é esse leque de

|| 3 Aqui citaremos algumas falas das entrevistas, a saber: Rosa Hercoles, Cristiane Paoli Quito, Luis Ferron, Adriana Grechi, Juliana Moraes, Sandro Borelli e Zélia Monteiro.

possibilidades de leituras que o artista abre para o público. Se a dramaturgia tem a ver com a relação composição da ação e a relação forma-sentido, aquela minha ação depende do sentido que a audiência lhes dá. Então, de algum modo, o espectador está coautorando a dramaturgia ali (HERCOLES<sup>4</sup>, 2013).

<sup>4</sup> Atua como eutonista e dramaturgista da dança, pesquisa os processos de comunicação no corpo há quase 30 anos. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Departamento de Linguagens do Corpo, na PUCSP.

Porque a obra permite, o espectador de hoje constrói o seu próprio enredo de modo que início, meio e fim de um espetáculo não sejam pautados por uma ideia de conflito a ser solucionado. Isso é de fácil visualização na dança, uma vez que não costuma se construir a partir de textos e personagens. E, quando tem nos textos e personagens um motivo inspirador, não se limita à ideia de representação. A possibilidade de lidar com cenas dissociadas, abertas e abstratas amplia a leitura e cria múltiplos sentidos da obra.

Ressalta-se, no entanto, que, ao rejeitar o discurso pronto, o artista contemporâneo não trata de forma aleatória a organização dos seus materiais cênicos. A obra deixa de ser um quebra cabeças no qual as peças só se encaixam num determinado lugar, e passa a ser uma massa de modelar que tem suas propriedades, mas pode assumir configurações diferentes.

Trata-se de outra compreensão de organização, e não de uma não preocupação com a organização. A ordem não está entregue ao acaso, o que acontece é que o modo de constituir a cena passa a ser mais relacional e convidativo, e menos totalizador.

A ruptura com a dinâmica de leitura marcada pela sequência de movimento e ação, e a proposta de leitura marcada por cortes, fomenta uma outra relação do espectador com o mundo: não mais recriar uma imagem totalizadora do mundo, mas criar outro modo de relação com o mundo, outro vínculo com a vida (DESGRANGES, 2010, p. 176).

Com a possibilidade de ter um papel ativo na estruturação de sentidos da obra, o espectador faz a sua própria leitura, apostando

na permissão que lhe é dada de suas subjetividades entrarem em pauta. No entanto, nos alerta Flávio Desgranges que “observar apenas o modo de elaboração do espectador, em si mesmo, desvinculado de sua relação com a proposta do artista, nos deixaria restritos à abordagem psicológica da recepção” (DESGRANGES, 2012, p.30). Essa questão merece ser observada com atenção, pois ao mesmo tempo que a contemporaneidade traz a possibilidade de construirmos parâmetros próprios nos modos de criar e perceber a arte, ela também se esvazia numa autopermissão de que tudo pode fazer sentido para quem faz e quem “lê” a obra.

Como foi dito, a fim de criar novos modos de acesso à obra, os artistas têm investido em outras formas de construção da cena. As produções contemporâneas exploram espaços diferentes da sala de teatro convencional e colocam o público em perspectivas variadas. Às vezes, um mesmo espetáculo, dependendo do lugar em que se assiste, direciona o nosso olhar para um determinado foco. Há também situações em que a disposição do público faz com que uma parte dos espectadores veja a outra parte, e ambos passem a constituir a cena.

O que acontece hoje é que a gente trabalha em espaços alternativos, então, essa coautoria fica mais presente. Na medida em que eu tenho a opção de olhar esse trabalho, não mais num palco italiano, que é apenas uma visão, eu tenho o lugar da perspectiva, eu já mudei completamente. Aí realmente já não estamos mais vendo o mesmo espetáculo, porque se eu estou te vendo daqui e ele está te vendo de lá, ele, além de te ver, está me vendo, daí eu começo a compor com você (QUITO<sup>5</sup>, 2013).

O espetáculo que acontece em espaços não convencionais inclui o público de uma forma diferenciada e pensa o espectador como alguém que vai experienciar a obra.

