



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p123-139

Em pauta

Dramaturgismo: movimentos do olhar – pensamento crítico em processo de criação artística

*Dramaturgy: movements of the eye – critical thinking in the
process of artistic creation*

Antonio Luiz Gonçalves Junior

Antonio Luiz Gonçalves Junior
Doutorando do PPG em Artes Cênicas da ECA-USP



Resumo

Este texto pretende focalizar a dimensão crítica da prática do “dramaturgista” como participante de um processo de criação em um trabalho cênico. Entende-se que a dimensão crítica da atividade do “dramaturgista” pressupõe diferentes movimentos da atenção do olhar que têm por finalidade aguçar a percepção na busca pela consistência da pesquisa artística. Como delineamento inicial, tais movimentos hipotéticos serão expostos a partir do conceito de dialética entre forma formante e forma formada, elaborado pelo filósofo italiano Luigi Pareyson, assim como da perspectiva de Max Horkheimer sobre os fundamentos da Teoria Crítica da Sociedade e do ponto de vista do “dramaturgista” como espectador, capaz de lançar um olhar estético-crítico autônomo.

Palavras-chave: Dramaturgista, Teatro contemporâneo, Esfera pública, Processo colaborativo de criação, Arte crítica.

Abstract

This text intends to focus on the critical dimension of the practice of the “dramaturg” as participant of a creation process in a scenic work. It is understood that the critical dimension of the “dramaturg”’s activity presupposes different movements of the attention of the gaze that intends to sharpen the perception in search of a consistency of the artistic research. As an initial delineation, such hypothetical movements will be exposed from the concept of dialectics between formative form and formed form, elaborated by the Italian philosopher Luigi Pareyson, as well as from the perspective of Max Horkheimer on the foundations of the Critical Theory of Society, and from the point of view of the “dramaturg” as a spectator, able to cast an autonomous aesthetic-critical look.

Keywords: Dramaturg, Contemporary theater, Public sphere, Collaborative creative process, Critical art.

Cenário: aguçando a percepção e busca pela consistência

O fazer teatral é uma prática coletiva por natureza. Ele se faz a partir da contribuição entre várias áreas de criação com o objetivo de constituir um trabalho cênico. Um espetáculo que se apresenta a um público, em um espaço-

-tempo, e concretiza cenicamente por meio de formas e materiais (corpos, palavras, textos, sons, luzes, objetos, imagens etc.) um discurso artístico, a expressão de um pensamento sobre o mundo, sejam conscientemente previstos ou não. No entanto, a múltipla contribuição e dependência entre as áreas de criação, que qualifica o termo coletivo da prática cênica, não são capazes de abarcar suficientemente outros modos estabelecidos nos processos contemporâneos de criação cênica. Em especial aqueles pautados não somente pela múltipla dependência, mas pela múltipla interferência exercida entre as áreas de criação, assim como por um percurso de pesquisa, aspectos esses evidenciados nos denominados “processos colaborativos”. Modos de produção e criação compartilhada marcadamente de médio e longo prazos que engendram uma pesquisa de linguagem têm se configurado em parte significativa das práticas dos chamados “teatros de grupo”, companhias de dança, ou de coletivos de artistas, cuja implicação das áreas criativas instaura no interior do trabalho de criação um campo de incertezas advindo de um vivaz e plural ambiente de troca de propostas, assim como de discordância de opiniões, entre os integrantes do processo. Distintos daqueles cronologicamente mais pragmáticos e com tempo exíguo para a encenação de um conceito ou da visão de um diretor, encenador ou coreógrafo.

Nessa ambiência de indeterminações de uma pesquisa artística, de certo modo desejada, configura-se um percurso de criação em que a obra se forma aos poucos, no dia a dia dos ensaios. Uma constituição em processo que, ao mesmo tempo em que cria novos sentidos, exclui ou reforça significados anteriormente imaginados, cuja expressão de um discurso artístico, em forma e conteúdo implicados reciprocamente, materializa-se paulatinamente até a fase de acabamento do trabalho. Este será, portanto, o enquadramento que servirá para focalizar acerca do papel do dramaturgista em sua dimensão crítica, cuja atuação visa aguçar a percepção na busca da consistência artística. Atividade essa, entendida aqui como um pensamento crítico em processo que procura, por um lado, problematizar e esmiuçar a investigação e, por outro, evitar algumas possíveis armadilhas e ingenuidades às quais a pesquisa pode estar sujeita. Nesse âmbito, Fátima Saadi acrescenta que a prática do dramaturgista não se confunde com a do diretor, encenador ou coreógrafo, embora todos trabalhem em torno do projeto conceitual da obra. O encenador



