

PODE O TEATRO DIZER A VERDADE?**ICLE, Gilberto*** – UFRGS**GE-01:** Educação e Arte**Agência Financiadora:** CNPq

Uma sala escura. Um grupo de jovens empolgados ensaia cenas grotescas de Molière. Dizem o texto com dificuldade, esforçando-se para lembrar as palavras exatas. A professora-diretora pede concentração, os meninos e meninas conversam coisas paralelas enquanto decidem posições no palco. Um deles – que representa Orgon – desfere um murro sobre a pequena mesa do cenário. A professora-diretora diz que falta verdade, que não acredita na sua ação. Ele está a desmentir a ação da mão com o resto do corpo, pois não possui o mesmo tônus. A professora-diretora pensa numa estratégia para fazer os alunos-atores entregarem-se aos seus personagens. Ela pensa como fazê-los compreender seus personagens à medida que expressam a si próprios. Como fazê-los verdadeiros ao representar papéis talvez um pouco distantes deles mesmos. Pode o teatro dizer a verdade?

A verdade consiste, provavelmente, numa das grandes buscas da filosofia. Nossa sociedade se ocupou, no decorrer da história, de diferentes possibilidades para a verdade, convertendo-a numa vontade muitas vezes refeita. A verdade – dizer a verdade, produzir e conhecer a verdade – tem sido tarefa árdua para aqueles que obram no campo das ciências, das artes e da filosofia. No decorrer de muitos séculos, diferentes respostas foram ouvidas para a problemática implicada nas questões da verdade. O teatro e suas pedagogias não são indiferentes a tais preocupações, eles consistem, no mundo contemporâneo, em formas precisas e culturalmente organizadas para dizer a verdade sobre si, dizer a verdade sobre as coisas do mundo e, sobretudo, sobre as relações humanas.

Neste trabalho pretendo, ainda que brevemente, me ocupar do conceito de *parrhesia*, o *franco falar*, tal qual o filósofo Michel Foucault descreveu em seus estudos sobre os textos da cultura greco-romana, para com ele estilhaçar alguns percalços da minha compreensão sobre a pedagogia teatral e as funções que ela assume hoje entre nós.

* GETEPE-Grupo de estudos em educação, teatro e performance – UFRGS.

Não pretendo, contudo, me debruçar de forma exaustiva sobre tal conceito, mas usá-lo e abusá-lo como ferramenta exploratória, com a qual possa inquirir a pedagogia teatral sobre a sua busca de verdade. Na esteira do pensamento de Foucault, não ensejo uma atualização de tais conceitos, tampouco afirmar que o dizer verdadeiro da pedagogia teatral é uma prática *parrhesiástica* contemporânea, mas tão somente, abrir um caminho para pensar o presente.

Em função das dimensões modestas deste texto vou tomar alguns paradigmas, ainda que duvidosos e provisórios, para circunscrever a pedagogia teatral e compreendê-la apenas no curto percurso do pensamento que esse trabalho se esforça por mostrar. Assim, vou tomar como operacionais as compreensões sobre a pedagogia teatral expressas na tentativa de entendê-la: 1) como generalização do trabalho do ator para contextos distintos do âmbito profissional; 2) como desdobramento da separação entre teatro e espetáculo, promovida pelas renovações teatrais dos diretores-pedagogos do século XX, em especial, por Stanislavski; e, 3) como formação discursiva em movimento, pensada a partir de textos prescritivos sobre o ator, entendendo-o não apenas como o ator profissional, mas como o atuante da situação pedagógica teatral.

Desde que a pedagogia teatral se constitui como uma prática discursiva organizada, instalada no seio do teatro e, ao mesmo tempo, ampliando o conceito de teatro para além do espetáculo, a busca da verdade tem sido matéria sobre a qual atores, diretores e pedagogos do teatro se interessam e se atêm.

Mas o que significa buscar a verdade em teatro?

