

A tensão como pivô da experiência em *drama*

Beatriz Ângela Vieira Cabral
Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC
Professora Adjunta PhD Drama Educação University of Central England/Birmingham

Resumo: A tensão decorrente da imposição deliberada de limitações é vista aqui em relação ao engajamento do aluno com o contexto da ficção. O pressuposto é que o sentido de experiência como conhecimento implica a imersão no contexto ficcional e a investigação de expressividades individuais que se contrapõem à racionalidade da memorização e sequência de ações. Neste contexto a ativação da tensão, vista como a distância entre o indivíduo e seus propósitos é criada para criar perturbação emocional (a própria tensão). O sentido de experienciar é assim associado à tensão dramática e ao entendimento de suas implicações – uma resposta tanto cognitiva quanto afetiva.

Palavras-chave: Experiência como conhecimento; Tensão dramática; *Drama Process*.

A tensão decorrente da imposição deliberada de limitações é vista aqui no âmbito do *drama*, tendo como foco a imersão dos participantes no contexto ficcional. Neste sentido, drama não é o estudo do texto, embora possa ser parte disto; não é uma apresentação teatral, embora possa ser parte disto; drama é essencialmente uma interação dramática cujo processo mobiliza os sentimentos e o intelecto dos participantes com o objetivo de compreender seus significados e implicações. A imaginação torna-se, assim, central ao desenvolvimento do processo, de uma forma particular: a atividade dramática requer que o participante adote conscientemente um ‘como se’, simultaneamente mantendo dois mundos em mente: o presente ou real e o ausente ou fictício. Quanto maior o engajamento dos participantes com o contexto da ficção, maior a imersão no mundo virtual, que se torna o único ‘presente’ enquanto dura a experiência, da mesma forma que o ‘como se’ é a fonte da energia dramática.

Envolvimento sensível em drama: limitações e tensão dramática

A experiência sensível, em drama, inclui a delimitação de um contexto ficcional, a identificação de papéis para os participantes, a atuação do professor como *performer* ou personagem, e a apresentação de um problema ou situação criado por uma imposição deliberada de limitações (de tempo, de meios, de relacionamento).

O contexto da ficção atua na capacidade do participante desempenhar papéis, projetando-se imaginaria e fisicamente na situação a ser explorada. A forma de enquadrar esta situação vai requerer papéis e funções distintas por parte dos participantes, que usarão linguagem e atitudes de acordo com sua função e status.

Neste contexto, o envolvimento sensível com o processo de investigação cênica é visto como relacionado diretamente com a tensão dramática. Segundo Gavin Bolton

(1984), enquanto a estrutura denota a relação entre os componentes da cena, a tensão indica a nossa *experiência* desta estrutura. Nos jogos o relacionamento estrutural que implica tensão está geralmente explícito: a indefinição entre recompensa e punição, a necessidade de tomar uma decisão que envolva risco, a espera, as barreiras, os enigmas, os dilemas. A experiência dramática é bem sucedida, afirma Bolton, quando o grupo intuitivamente reconhece que a intensidade de uma situação reside na dificuldade de tomar uma decisão que poderá lhe ser favorável ou não. A tensão antecede o conflito, e em drama, sobrepõem-se a ele, dado o seu caráter de experiência existencial, que prioriza a dinâmica interna da uma situação em detrimento de uma possível sequência de ações (esta centrada na representação).

A atuação do coordenador (professor/diretor) na ativação da tensão dramática e das formas de resolução de conflitos é a base da prática e reflexões pedagógicas de Dorothy Heathcote¹, para quem a tensão é o pivô crítico que gera a energia do drama; sem ela, ele não *acontece*.

Conflito versus Tensão

A crença que conflito deva ser a principal fonte de tensão em drama/teatro, ou qualquer gênero, segundo Bolton (ibid), é um equívoco. As situações dramáticas mais formais contêm algum conflito, e mais que isso, raiva e frustração estão entre as emoções mais fáceis de acessar em *role-playing* – muito mais fáceis que luto, mais seguras que intimidade, mais autênticas que choque (no qual a verdade é conhecida para os participantes e não para os personagens). Entretanto, o conflito não tem sido particularmente produtivo como fonte de tensão. Por um lado, por despertar prontamente emoções que tendem a sobrepujar o pensamento e não permitem acessar recursos de distanciamento mais sutis; isto é particularmente observado na esfera do trabalho em grupo, onde a raiva se une com o sentimento de grupo para criar o que é conhecido como "efeito yahoo" – um crescendo de indisciplina e barulho sob a direção e proteção do conflito dramático, que invariavelmente destrói o drama. Por outro lado, o conflito uma vez despertado é difícil de controlar e pode facilmente espalhar limites não claros entre o comportamento apropriado a um personagem e aquele apropriado a um participante. Já a tensão, ao ativar a energia através do confronto entre expectativas e limitações, implica afastar três riscos que impedem a interação *ética – estética – política*: 1) o de considerar a comunidade ou o grupo como uma entidade consensual com fronteiras fixas; 2) o de afastar a ambiguidade e considerar suas necessidades como prontamente identificáveis; 3) o de

¹ Análises da prática de Dorothy Heathcote estão presentes nos textos de Bolton (1984), aqui citados.

acreditar que seus objetivos possam ser alcançados de forma isolada e independente dos interesses da cultura dominante.