cria o espetáculo com a cooperação de todos os criadores, e o dramaturgista seria um deles. No entanto, seu campo de trabalho abrangeria o plano de consistência “entre o conceito e as formas cênicas” (SAADI, 2010, p. 110).

Primeiro movimento: dialética entre forma formante e forma formada

Tomando-se a dimensão crítica da prática do dramaturgista como um pensamento crítico em processo na busca pela consistência entre o conceito e as formas cênicas, parte-se do princípio da constituição de um objeto artístico aqui entendido como uma matéria formada, “um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva” (PAREYSON, 1997, p. 58). O espetáculo seria, portanto, esse objeto artístico autônomo, no qual sua forma e conteúdo estão indissociavelmente ligados, e que porta um discurso de um modo específico. Não somente expondo explicitamente seus pontos de vista sobre o mundo, mas por meio de sua forma. Seus juízos acerca de um determinado tema também se mostram enquanto um modo de atuar sobre a realidade, seu conteúdo revela-se em seu próprio modo de se formar. Nesse sentido, segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson, só é possível pensar a inseparabilidade de forma e conteúdo da perspectiva da forma.

[...] vê-se como os dois processos [forma e conteúdo] são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem. Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. (PAREYSON, 1997, p. 61-62)

Desse ponto de vista, não haveria como expressar o conteúdo senão como formar uma matéria (um espetáculo de teatro, de dança, uma intervenção artística, uma performance etc.), e esta matéria formada se faz discurso artístico quando ela mesma é expressão de um conteúdo. Essa noção de modo de formar permite reconhecer que a composição do discurso artístico não se dá como expressão de um juízo sobre um conteúdo, nem a partir de

fórmulas ou gêneros estéticos, mas como aquilo que constrói uma linguagem, um domínio próprio, domínio que sustenta a ideia de autonomia da arte em relação à realidade. Para além de um suposto formalismo que esse raciocínio poderia apontar, entende-se a expressão do ponto de vista artístico em seu todo, na matéria formada, como um modo de fazer que carrega significação. Um conteúdo que se sedimenta aos poucos ganhando formas a partir de uma teologia interna da própria forma.

Dizer, pois, que a forma é matéria formada é o mesmo que dizer que ela é coincidência perfeita de forma e conteúdo: matéria formada é matéria humanizada, espiritualizada, impregnada de significado e de expressividade. Observe-se que essa identidade não é apenas entre forma e conteúdo, mas entre forma, entendida como matéria formada, e conteúdo, entendido como conteúdo expresso, o que pode ser traduzido em uma fórmula bastante ilustrativa: forma = matéria formada = conteúdo expresso. [...] Assim entendida, a forma artística apresenta-se como acabamento de uma gênese formativa que ela mesma dirige e que nela se inclui de modo indelével. Esse acabamento, evidentemente, não é algo que vem de acréscimo (como acontece, por exemplo, quando se faz consistir o problema artístico em dar uma forma estética a um dado conteúdo), mas subentende uma teleologia interna. (ABDO, 2005, p. 362)

Vale o intento de esquadrihar um pouco mais essa concepção de uma teologia interna do êxito a partir da qual Pareyson expõe algumas premissas da experiência artística para refletir acerca dos processos de criação, aqui tomadas para pensar uma obra cênica. O trabalho artístico no seu acabamento não é separável do processo de sua formação, porque é esse mesmo processo visto no seu acabamento, naquilo que Pareyson (1997, p. 197) denominou como consideração dinâmica. Os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou compondo uma música, e, no caso de um espetáculo teatral ou de dança, só ensaiando, só improvisando, só testando as mais variadas propostas advindas de todas as áreas criativas; e de seus materiais específicos que o compõem é possível considerar-se como definitiva (PAREYSON, 1997, p. 187).