O trabalho de diretores-pedagogos importantes como Stanislavski, Copeau, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, Peter Brook, se revestem de múltiplos refinamentos e técnicas específicas para *fazer falar*. Stanislavski (1997, 2007) é, por suposto, o primeiro a preocupar-se e a investigar o dizer verdadeiro do ator. É importante salientar, entretanto, que o dizer teatral não se restringe à palavra falada, mas a um ato de verdade, a uma ação una e plena, na qual, segundo o ideal do teatro euro-americano, a verdade é o encontro orgânico do universo interior e do universo exterior do ator (VALENZUELA, 1993). Ideal muitas vezes dito, a junção entre o mundo interior do indivíduo e sua expressão socialmente compartilhada é prescrita em diversos textos e muitas práticas.

Na impossibilidade de pensar a verdade fora de uma materialidade que lhe toma como discurso (FOUCAULT, 2005) vou me ater a citar tão somente os textos prescritivos sobre o ator que, em última análise, constituem situações de emergência e condições de possibilidade para a pedagogia teatral.

Mas como a verdade é prescrita pela pedagogia teatral?

Um conjunto significativo de textos foi produzido pelos próprios artistas das artes do espetáculo no decorrer da história do teatro, principalmente do século XX, nos quais prescrições mais ou menos fechadas são descritas, analisadas e propostas. Esses textos prescritivos constituem um conjunto importante de enunciados (FOUCAULT, 2005) para a pedagogia teatral, pois aduzem a uma série de estratégias discursivas para atores e diretores e, conseqüentemente, à pedagogia teatral.

Foi no texto, aqui compreendido como prática, que a pedagogia teatral se tornou possível e tomou forma, tal qual a praticamos hoje. As prescrições sobre teatro remontam há alguns séculos e, além das análises filosóficas e concomitante à elas, como por exemplo, o *Paradoxo do comediante*, de Diderot (1973), um conjunto significativo desses textos incluem dizer a verdade sobre como dizer a verdade.

Delsartre, Kleist, Stanislavski, Copeau, Grotowski, Barba, todos eles – e muitos outros – prescrevem modos de dizer a verdade. Não que prescrevam métodos fechados ou caminhos rígidos e imperativos; mas instauram campos prescritivos com os quais os atores e, em decorrência disso, a pedagogia teatral se circunscreve. Aslan (1994), por exemplo, mostra como o século XX foi rico em propostas para o ator.

Assim, vejamos, em Stanislavski, por exemplo, a preocupação chave era saber como o ator poderia dizer a verdade sobre si, como ele seria eficiente em mostrar ao público essa verdade, como ele poderia evitar as travessuras da vontade, as artimanhas do narcisismo, as armadilhas do sentimentalismo e encontrar uma expressão verdadeira do sentimento (RIPELLINO, 1996). Os textos sobre teatro de Stanislavski produzem enunciados nessa direção: eles indicam modos por intermédio dos quais o ator pode e deve dizer a verdade sobre si.

Na análise do Sistema, conformado nos dois tomos do livro *O trabalho do ator sobre si mesmo*, Stanislavski (1997, 2007) elenca uma série de prescrições para a verdade, para o acesso a verdade última do ator. Expressões como “o ator deve”, “o

ator precisa”, “*o ator não deve*”, “*o não deveria*” estão a todo o momento expressas no texto.

Esses indicativos para o ator criam uma espécie de especialização dos saberes. Essa especialização possibilitou que o teatro e que tais prescrições pudessem se generalizar e tomar forma no que chamamos de pedagogia teatral, ou seja, uma generalização em direção à escola, por exemplo. Assim, o teatro, visto como possibilidade de dizer a verdade sobre o indivíduo se tornou importante para a tarefa de educação da escola, pois possibilitaria um modo de dizer distinto, e ricamente estruturado, das demais disciplinas ordinárias da escola.

No livro de Stanislavski isso é claro. Para ele, a verdade é parceira da fé, da crença, portanto. Dizer a verdade sobre si na cena significa que “*tudo deve¹ inspirar fé na possibilidade de que existam na vida real sentimentos análogos aos que o artista criador vive em cena*” (2007, p.171). Mas quais as condições para dizer a verdade no teatro?