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção

5 Cristiane Paoli Quito (São Paulo, SP, 1960) é diretora, criadora, atriz e produtora. Dirige a Companhia Nova Dança 4, fundada em parceria com Tica Lemos, em 1996. Leciona e monta espetáculos para a EAD/ECA-USP, desde 1996.

específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornam “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BORRIAUD, 2009, p.40).

O criador Luis Ferron<sup>6</sup>, por exemplo, em um dos seus últimos trabalhos, *Baderna*, cria ambientes festivos no qual músicos, performers e público se misturam. Não há separação palco e plateia, há bancos espalhados entre os instrumentos e performers, ocupados pelos artistas e espectadores. As portas ficam abertas para que as pessoas entrem e saiam livremente. Ferron (2012) nos diz que teve intenção de criar um ambiente próximo ao do terreiro, lugar em que realizou a pesquisa para construção da obra. A sua vontade é a de criar uma relação sinestésica com o público.

<sup>6</sup> Artista da dança (São Paulo – SP), diretor e coreógrafo do núcleo artístico Luis Ferron. Entre seus trabalhos recentes estão: *Sapatos Brancos* (Prêmio APCA 2009 e Prêmio BRAVO 2010 de melhor espetáculo) e *Baderna* (Prêmio APCA 2012 de melhor espetáculo).



*Projeto Baderna* (2011), de Luis Ferron. Foto Fábio Cabeloduro.

O mesmo foi revelado por Adriana Grechi<sup>7</sup> (2012) referindo-se ao seu espetáculo *Fleshdance*: “a gente pensava nessa dança no sentido da conexão com quem está assistindo. (...) A gente queria

<sup>7</sup> Adriana Grechi (São Paulo, SP, 1965) é coreógrafa, dançarina e professora de dança, graduada pela faculdade de Nova Dança S.N.D.O. – Amsterdã. Foi uma das fundadoras e diretoras do estúdio Nova Dança, em São Paulo, SP. Atualmente, é diretora do Núcleo Artérias, nome que passou a dar à Cia. 2 Nova Dança, no ano de 2003.



uma relação de empatia, mais sinestésica do que visual”.

Adriana costuma provocar o deslocamento do olhar do espectador pelas várias opções de disposição do público. Em alguns dos seus últimos trabalhos, colocou as cadeiras em círculo e, por vezes, as bailarinas transitavam por trás delas, de modo que precisávamos nos repositonar para acompanhá-las. Também já optou por deixar as cadeiras umas de frente para as outras, separadas pela cena. Em ambos os casos a mesma projeção de vídeo passava em mais de uma parede, podendo ser vista sob vários ângulos.



*Fleshdance 2* (2012), de Adriana Grechi. Foto Jônia Guimarães.

Outro espetáculo que provoca uma nova disponibilidade do olhar é *Clarabóia* (2010) de Morena Nascimento<sup>8</sup> e Andreia Yonashiro<sup>9</sup>. Ao entrar para assisti-lo, tínhamos de tirar os sapatos e, em seguida, deitávamos em almofadas e olhávamos para o teto para observar o que acontecia na clarabóia. A bailarina se movimentava sobre o vidro com diferentes figurinos e dialogando com materiais variados, tintas, pedras, penas, água. O público observava tudo de baixo.

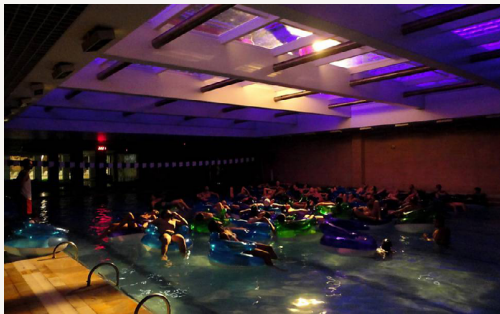
<sup>8</sup> Morena Nascimento (São Paulo, 1980) é coreógrafa e bailarina. Atuou no *Tanztheater Wuppertal* Pina Baush entre 2007 e 2010. Graduiu-se em dança na Unicamp e cursou a Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha, de 2006 a 2008.

<sup>9</sup> Andreia Yonashiro (São Paulo, 1982) é coreógrafa e bailarina. Trabalhou em parceria com Morena Nascimento em *Clarabóia* e em Estudos para *Clarabóia*.