Seguindo esse raciocínio, Pareyson chega a uma concepção da experiência artística capaz de explicar, simultaneamente, tanto a condição de incerteza que torna precário o processo de formação até o momento do suces-



so como a orientação que o dirige desde dentro, endereçando-o para o êxito, denominado como teleologia interna do êxito, tal como aparece na própria natureza da ideia de tentativa.

A condição do tentar é uma união de incerteza e orientação, em que a incerteza não está nunca tão abandonada que ignore outros recursos além do acaso e a orientação não é única tão precisa que garanta o êxito: trata-se de uma condição em que não há outro guia senão a expectativa da descoberta e a esperança do sucesso, mas esta expectativa e esta esperança conseguem ser um guia eficaz, porque a expectativa se faz operativa como adivinhação da descoberta, e o êxito, embora sendo apenas o objeto de uma esperança, exercita uma verdadeira e própria atração sobre as operações das quais será o resultado. E é justamente esta a condição do processo artístico, guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir. (PAREYSON, 1997, p. 188)

Tal caracterização da experiência artística de Pareyson qualificará como dialética de forma formante e forma formada, condição imanente em que a obra de arte possui o privilégio de ser simultaneamente lei e resultado de sua formação, e sua existência é resultado de um processo provocado e orientado por ela mesma.

Se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada, oferecendo-se à adivinhação do artista, e, por isso, solicitando seus eficazes presságios e dirigindo as suas operações. (PAREYSON, 1997, p. 188)

Logo, a partir dessa caracterização de inseparabilidade entre forma e conteúdo da perspectiva da forma em uma experiência de criação, a forma e o conteúdo de um trabalho cênico se constituem a partir de uma relação de interdependência entre as áreas de criação. A prática de todos os criadores envolvidos torna-se mais dependente do processo de criação e menos autocentrada na concretização de uma ideia pré-concebida por uma área isolada, como, por exemplo, dramaturgia, direção, atuação etc., e executada por outras áreas. Somado a isso, o percurso de constituição da obra cênica também se dá a partir

das pesquisas de cada área criativa (iluminação, cenografia, figurino, trilha sonora original, direção, dramaturgia, atuação, vídeo etc.) com seus específicos materiais também em um processo de criação dialético entre forma formante e forma formada que opera, ao mesmo tempo, em cada área específica e na relação entre elas. Esse seria, portanto, o ambiente que configura a experiência artística do trabalho cênico, cuja múltipla interferência e atrito entre as áreas de criação participa para afirmar ou problematizar a própria pesquisa artística em seu todo, e até mesmo seu plano conceitual, seus horizontes de expectativas etc., tornando a pesquisa mais consciente de seu processo.

Vê-se, desse modo, que pensamento e prática estão intimamente ligados ao próprio desenvolvimento da obra cênica em sua linguagem específica. Nesse sentido, têm-se pesquisa e obra, pensamento e arte, andando em certo compasso. Essas seriam as condições, até o momento, de entendimento do processo de criação de um trabalho cênico, cuja prática do dramaturgista em sua dimensão crítica está inserida. Um primeiro movimento do olhar crítico em direção à própria experiência artística.

Segundo movimento: o contexto, o espaço social como “material” de pesquisa

Essa breve explanação sobre a experiência de criação e a implicação entre forma e conteúdo se apresenta como ponto de vista basilar a fim de demarcar o primeiro movimento do pensamento crítico acerca da dimensão crítica da prática do dramaturgista. Dessa perspectiva, é possível delimitá-la a partir da noção de imanência, já expressa acima, de certo modo, na ideia de formação da obra, uma vez que a busca da consistência e a instauração de certa densidade no trabalho artístico estariam ligadas de modo inerente à sua própria formação nos termos de uma dialética entre forma formante e forma formada¹. Há nessa perspectiva, portanto, um movimento interno do olhar