No discurso da pedagogia teatral parece estar implicado a verdade como possibilidade de franco falar, como dizer livre, como possibilidade de tornar efetivo um espaço em que crianças e jovens possam falar sobre si, sobre suas dificuldades, sobre seu desenvolvimento, sobre sua condição social, econômica, cultural, enfim, sobre sua condição humana. Tarefa complexa, labuta indecifrável. A pedagogia teatral toma a vontade de dizer a verdade do ator como matéria central para o seu projeto educacional.

Seria o dizer verdadeiro do ator uma espécie de parrhesia?

Segundo Foucault (2004b), a *parrhesia* é um vocábulo persistente nos textos gregos clássicos. Uma relação metafórica poderia ser estabelecida entre tais textos e a pedagogia teatral. Haveria uma espécie de *parrhesia* na pedagogia teatral? Ainda que ela fosse diametralmente distinta da *parrhesia* greco-romana, ela representaria um *franco falar* do teatro de nosso tempo? No contexto greco-romano, segundo Foucault, a *parrhesia* significava uma espécie de franqueza, um falar verdadeiro, um dizer a verdade. Ao considerar o trabalho do ator – trabalho de imergir sobre si mesmo como busca de uma expressão verdadeira de seu universo interior – estaríamos diante de uma forma contemporânea de dizer a verdade? Para os gregos, tratava-se de um modo de

¹

Destaque meu.

dizer a verdade no qual aquele que fala está livre para falar e aquele que escuta, escuta tudo (FOUCAULT, 2004b, p.36-37). Essa forma se assemelha, com efeito, à relação público ator, na qual se supõe, segundo o modelo teatral hegemonicamente aceito, que o público é uma unidade mais ou menos uniforme que recebe a verdade do ator e a legitima com a sua presença e atenção.

A *parrhesia* era, na filosofia antiga, uma forma de relação entre o falante e o que se diz, pois nela “o falante deixa manifestadamente claro e óbvio que o que ele diz é a sua opinião” (FOUCAULT, 2004b, p.37). Opinião manifesta, singularidade de quem fala, eis um atributo fortemente sublinhado pela pedagogia teatral. Mas o falar da pedagogia teatral implica mais do que dizer a opinião sobre alguma coisa, pois outras formas de dizer, outras práticas sociais permitem hoje que nos posicionemos sobre nossa opinião. O ideal democrático da participação na vida social imprime o dever de se dizer sobre os assuntos da comunidade. Entretanto, a verdade que o teatro implica na sua manifestação é a verdade de quem a deseja – querer dizer algo ao outro, implica, com efeito, um colocar-se na berlinda.

De forma similar, a *parrhesia* supõe um risco: aquele que diz está sempre numa posição inferior em relação àquele que ouve. Para Foucault, existe uma diferença de *status* entre o *parrhesiastés*, aquele que diz a verdade, e os seus ouvintes. A *parrhesia* comporta um perigo para quem fala. Dizer a verdade, nessa perspectiva, é perigoso. O teatro supõe também um perigo, para além do perigo premente da censura, do qual o teatro foi e é alvo em muitos contextos e momentos históricos, ele implica o risco da exposição. A verdade do universo interno pode se transformar em cabotinagem e impedir que a proteção própria da *máscara* mantenha afastada do público a *persona* individual do ator (LEABHART, 2002). Fora da proteção própria para dizer a verdade, o ator corre o risco de ser tomado como louco, insensato, ingênuo e sua arte não passa de exposição desnecessária de uma vontade mal formulada, mal trabalhada e constrangedora.