*Claraboia* (2010), de Morena Nascimento e Andreia Yonashiro. Foto Nino Adres Biasizzo.

Num desdobramento desse trabalho, Morena trabalhou com mais pessoas e realizou uma temporada no Sesc Belenzinho, em 2013. O público tinha a opção de assistir de dentro da piscina, com trajes de banho. Sentados numa poltrona boia, observavam o teto, tal qual foi feito na primeira versão com o público deitado nas almofadas, sendo que dessa vez também havia a possibilidade de assistir do mesmo andar em que os bailarinos performavam, ou do andar acima. Cada uma dessas três versões era um espetáculo à parte. No mesmo nível dos bailarinos, por exemplo, o espectador observava toda a contra-regragem.



Espectadores assistindo *Claraboia* (2013) na piscina do Sesc belenzinho. Foto divulgação.



Espectadores assistindo *Claraboia* (2013) do mesmo nível dos bailarinos. Foto Adriano Viazoni.

Esses exemplos ressaltam que o desejo de se aproximar do público tem se tornado parte da concepção da obra. Muitas vezes, o projeto em si já tem no espectador um elemento constitutivo para a criação da cena. Outras vezes, a participação do público vai

sendo entendida durante o processo e o artista precisa instaurar um ambiente que favoreça a leitura, participação e/ou experiência do público. Isso porque, ao perceber que a obra, pelo resultado a que chegou, pede um ambiente mais intimista, ou com qualquer outro tipo de especificidade, o criador se ocupa em gerar um espaço adequado.

O próprio cenário já instaura uma mudança de atitude no espectador. Então, para o espectador entrar, ele tem que tirar o sapato, entrar na cena. Ele é visto. Isso já faz com que ele não vá ficar se mexendo, falando no celular. A gente precisa tranquilizar o espectador<sup>10</sup> (MORAES<sup>12</sup>, 2013).

<sup>10</sup> A artista se refere ao ambiente que criou em sua obra, *Peças curtas para desesquecer*.

<sup>12</sup> Juliana Moraes (São Paulo, SP, 1976) é coreógrafa, diretora e intérprete. Professora do curso de bacharelado em Artes Visuais da Faculdade Belas Artes (SP) e professora convidada do bacharelado em Teatro Físico da *Scuola Teatro Dimitri*, na Suíça italiana.



*Peças curtas para desesquecer* (2012), de Juliana Moraes. Foto Cris Lyra.

Juliana Moraes, em *Peças curtas para desesquecer* (2012), tal qual Ferron, coloca o público no palco se misturando aos artistas. Mas, no caso dela, a aproximação se dá pelo silêncio e intimidade que o trabalho pede, e não pelo ambiente festivo.

Essa possibilidade de coautoria com o espectador não se dá somente porque o artista tem pensado cuidadosamente sobre espaço-obra-público e seus inúmeros desdobramentos. Ela ocorre também porque, como já foi dito, as obras contemporâneas se abrem para múltiplas interpretações. Uma mais, outras menos, mas não deixa de ser uma recorrência.

Tomemos como exemplo o entendimento dramaturgico que Zélia Monteiro<sup>13</sup> dá ao seu trabalho e àquele dado por Sandro Borelli<sup>14</sup>, pois parecem diferentes um do outro. Para Monteiro (2013), a sua dramaturgia é “aberta ao instante da cena”. Existe, em cada um dos seus trabalhos, um campo delimitado por instruções específicas, mas não se trata de um “tema”, portanto, está longe de determinar um único lugar. Com isso, o espectador fica totalmente livre, não lhe é dado um assunto a priori.

No caso de Borelli, há sempre uma ambientação clara, a inspiração pode vir de uma obra literária, um artista, um poeta. Há sempre uma questão principal por onde tudo transita e, geralmente, ela resulta numa síntese, e coloca o espectador frente a um assunto específico, previamente escolhido.

Enquanto Monteiro concentra-se nas questões ligadas ao corpo, no sentido sensorio-motor, recorre à improvisação e deixa exclusivamente a critério do público envolver-se emocionalmente ou não com a obra, Borelli, ao contrário, traz questões ligadas a conflitos pessoais e sociopolíticos do homem contemporâneo, trabalha com partituras fechadas, cria uma atmosfera densa e opta pelo caminho ligado às emoções, mesmo que embebidas de agressividade.