1 Claro que nessa formulação é possível notar relação com as ideias de Theodor Adorno e Walter Benjamin quanto ao processo de criação artística, a respeito de que a forma é conteúdo sedimentado e/ou precipitado: “A campanha contra o formalismo ignora que a forma que se dá ao conteúdo é, ela mesma, um conteúdo sedimentado” (ADORNO, 2008, p. 221-222); “No *como* da maneira de pintar, podem sedimentar-se experiências incomparavelmente muito mais profundas e até socialmente mais relevantes do que nos retratos fiéis de generais e de heróis da revolução” (ADORNO, 2008, p. 230).



crítico, uma reflexividade em processo em direção à própria experiência artística. No entanto, importa destacar que a pesquisa artística está inserida em uma realidade social e, sendo assim, não é possível considerar um trabalho artístico que não contenha em seu cerne um teor de criticidade em relação à realidade imediata da vida social na qual está inserido. Especialmente nos trabalhos desenvolvidos no espaço urbano, espaço onde podem estar somente inseridos, como também gestados a partir dele. É o caso das obras realizadas como consequência da especificidade do lugar² e/ou aquelas que intervêm no ambiente real, fora de espaços mais controlados de interferências externas, como, por exemplo, o espaço do palco italiano. Ou, ainda, dos trabalhos que desejam fisgar o real como uma espécie de “verdade”, tendo em vista a influência que os procedimentos performativos têm exercido no modo contemporâneo do fazer cênico na tentativa de dissipar a ilusão de realidade.

Isso posto, entende-se que nesses tipos de trabalho a atenção crítica dirige-se também para o contexto social aqui entendido como um tipo de “material” a ser examinado. Ou seja, o contexto social como material de criação da pesquisa, e, portanto, do trabalho do dramaturgista. Sobretudo nos trabalhos realizados no espaço urbano, ou *site specific*, cujo vínculo com o “material” social e histórico é inseparável do próprio processo de criação, uma vez que a escolha do lugar está dada desde seu ponto de partida. Nesse sentido, a atuação crítica teria, em termos didáticos, dois movimentos distintos, todavia simultâneos e complementares: um em direção à própria experiência de formação do trabalho cênico, e outro para a relação entre a pesquisa artística e o “material” social. Como hipótese, para o segundo movimento em direção ao espaço social, parte-se para considerar o comportamento crítico assim como entendido pela Teoria Crítica da Sociedade: uma perspectiva que se lança a observar e apurar as contradições da realidade social calcada, desde o prin-

2 Também chamadas de *site-specific work*: termo contemporaneamente debatido na teoria da arte que relaciona noções de lugar e espaço. “Pode articular e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos nas relações específicas entre um ‘objeto’ ou ‘evento’ e a posição que ele ocupa (KAYE, 2006, p. 1). Em termos gerais, é possível dizer que uma obra *site-specific* deriva sua própria forma e conteúdo a partir do ambiente e de seu contexto. Segundo a historiadora da arte Miwon Kwon, o trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, “focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho” (KWON, 2008, p. 167).

cípio, naquilo que ela poderia ser, mas não é. Há vários sentidos que esse ponto de vista crítico pode assumir, contudo o enfoque central do conceito aqui considerado entende que não é possível tomar a realidade como ela é, senão a partir daquilo que ela poderia ser. Nessa ótica, o primeiro sentido fundamental da Teoria Crítica social significa observar e pensar sobre o mundo e as coisas sob o enfoque de como poderiam ser, uma vez que a realidade aparente porta em si potenciais não realizados.

Note-se, portanto, que não se trata de um ponto de vista utópico, no sentido de irrealizável ou inalcançável, mas de enxergar no mundo real as suas potencialidades melhores, de compreender o que é tendo em vista o melhor que ele traz embutido em si. (NOBRE, 2004, p. 10)

Tal ponto de vista crítico, a partir da teoria crítica, é tomado do texto *Teoria tradicional e teoria crítica* (1937), de Max Horkheimer. Embora tendo a obra de Marx como matriz da Teoria Crítica, para Horkheimer não significaria concordar nas mesmas opiniões e diagnósticos, uma vez que os modos de se utilizar de Marx para compreender o tempo presente são diferentes. “O conceito de Teoria Crítica só surge, portanto, no momento em que componentes teóricos centrais do marxismo pareciam invalidados” (TERRA; REPA, 2011). Segundo Marcos Nobre, uma característica fundamental da Teoria Crítica é não poder ser fixada em um conjunto de teses imutáveis, o que significa ser permanentemente renovada e exercitada.