Da mesma forma, ter algumas condições ou qualidades morais assegurava, para os gregos, as condições para a verdade. O acesso à verdade poderia ser medido pela prova segunda a qual alguém que fala é detentor de uma qualidade moral. A sua prova, a prova de que alguém fala a verdade, era, assim, dizer algo perigoso, dizer algo que lhe impute um risco (FOUCAULT, 2004b, 40-41). Risco de vida que, por certo, não está

implicado no exercício da pedagogia teatral, mas que, no entanto, se manifesta como risco de rompimento de uma relação. Mas qual a relação que pode ser rompida quando o ator diz a verdade? A relação de comunicação com o público, relação que permite o evento estético, relação descrita por Desgranges como “*fato artístico*” no qual “*não está contido completamente o objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação*” entre “*autor, contemplador e obra*” (2006, p.28).

O contrato socialmente e tacitamente estabelecido entre o ator e o público é uma tênue e fina linha acordada e re-acordada a cada instante. Ela implica, por isso, um risco, o risco de que a comunicação, a relação, não se mantenha. Há que se ter, então, um *status*. O público precisa ver o ator na sua dimensão cênica e isso confere a ele o *status* de ator. Não haverá relação entre público e ator, caso o público não conceda ao ator tal *status*.

Na filosofia greco-romana estudada por Foucault, para que alguém merecesse o *status* de *parrhesiastés*, aquele que diz a verdade, ele deveria se colocar em risco verdadeiro, “*produzir conseqüências custosas*” (ORTEGA, 1999, p.107). Foucault exemplifica isso ao dizer que um professor que ensina gramática às crianças não atinge o risco necessário para ser um *parrhesiastés*, ainda que diga a verdade (FOUCAULT, 2004b, p.41). Contudo, um filósofo que se dirige a um tirano e lhe diz a verdade, põe em risco sua vida. Ele pode ser preso, torturado ou morto e, por isso, o extremo risco lhe confere o poder de dizer a verdade, lhe assegura a posição de *parrhesiastés*.

Mas tal qual a relação entre ator e público, o risco a que a *parrhesia* é sujeita não é sempre um risco de vida, já que, ela pode, por exemplo, ser o risco de perder um amigo a quem se fala sobre uma falta cometida. Segundo Foucault, “*a parrhesia, portanto, está vinculada ao valor frente ao perigo: requer o valor de dizer a verdade apesar de certo perigo. E em sua forma extrema, dizer a verdade tem lugar no 'jogo' da vida e da morte*” (2004b, p.42). Perda da relação com o público, perda da própria identidade, perda da experiência transformadora, eis alguns riscos que o dizer verdadeiro do ator corre.

Os estudos de Foucault levam a concluir que existiam no mundo greco-romano dois tipos de *parrhesia*. O primeiro diz respeito ao sentido pejorativo da palavra, ou seja, dizer tudo sem restrições. Em Platão, por exemplo, isso se encontra como uma

caracterização da má constituição democrática e, na literatura cristã, como oposição a um desejável silêncio para a contemplação de Deus (FOUCAULT, 2004b, p.38-39).

A cabotinagem, tantas vezes repreendida pelas prescrições da pedagogia teatral, parece se assemelhar a esse tudo falar, a um falar desmedido, a dizer em demasia. O ator ele próprio diz muito sem nada tocar a verdade, sem transformar a si e, portanto, sem acessar a fé em dizer.

O segundo tipo de *parrhesia* descrito por Foucault, mais positivo, significa mesmo “*dizer a verdade*”. E aí, nesse sentido, a verdade se alinha à crença: diz-se a verdade porque se crê que é verdadeiro aquilo que se diz. Assim, segundo Foucault, dificilmente a *parrhesia*, tal qual concebida no mundo grego, poderia se dar no nosso tempo, visto a imensa diferença em nosso marco epistemológico.

Não se trata, ademais, de plasmar a *parrhesia* greco-romana na tradição contemporânea da pedagogia teatral, mas tal descrição – a de Foucault – lembra, por conseguinte, a fé stanislavskiana e os desdobramentos dessa idéia nas práticas artístico-pedagógicas do teatro no nosso meio.

Mas qual a função de dizer a verdade na pedagogia teatral?