*Eu em ti* (2013), de Sandro Borelli. Foto Leonardo Pastor.

<sup>13</sup> Artista da Dança (São Paulo – SP, 1960) trabalhou por oito anos com Klauss Vianna. Desenvolve trabalhos solos e em parcerias e dirige o núcleo de improvisação desde 2003.

<sup>14</sup> Coreógrafo e diretor (Santo André-SP, 1959), desenvolveu sua carreira na capital paulistana. Criou, no ano de 1997, a FAR-15, que passou a se chamar Cia. Borelli de Dança em 2004 e, no fim de 2013, Cia. Carne Agonizante.

Tudo pode levar a crer que esses exemplos se opõem em tudo. Monteiro, ao ser questionada se a dramaturgia “aberta” a que se referia deixava a construção de sentidos de sua obra inteiramente nas mãos do público, respondeu:

(...) vamos dizer, eu percebo que o meu peso está mais no ílaco esquerdo. Se eu transferir o peso para o sacro eu começo a enrolar minha coluna e descanso meu abdômen. Isso tem um sentido que é: vou descansar minha barriga, meus órgãos e ceder o peso na coluna. Estou trabalhando sensorialmente, mas quem está me assistindo pode ver uma pessoa triste, por exemplo. Só que eu não estou triste, eu estou construindo um sentido dramático que tem a ver com o modo como meu peso está sendo gerenciado naquele momento. (MONTEIRO, 2013).



*Danças Passageiras* (2013), de Zélia Monteiro. Foto Vitor Vieira.

Se a escolha de Zélia é abrir um leque de opções para o espectador, a de Borelli parece ser fechar: “eu gosto quando crio alguma coisa e a pessoa identifica o que eu também identifiquei antes” (BORELLI, 2012).

Esses dois exemplos nos contam como varia o desejo do criador em tornar o público o seu coautor, mas, ao mesmo tempo, escapa de suas mãos no que isso resulta, porque a obra tem um

subjetivismo nato, mesmo que passível de variações, e os criadores têm consciência disso. “O espetáculo que cada um leva para casa é de autoria própria” (QUITO, 2013).

Borelli (2012) afirma que o entendimento do público supera a intenção do criador, é sempre mais interessante. Mas parece não ser somente isso. Algumas vezes, esse entendimento não previsto pelo criador traz respostas sobre a própria criação, parece preencher espaços que ainda estavam obscuros.

Quando Monteiro fala **não ter a intenção de comunicar algo especificamente**, traz outro assunto à tona. O espectador, para além dos sentidos que a obra em si lhe traz, tem interesse pelos sentidos íntimos que atravessam o criador e o processo. O público, algumas vezes, atrai-se mais pela fala do artista do que pelo seu projeto criativo. Isso nos diz que a obra passa a ser lida considerando também os propósitos do criador, mesmo que isso não lhe seja visível na cena.

Com isso, percebe-se que a nossa expectativa sobre o espetáculo já é pensamento dramatúrgico. Quando sabemos quem é o criador, o lugar em que será apresentada, ou o tema tratado, já criamos “sentidos” sobre a obra, mesmo que isso não se dê conscientemente.

Também as relações geradas para além do momento da cena também continuam produzindo sentidos. Não são raros os relatos de espectadores que dizem ter “entendido” a obra na conversa pós-espetáculo entre artistas e espectadores. E, mesmo que não haja interferências externas, a obra pode ecoar silenciosamente momentos depois que ela aconteceu.

A dramaturgia não é numa caixinha de surpresas aberta no momento em que o espetáculo começa. O que está para além do tempo e espaço real da obra são relações que revelam um modo do artista e do espectador pensarem estética e politicamente. Ambos estão implicados na tessitura da obra, alinhavando seus diversos componentes em infindáveis possibilidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Eliane Lisboa. 4.ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PAIS, Ana, **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

**Abstract:** This article talks about dramaturgy concepts and the spectator's role in giving meaning to the work been presented. As a research procedure, it was used interviews made with artists and researchers from São Paulo, who work with contemporary dance practices. Besides, dialogues with some authors such as Ana Pais, Nicolas Bourriaud and Flávio Desgranges.

**Keywords:** dramaturgy; contemporary dance; spectator