[...] o ponto de vista crítico é aquele que vê o que existe na perspectiva do novo que ainda não nasceu, mas que se encontra em germe no próprio existente. Note-se, ainda, que não se trata tampouco de abdicar de conhecer, de dizer “como as coisas são”, nem de abdicar da tarefa de produzir prognósticos. Ocorre que, do ponto de vista crítico, aquele que separa rigidamente “como as coisas são” de “como devem ser” só consegue dizer como elas são parcialmente, porque não é capaz de ver que “as coisas como devem ser” é também uma parte de como as coisas são; porque não consegue enxergar na realidade presente aqueles elementos que impedem a realização plena de todas as suas potencialidades. (NOBRE, 2004, p. 10)

Portanto, o segundo sentido fundamental da Teoria Crítica seria fornecer uma perspectiva crítica capaz de apontar e analisar os obstáculos a se-



rem superados para que as potencialidades presentes na realidade existente possam se realizar (NOBRE, 2004, p. 10). Desse modo, o pensamento crítico procura, de fato, compreender o modo de funcionamento da sociedade, e não somente observar os fenômenos sociais na perspectiva de considerá-los como naturais, mas sim de um ponto de vista emancipador³. Entende-se assim, que um trabalho artístico privado de uma percepção crítica sobre o espaço social, sendo ele mesmo também um objeto de estudo, especialmente quando há o espaço urbano implicado na pesquisa artística, estaria propenso a afirmar ou descrever as coisas como elas são. Uma percepção reduzida da complexidade da realidade, uma vez que há embutido nela os fenômenos sociais resultantes de processos historicamente construídos, assim como as potencialidades e os próprios fatores que impedem as suas realizações. A realização da liberdade e da igualdade, por exemplo, são duas potencialidades prometidas pelo sistema capitalista vigente que recorrentemente são afirmadas, mas que todavia não se cumprem. Logo, entende-se que é nessa espécie de movimento contraditório ininterrupto da vida social que reside a operação crítica, o *locus* para onde se dirigiria a atenção crítica da atuação do dramaturgista e da própria pesquisa artística. Uma crítica em perspectiva que aponta para a prática, e não somente como um modo de compreender que se limita a teorizar acerca da realidade.⁴

Desde os princípios fundamentais da Teoria Crítica Social formuladas por Horkheimer até os dias de hoje, o pensamento crítico passa por reformulações de sentidos. É possível considerar vários desdobramentos que seus significados foram ganhando no tempo, cada um com sua especificidade, a fim de refletir a vida social e o próprio capitalismo, como, por exemplo, a ideia de indústria cultural para Theodor Adorno, a concepção de sociedade do espetáculo e sua

3 “O comportamento crítico consciente faz parte do desenvolvimento da sociedade. A construção do desenrolar histórico, como produto necessário de um mecanismo econômico, contém o protesto contra esta ordem inerente ao próprio mecanismo, e, ao mesmo tempo, a ideia de autodeterminação do gênero humano, isto é, a ideia de um estado em que as ações dos homens não partem mais de um mecanismo, mas de suas próprias decisões. O juízo sobre a necessidade da história passada e presente implica na luta para a transformação da necessidade cega em uma necessidade que tenha sentido” (HORKHEIMER, 1975, p. 153).

4 “A transmissão mais exata possível da teoria crítica é condição para o êxito histórico. Mas essa transmissão não ocorre sobre a base firme de uma práxis esmerada e de modos de comportamentos fixados, mas sim medida pelo seu interesse na transformação. Esse interesse, que é reproduzido necessariamente pela injustiça dominante, deve ser enforçado e dirigido pela própria teoria, ao mesmo tempo que exerce uma ação sobre ela” (HORKHEIMER, 1975, p. 161).