Uma condição especial para dizer a verdade alinha mais uma vez o franco falar da pedagogia teatral e a *parrhesia* greco-romana: a função crítica que ambas exercem. Pode ser perigoso dizer algo, pode ser sincero e, ainda assim, não se tratar de uma relação na qual a *parrhesia* esteja implicada. Da mesma forma, pode o ator atuar com o risco de romper a relação de comunicação, pode ele ser sincero na expressão de sua interioridade e, ainda assim, não dizer a verdade. Foucault chama a atenção para o caráter de jogo que a *parrhesia* possui. Esse dizer verdadeiro implica a possibilidade de enfurecer o interlocutor, pois a sua função crítica circunscreve não uma demonstração da verdade, mas a crítica de algo que é feito pelo que fala ou pelo que escuta (2004b, p.43). No teatro, o ator exerce sua função crítica quando expõe os nós, conflitos e idiossincrasias sociais; quando faz das relações ordinárias com as quais nos acostumamos, elemento de drama a pulular diante dos olhos dos espectadores; quando faz o espectador reconhecer na representação as condições de sua humanidade.

Aquele que fala, como já dito, está numa posição inferior àquele que escuta. Tanto na *parrhesia* quanto no palco, aquele que escuta, está em poder de romper o

acordum do diálogo. No entanto, aquele que fala goza de algum privilégio que está sendo colocado em risco ao se dizer a verdade. O público concede a palavra ao ator, ele permite, por entender sua importância, a palavra. É preciso certo *status* moral e social para dizer a verdade. É esse *status* que está em risco quando o *parrhesiastés* diz a verdade, pratica a *parrhesia*. É o acordo tácito com o público que está em risco. O teatro implica sempre um risco, implica sempre a possibilidade da morte, pois trabalha sempre na tentativa de recuperar a vida.

Foucault (2004b), ainda, descreve uma última característica da *parrhesia*, dizer a verdade é um dever. Não há uma obrigação de dizer a verdade, mas o *parrhesiastés* se sente compelido a tal, sente que é seu dever dizer a verdade. Ora, o ator se encontra numa espécie de isomorfismo *parresiástico* quando diz o que necessita dizer, pois trata-se de uma atividade verbal livre e devida, segundo um jogo de relações entre quem fala e quem escuta. Nesse jogo, o *parrhesiastés* – e também o ator – escolhe a franqueza ao invés da persuasão.

Dizer a verdade implica mesmo uma transformação de si?

Uma das prescrições mais importantes, fundantes eu diria, da pedagogia teatral, está claramente circunscrita nos textos de Stanislavski: a transformação do homem por debaixo do ator (RUFFINI, 2007). Dizer a verdade sobre si implica não uma relação direta e simples de comunicação, mas uma transformação, uma mudança, uma conversão de si, uma ascese artística de si sobre si mesmo.

Idéia similar aparece descrita por Foucault (2004b), pois ele se mobiliza a mostrar uma espécie de desenvolvimento da idéia de *parrhesia* desde a Grécia clássica até o início do cristianismo. Para além desse desenvolvimento e da análise histórica que o autor empreende no seu modo de operar, ele apresenta a *parrhesia* como uma atividade filosófica amplamente praticada na cultura greco-romana, descrevendo-a não exatamente como um conceito, mas como uma prática (2004b, p.142). Essa prática diria respeito ao intento de dar formas às relações que os indivíduos têm com o outro e consigo mesmo; relações que, com efeito, suporiam uma transformação da própria vida. Foucault identifica uma mudança na idéias de *parrhesia* desde os textos clássicos de Platão, por exemplo, nos quais a *parrhesia* aparece mais como uma opinião, até os textos posteriores, séculos depois, nos quais a *parrhesia* implicaria, segundo ele, não

apenas a emissão de uma opinião, mas adotaria um significado mais geral e extenso; não somente uma mudança de opinião ou crença, mas uma alteração profunda do próprio estilo de vida (GROS, 2004b).