Embora questões em torno de consenso, certeza, verdade, objetividade, realidade estejam bastante exploradas e questionadas na área de ciências humanas, inclusive em teatro, elas ainda pontuam, aqui e ali no processo coletivo do *drama*. Uma das razões poderia estar na criação de uma identidade grupal como objetivo e concepção de trabalho – a identidade de grupo tende a anular as diferenças e a atenuar as desigualdades, e acaba por nivelar as especificidades individuais. Consenso torna-se a condição *sine qua non* de sua eficácia. Consenso torna-se também uma ferramenta eficaz no estabelecimento de *habitus*.

Habitus versus Mudança

Pierre Bourdieu (2004, 2007), usa o conceito de *habitus* para se referir à reprodução social e à resistência a mudanças. Para ele, o *habitus* é internalizado na mente e inscrito no corpo e suas formas de expressão. Experiências reiteradas, enfatizadas pelos discursos e regras de comportamento delimitam e enquadram a forma pela qual o indivíduo age e responde a novas experiências e informações. O *habitus* funciona assim como um mecanismo de controle que filtra as impressões e expressões do sujeito; neste sentido, é sua história incorporada e internalizada, que se manifesta nos pensamentos e ações do presente. Enquanto defesa contra mudanças, ele não só rejeita novas informações como evita a exposição a tais informações. Desta forma explica como o indivíduo prefere discutir e conviver com aqueles com quem compartilha a mesma opinião. Também explica como são mantidos discursos e opções sistemáticas e como é rejeitada a crítica.

Entretanto, como resultado de uma ocupação ou função de longa duração na esfera familiar ou social, o *habitus* muda ao se alterar esta ocupação ou função. Diz Bourdieu (2004) que *habitus* é também adaptação; se ajusta constantemente ao mundo, embora só excepcionalmente assuma a forma de uma mudança radical. Em publicação posterior (2007) Bourdieu acrescenta que *habitus* não é destino; é um produto histórico que se refere a um sistema de disposições aberto, que confrontado com novas experiências pode ser afetado por elas. Assim, é possível antever mudanças.

Tensão, Experiência Estética e Configuração de Possibilidades

A experiência em drama ativada pelo estabelecimento de tensões dá visibilidade e acesso aos dilemas morais – o dissenso contrapõe-se assim ao consenso, e a construção de identidades parte da observação das diferenças. Dissenso, como desacordo e confronto

de pontos de vista distintos, acentua a diferença entre indivíduos ou grupos com interesses opostos. Se o drama tem a ver com identidade e grupo, com a necessidade de ser e pertencer, então ele tem a ver com poder e controle – o poder pessoal para criar e afirmar a identidade, e o controle sobre a situação comum que permite pertencer. A busca do poder e do controle é a fonte primária da tensão dramática. A tensão existe no espaço entre este desejo e sua realização.

Jacques Rancière ao propor a quebra das grandes divisões – ciência e ideologia, cultura de elite e cultura popular, o moderno e o pós-moderno – contrasta a chamada necessidade histórica com uma topografia de configuração de possibilidades, uma percepção das múltiplas alterações e deslocamentos que se constituem como formas de subjetivação política e invenção artística. A própria noção de *experiência estética*, diz Rancière, como definição de uma esfera de experiência específica, surgiu no final do século XVIII sob a bandeira da igualdade e da definição de uma forma de julgamento liberta das hierarquias de conhecimento e aquelas da vida social. Esta igualdade que Kant, Schiller, e Hegel defendiam não é uma igualdade em sentido geral, nem aquela dos movimentos revolucionários – consiste em certa forma de neutralização de hierarquias que governam a existência sensível. Para o autor, “a arte emancipa e é emancipatória quando renuncia à autoridade de impor uma mensagem, de atingir um público específico, e de explicar o mundo de forma unívoca, quando, em outras palavras, para de querer nos antecipar” (2010:2)

Segundo David Hornbrook (1991) o drama, para se legitimar dentro do campo pedagógico precisa ser visto como uma forma de estimular a experiência central às artes – aquela do reconhecimento estético, que é adquirido em decorrência do impacto de uma experiência vívida e indutiva. Este impacto ocorre quando somos surpreendidos por uma profunda experiência de reconhecimento, quando elementos de uma sensibilidade internalizada subitamente coincidem com suas representações na própria cultura. Em termos pedagógicos, estas representações não seriam meramente reflexos de uma sensibilidade pré-existente apresentada analogicamente; elas seriam agentes positivos na criação e manutenção de tal sensibilidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOLTON, Gavin. *Acting in classroom drama – a critical analysis*. UK: Longman, 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORNBROOK, David. *Education in Drama*. Londres: The Falmer Press, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. "Art of the Possible: Fúlvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière", in *ArtForum International Magazine*, Inc., 2010.