lógica mercantil para Guy Debord, a sociedade de consumo ou do simulacro para Jean Baudrillard, ou a lógica do capitalismo tardio para Fredric Jameson, a concepção de Jean-François Lyotard da condição pós-moderna, entre muitos outros. Atualmente, a Teoria Crítica Social é problematizada no que tange aos seus próprios princípios para pensar a relação entre crítica e sociedade, sendo Hal Foster e Jacques Rancière, entre outros, dois autores significativos. Cabe salientar que tais desdobramentos de sentido do pensamento crítico não obedecem a uma metodologia que pudesse ser traçada em uma linhagem direta, por exemplo, desde Marx e Horkheimer até Jacques Rancière ou Hal Foster. O que se gostaria de apontar aqui é para um aspecto marcante do comportamento crítico desses autores: o exercício contínuo em “como” pensar e resistir criticamente à realidade como ela aparece. Desse modo, no que concerne ao enfoque aqui delimitado, essas breves considerações relativas à Teoria Crítica da Sociedade estão sendo trazidas à baila com o objetivo de provocar o questionamento acerca do teor de criticidade de um trabalho artístico, especificamente em relação ao trabalho do dramaturgista. Para esse intuito, não se deseja chegar em métodos ou procedimentos a serem aplicados, muito menos eleger algum modelo melhor do que outro, mas interrogar e ampliar a abrangência do comportamento crítico de uma pesquisa artística e, por sua vez, do dramaturgista, ao considerar o espaço social como um tipo de material a ser pesquisado e trabalhado, no qual um vasto campo interdisciplinar se abre à própria pesquisa. Coloca-se, assim, a necessidade de o pensamento crítico pensar a si mesmo, de uma crítica imanente, ao interrogar o modo como a pesquisa percebe e trata o “material” social. Essa perspectiva do comportamento crítico do dramaturgista como uma crítica imanente é entendida como capaz, não só de aguçar percepções, assim como facilitar a irrupção de pontos de vista críticos, de certo teor de criticidade, em relação ao estado de coisas como se apresenta. Elemento esse, intimamente ligado à busca de maior densidade e consistência do trabalho.

Terceiro movimento: autonomia do olhar, espectador crítico, criação

Consistência entendida até aqui de duas maneiras, como possibilidade de se plasmar poeticamente, em todas as áreas de criação e em seus ma-



teriais, alguns reflexos da complexidade do processo de criação em relação e, simultaneamente, em atrito com as contradições de seu tempo histórico e contexto sócio-espacial, uma percepção que compreende um estado de receptividade ativa capaz de assimilar a obra como ela própria quer ser. Condição em que o trabalho artístico possui o privilégio de ser simultaneamente lei e resultado de sua formação, nos termos da dialética entre forma formante e forma formada. Até aqui, portanto, a dimensão crítica da prática do dramaturgista estaria ligada a um movimento interno da atenção em direção à própria experiência de constituição da criação, como também a um movimento externo que se lança ao “material” da realidade social, um duplo movimento do comportamento crítico tendo em vista a busca da consistência da pesquisa artística. A partir dessa condição, compreende-se que o trabalho artístico assume necessariamente um elemento de criticidade em referência à realidade social, ou seja, um ponto de vista crítico, e tal pressuposto leva a se interrogar sobre o que seria então um trabalho artístico crítico, uma arte crítica. Questão que se mostra problemática e, ao mesmo tempo, profícua, uma vez que a ideia de criticidade envolve em seu escopo de análise outras implicações sobre as quais o pensamento estético contemporâneo se debruça a fim de problematizar a capacidade de uma produção artística resistir, ou não, à cultura espetacular mercantilizada dominante. Indagação essa que implica pensar acerca do que seria atualmente uma arte política.

O tema “resistência” da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política. [...] O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se autossuprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência. [...] Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências. (RANCIÈRE, 2007, p. 140)

Tal posicionamento implica relações entre estética e política na medida em que a tensão íntima e paradoxal, entre uma arte que se deseja consistente

e, ao mesmo tempo, se manifeste politicamente, necessita ser mantida para que possa ser resistente. Uma inquietação não resolvida entre uma poética da política e uma política da arte, em vez de se autossuprimirem optando-se por uma ideia de arte ou de política separadamente. A partir do enquadramento de uma arte que se quer resistente e, por sua vez, crítica, seria possível pensar um terceiro movimento do pensamento crítico relativo à atuação do dramaturgista. Uma atenção crítica que se configura a partir da condição de espectador, um observador ou, em última instância, de um cidadão. Tomando-se a princípio, por um lado, que a arte é uma forma de pensamento sobre o mundo e, por outro, que o espectador possui sua visão de mundo, o olhar do dramaturgista como espectador procuraria cotejar a sua percepção com a visão expressa pelo trabalho artístico. Nesse sentido, tem-se nessa relação um terceiro movimento da atenção crítica do dramaturgista que pressupõe sua atuação como observador autônomo. Maaïke Bleeker, a partir de exemplos de trabalhos com dramaturgismo na dança e na *performance*, aponta para um modo dramático de olhar do dramaturgista que auxilia a pensar nessa perspectiva.