E não seria esse, também, o ideal da pedagogia teatral? Transformar o estilo de vida, mudar alguma coisa na vida de crianças e jovens, habilitar e instrumentalizar os alunos para uma vida em mudança, libertá-los dos pré-conceitos e dos estigmas sociais são apenas algumas das tarefas que a pedagogia teatral, por intermédio do dizer verdadeiro, pretende cumprir.

As práticas *parrhesiásticas*, por sua vez, suporiam, ademais, uma relação de si mesmo com a verdade. Trata-se de um círculo vicioso no qual dizer a verdade dota o indivíduo de auto-conhecimento que lhe possibilita um conhecimento posterior, conhecimento esse que permite conhecer a verdade no sentido geral (FOUCAULT, 2004b, p.143). Veja-se a similitude à vontade de verdade da pedagogia teatral.

No caso da *parrhesia*, o filósofo francês mostra como essas práticas, as práticas *parrhesiásticas*, antes de se estabelecerem somente nas relações dos governantes com seus súditos, se espriam, no mundo greco-romano, para vários modos de vida, várias possibilidades de práticas, vários lugares diferentes. Trata-se, portanto, de técnicas específicas nas relações humanas e seus procedimentos.

Três tipos de relações humanas são distinguidas por Foucault (2004b), e nelas estão presentes a *parrhesia*. Façamos uma breve comparação com a verdade da pedagogia teatral.

A primeira seria a *parrhesia* como prática na vida em comunidade. Na pedagogia teatral a vida em conjunto, em grupo, cumpre papel preponderante nas práticas artísticas e pedagógicas, pois se trata de uma forma de dizer a verdade no seio da vida em comunidade. A segunda discorre sobre a *parrhesia* na vida pública. Para esse tipo de relação, posso evocar, mais uma vez, o necessário contrato entre ator e público, pois o evento teatral, ele mesmo, é parte integrante e integrada da vida pública, diz respeito a uma prática social. E, a terceira, relaciona a *parrhesia*, ou melhor, a sua prática, com as relações pessoais. Ora, a verdade da pedagogia teatral, como já disse, é inteiramente voltada para a conversão do indivíduo ao seu próprio eu. Parece ser essa conversão de si que a pedagogia teatral pretende expor e dizer.

Nas três perspectivas sobre a *parrhesia*, Foucault apresenta uma análise detalhada de diversos textos da cultura greco-romana, nos quais a *parrhesia* vai sendo lida como um exercício da verdade, uma espécie de “*ascese de si mesmo*” (FOUCAULT, 2004b, p.209). É a partir disso que posso pensar na pedagogia teatral e na sua busca pela verdade do humano como um acesso a si mesmo, como uma elevação de si, como um processo de reconhecimento transformador daquilo que constitui a si mesmo.

Mas Foucault segue e nos alerta para não compreendermos a *parrhesia* como uma possibilidade de adotar uma postura de juiz de si mesmo, mas pensá-la como uma possibilidade de converter a si mesmo, adotando um “*papel de técnico, de artesão, de artista, que – de vez em quando – deixa de trabalhar, examina o que está fazendo, recorda a si mesmo as regras de sua arte, e compara essas regras com o que realizou até o momento*” (2004b, p.209). A descrição de tal conversão é semelhante ao preceito de Stanislavski – e de tantos outros – segundo o qual o ator deve no decorrer da vida examinar constantemente sua arte para evitar os perigos da cristalização, da cabotinagem, revigorando os artificios de seu ofício, produzindo-os sempre de forma renovada (RUFFINI, 2007).

É possível comunicar ao público a verdade sobre si?

O problema da comunicação está, com efeito, no cerne do fenômeno daquilo que no mundo euro-americano definimos como teatro. Comunicar algo do universo interior é, assim, o modo operante do ator, desde que a pedagogia de Stanislavski prescreveu a nós que a vida exterior do personagem só pode ter lugar, base e sustentação no fluxo orgânico da energia interna do próprio ator. Ele empresta ao personagem cara e coração. É da matéria do seu sentimento, do ator, da sua experiência emocional e criativa que o personagem se nutre como substância borrada. Como comunicar tal experiência? Como expressar algo de privado e interno, como dar forma ao não conforme, ao vazio, ao fluxo? Como fixar o movente?