Como o coreógrafo ou diretor, o dramaturg envolve-se com a totalidade. No entanto, ao contrário do coreógrafo ou diretor, o dramaturg não o faz a partir da posição de um autor ou criador da obra, dirigindo o desenvolvimento da criação (em diálogo com os outros) de acordo com a sua escolha. Em vez disso, o dramaturg relaciona-se com todos esses aspectos e as relações entre eles, como aspectos da criação de outra pessoa⁵. (BLEEKER, 2015, p. 71; tradução do autor)

A partir dessa perspectiva como espectador autônomo, é possível depreender que o “lugar” da atuação do dramaturgista se dá em trânsito, na circulação “entre” ideias, desejos e resistências dos criadores. Resistências entendidas como inerentes ao próprio processo criativo, a tensão entre a ideia e sua transformação em expressão poética por meio dos materiais cênicos. Tal circunstância como observador autônomo confere ao dramaturgista certa liberdade de movimentação, uma vez que é visto pelos integrantes do proces-

5 “Like the choreographer or director, the dramaturg engages with the totality. However, unlike the choreographer or director, the dramaturg does not do so from the position of an author or creator of the work, directing the development of the creation (in dialogue with others) according to her/his choice. Rather, the dramaturg relates to all these aspects, and to the relationships between them, as aspects of someone else’s creation” (BLEEKER, 2015, p. 71).



so como um colaborador e provocador da pesquisa, o que permite assumir relações de maior proximidade e diálogo, em especial com diretores e coreógrafos. Dessa posição como dramaturgista-espectador, ou seja, de um crítico interno, deve-se indagar portanto, qual espectador seria esse. Entende-se que seja um espectador que cultive seu gosto, que acolha o objeto estético e, simultaneamente, o interrogue. Acolher significaria suspender suas preferências subjetivas e se interessar em conhecer a perspectiva de mundo que o trabalho artístico quer exprimir. Segundo, Mikel Dufrenne, a obra de arte

Convida a subjetividade a constituir-se como um olhar puro, como uma abertura livre para o objeto, e convida o conteúdo próprio dessa subjetividade a se colocar a serviço da compreensão em vez de ocultá-la, fazendo prevalecer suas próprias preferências. A obra de arte é uma educação na atenção. E na medida em que nossa capacidade de sermos abertos é exercida, a capacidade de compreender se desenvolve – compreender o que deve ser compreendido, isto é, penetrar no mundo que o trabalho abre⁶. (DUFRENNE, 1973, p. 63; tradução do autor)

Nessa disponibilidade em contemplar ativamente o material estético, reconhece-se um tipo de ligação estabelecida com as artes de modo geral, uma relação que pressupõe a arte como uma forma de conhecimento por meio da sensibilidade, uma conduta de autocultivo do próprio gosto. Assim, entende-se que o dramaturgista é esse tipo de espectador poroso ao material artístico em formação, como também apto para perceber a ideia contida na forma estética. Seus critérios de observação são inerentes a sua própria condição de um espectador habituado à arte e que a compreende como uma forma de pensamento, o que lhe coloca em situação de interrogar a visão de mundo expressa pelo objeto estético, inclusive, e mais importante, acerca da crítica ou da resistência que está sendo capaz de efetuar. Nesse aspecto, parece situar-se uma questão decisiva no modo como o movimento da atenção crítica atua, uma vez que aspectos estéticos e políticos “entram em cena” no discurso

6 “[...] invites subjectivity to constitute itself as a pure look, as a free opening onto the object, and it invites the special content of this subjectivity to enter the service of understanding instead of obscuring it by causing its own preferences to prevail. The work of art is an education in attention. And to the extent that our capacity for being open is exercised, the capacity to understand develops-to understand what must be understood, that is, to penetrate into the world which the work opens up” (DUFRENNE, 1973, p. 63).

artístico, interrogá-lo acerca de seu significado e capacidade crítica torna-se uma atuação significativa para o dramaturgista-espectador ao trazer tais indagações para dentro do processo de criação. Assim sendo, a respeito da relação entre arte crítica, de resistência, e arte política, entende-se que um fator determinante no papel do dramaturgista como espectador é se ater sobre os procedimentos críticos contidos no trabalho artístico ao identificar, por exemplo, certa criticidade espetacularizada, formas corriqueiras ou publicitárias de representação, dispositivos críticos desgastados, palavras, imagens e materiais despotencializados, táticas críticas clichê etc., por estarem já “incorporados” na lógica especular de uma cultura espetacularizada. Cultura essa que se alimenta da própria crítica lançada a ela, haja vista sua incorporação cínica.

A força do capitalismo viria do fato dele não se levar mais a sério, ou ainda, *da ideologia ser, atualmente, autoirônica*. Desta forma, a crítica como “correta distância” seria impossível porque a ideologia já opera, a todo momento, uma distância reflexiva em relação àquilo que ela própria enuncia. Ou seja, poderíamos todos tomar distância dos conteúdos normativos do universo ideológico capitalista porque o próprio discurso do poder já critica a si mesmo, ele já ri de si mesmo. A forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica. (SAFATLE, 2007, p. 94)

Crítica e criação

Até esse momento, compreende-se que tais divisões da atuação crítica do dramaturgista, como movimentos do olhar, estão sendo encaradas como um modo de delinear o que constitui a dimensão da crítica imanente de sua prática em processos de criação em teatro ou dança. No entanto, tal separação é somente um exercício didático com o intuito de esmiuçar a experiência crítica do trabalho do dramaturgista, uma vez que se considera tais movimentos da atenção crítica sempre ativados e imbricados durante o processo de criação. Ao mesmo tempo em que o comportamento crítico se atém à formação da obra, ao tentar ler o que a própria forma “pede” ou solicita, também mantém sua atenção à pesquisa do “material” social, no sentido de questionar suas contradições sob um ponto de vista emancipador à luz do que poderia ser, mas não é, assim como se dirige aos dispositivos críticos do trabalho, interrogando-



-os. Um modo de cogitar acerca do pensamento crítico imanente em um processo de criação colaborativo e que tem por finalidade aguçar percepções na busca de maior consistência do trabalho artístico de uma arte que se deseja crítica. Dessa maneira, entende-se que a dimensão crítica do papel do dramaturgista tenha de fundo esse préstimo como enfoque central de sua atividade ao provocar e questionar a pesquisa artística, expondo assim sua face criativa.

Referências bibliográficas

- ABDO, S. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 46, n. 112, p. 357-366, dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BLEEKER, M. Thinking no-one's thought. In: HANSEN, P.; CALLISSON, D. (Eds.). **Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement**. London; New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- DUFRENNE, M. **The phenomenology of aesthetic experience**. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
- FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HORKHEIMER, M. **Teoria tradicional e teoria crítica**. Coleção Os Pensadores. Textos escolhidos. v. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- KAYE, N. **Site-Specific art: performance, place and documentarion**. London: Routledge, 2006.
- KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro. EBA-UFRJ,, ano XV, n. 17, p. 166-187, dez. 2008. Disponível em: <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- NOBRE, M. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. (Org.). **Nietzsche/Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: FCET, 2007.
- SAADI, F. Dramaturgia / dramaturgista. In: NORA, S. (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: SESC-SP, 2010. p. 101-127.
- SAFATLE, V. P. O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético. In: SAFATLE, V.; DUARTE, R. (Orgs.). **Ensaios sobre música e filosofia**. São Paulo: Humanitas, 2007. p. 56-89.

TERRA, R.; REPA, L. Teoria crítica: introdução. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24, n. 62, p. 245-248, ago. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000200001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 mar. 2017.

Recebido em 02/04/2017

Aprovado em 26/04/2017

Publicado em 17/07/2017