Em *A hermenêutica do sujeito*, Foucault dirá que é em torno do problema de “*o que dizer, como dizer, segundo quais regras, segundo quais procedimentos técnicos e quais princípios técnicos*” (2004a, p.450) que a noção de *parrhesia* se insinua quando se considera a relação entre mestre e discípulo, o primeiro como aquele que precisa

“*liberar*” a palavra, o dizer a verdade do discípulo. Como se vê, uma produção similar de verdade está prevista na pedagogia teatral. Os modos de dizer a verdade estão prescritos como técnicas, como princípios, como procedimentos capazes de conduzir o ator à comunicação eficaz da sua verdade. As prescrições de procedimentos estabelecem, para além das intenções de seus autores, normatizações e regramentos. Podemos lembrar de alguns deles em Stanislavski ou Copeau ou, dentre os contemporâneos, em Barba ou Boal.

Dizer a verdade, nessa perspectiva, não é dizer qualquer coisa, mas tudo dizer sobre si, se desnudar, não se esconder atrás ou por debaixo das máscaras cotidianas, mas tudo expressar sobre si. E o desnudar lembra logo o legado de Grotowski (2007) sobre a transmutação do ator.

Sem querer, mais uma vez, estabelecer uma dimensão continua ou aplicada, uma perspectiva semelhante está implícita na *parrhesia*. Assim, diz Foucault que a *parrhesia*, etimologicamente, significa *tudo-dizer* (2004a, p.450). Mas, sobretudo, a franqueza, a liberdade, a abertura, que fazem que alguém diga o que tem que dizer, “*da maneira como se tem vontade de dizer, quando se tem vontade de dizer e segundo a forma que se crê ser necessário dizer*” (2004a, p.450). Pensemos, portanto, na singularização do dizer verdadeiro do ator. Ele diz a sua verdade, do seu modo de dizer. O que ele diz e como ele diz a verdade sobre si são constituídos na própria prática, no próprio exercício de dizer. Para pensarmos tais relações, lembremos, também, que Foucault prefere a tradução francesa da palavra *parrhesia*, ou seja, o *franco falar*.

Dizer a verdade? Falar francamente? Desafio gigantesco que a pedagogia teatral se impõe e nos impõe. Tarefa a ser repensada.

Sala escura. Um grupo de alunos se prepara para entrar em cena. Eles improvisam uma cena de A megera domada, de William Shakespeare. Entram em cena. Olham-se. Uma atenção especial se faz na sala. Os companheiros ao pé do palco ficam atentos, colunas e isquios se recolocam no lugar. Um brilho agudo se mostra nos olhos dos que vêem. O grupo em cena é entrosado. Um deles fala como se dissesse pela primeira vez, insinua um gesto que não faz. A platéia ri. A professora-diretora pensa rapidamente: - de repente se faz algo inexplicável, um chama de vida pulsa naquele

corpo que há um instante era apenas um adolescente. Pura surpresa. Aquele aluno mostra algo que é realmente renovador. Encantamento. Pode o teatro dizer a verdade?

Referências:

- ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- DESGRANGES, Flavio. *Pedagogia do teatro: provocações e dialogismos*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DIDEROT. O paradoxo do comediante. *Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona, Paidós, 2004b.
- GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. *Foucault a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004b.
- GROTOWSKI, Jerzy. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEABHART, Thomas. A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau. *Revista da Fundarte*. Montenegro: Editora da Fundarte. n.04, jul. a dez/2004, p.04-15.
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- RIPELINO, Ângelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUFFINI, Franco. *Stanislavskij*. Dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé. Roma: Laterza, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre si mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.
- _____. *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2007.
- VALENZUELA, Jose Luis. *De Barba a Stanislavski*. San Luis: Editorial Universidad, 1993.