

O DIZER VERDADEIRO COMO PRÁTICA DISCURSIVA NA PEDAGOGIA DO ATOR¹

Truth-saying as a discursive practice in the pedagogy of the actor

Gilberto Icle²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

13

Resumo: Este texto fricciona a noção de *parrhesia* e a Pedagogia do Ator. Apresenta-se o contexto discursivo, no qual as operações teóricas são empreendidas, e problematiza-se o conceito de *parrhesia*, dizer-verdadeiro, segundo a obra de Michel Foucault. Analisam-se os textos prescritivos para o ator, confrontando-os com o imperativo de dizer a verdade. Tal operação se realiza, a partir de uma indagação constituída num movimento reflexivo entre a Pedagogia do Ator e a noção de *parrhesia*.

Palavras-chave: Teatro. Verdade. Ator.

Abstract: This text deals both with the notion of *parrhesia* and the Pedagogy of the Actor, opposing these two ideas. It presents the discursive context in which the theoretical operations are undertaken and problematizes the concept of *parrhesia* – truth-saying – according to the work of Michel Foucault. It analyses texts aimed at actors, confronting them with the imperative of telling the truth. This is carried out based on the questioning formed by reflexive movement between the Pedagogy of the Actor and the notion of *parrhesia*.

Keywords: Theatre. Truth. Actor.

Este ensaio pretende um passeio pela noção de verdade e, em especial, o estatuto do verdadeiro no seio da Pedagogia do Ator. A noção de Pedagogia do Ator, aqui, será restrita à forma por intermédio da qual ela foi engendrada pelos renovadores do teatro no século XX, especialmente pelos diretores-pedagogos europeus, por exemplo, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, Barba. Para uma delimitação provisória e parcial, o que se chama aqui de Pedagogia do Ator

será relacionado aos processos de formação do ator e/ou do performer. Entretanto, o contexto da formação superior em teatro seria, talvez, o ambiente privilegiado para pensar as questões aqui apresentadas.

1. Este artigo é uma versão revista e ampliada da comunicação intitulada *Pode o teatro dizer a verdade?* Publicada nos Anais da 31ª Reunião Anual da ANPED, em Caxambu, em 2008. Algumas ideias podem, ainda, ser encontradas no livro de minha autoria *Pedagogia Teatral como Cuidado de si* (ICLE, 2010). A discussão apresentada aqui é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq.

2. Bolsista de Produtividade do CNPq.

Para fazer emergir novas compreensões sobre as funções da Pedagogia do Ator, tomarei como ferramenta teórica um conceito preciso – ainda que se trate de noção distante dos Estudos Teatrais ou das abordagens que normalmente aduzem a esse campo – e que funcionará como disparador de uma série de problematizações: a noção de *parrhesia*, de franco-falar. A partir dessa noção, vou inicialmente indagar a Pedagogia do Ator na sua dimensão discursiva, para, num segundo momento, apresentar questões – que formam, com efeito, a estrutura deste texto – dispostas sobre a verdade como *parrhesia*.

Essa ferramenta teórico-metodológica será tomada dos escritos ulteriores do filósofo francês Michel Foucault, que descreveu tal noção no contexto da cultura greco-romana. Assim, tomar tal companhia objetiva estilhaçar alguns percalços da minha própria compreensão sobre a Pedagogia do Ator e as funções que ela assume, hoje, entre nós.

Não pretendo, contudo, debruçar-me de forma exaustiva sobre tal conceito, mas, pretendo usá-lo e abusá-lo como ferramenta exploratória, com a qual possa inquirir a Pedagogia do Ator 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 do Ator é uma prática *parrhesiástica* contemporânea, mas tão somente, abrir um caminho para pensar o presente.

A verdade, como busca do ator, encontra lugar desde as noções stanislaviskianas de fé e verdade (AUTANT-MATHIEU, 2007) até as pretensões hiper-realistas da performance contemporânea, nas quais o corpo é levado “[...] a seu extremo ou mesmo [trata-se de] sujeitá-lo a considerável risco e dor” (CARLSON, 2010, p. 118). Seja por intermédio de um travestimento que procure efeitos de verdade (no qual o personagem era instrumento de acesso ao universo interior do ator) ao modo da atuação naturalista, seja por intermédio do desnudamento de todos os artifícios teatrais na presentificação do real proposta pela performance como linguagem – ou por aquilo que Sílvia Fernandes (2010, p. 83) chama de “Teatros do Real” –, uma procura e, ao mesmo tempo, uma promessa de verdade, parece estar incrustada nos projetos teatrais e performáticos que nos entornam.

Não se trata, entretanto, de saber se

a verdade existe ou como ela é alcançada, mas tratá-la como uma *formação discursiva*, uma necessidade que nos assujeita e nos subjetiva para nos transformar em sujeitos de verdade. Essa perspectiva é a que estará disposta nas próximas páginas: pensar como o ator está sujeito à verdade.

Como a verdade tornou-se objetivo e objeto da Pedagogia do Ator?

O discurso é uma prática, ensinou-nos Foucault (2005). Ele não pode ser reduzido a uma enunciação isolada, tampouco a um dito constituído somente de significados e significantes. Ainda que o discurso comporte e se manifeste em uma materialidade, ele não se reduz a ela. Para Foucault, a análise arqueológica, no seu projeto de descrição dos enunciados – que por sua vez constituem o que ele denomina como discurso –, não é uma análise discursiva tradicional, pois não se resume a uma análise da língua (2005, p. 30), mas sim, trata-se de uma análise das *formações discursivas*, das suas relações com campos discursivos associados que procura mostrar a emergência dos objetos, os quais as próprias formações designam. Foucault pretendia “[...] não mais tratar os discursos

como conjuntos de signos [...], mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (2005, p. 55). Entendê-lo, pois, como prática, incita-nos a nos perguntarmos sobre as verdades com as quais convivemos.

Nessa perspectiva, o estatuto discursivo da Pedagogia do Ator é formado de diferentes enunciados que emergem como constituições aparentes, pois não estão escondidos, não requerem uma operação de fazer aparecer. Tomar emprestado de Foucault alguns elementos de sua análise enunciativa significa, também, entender tais formações como superficiais no tocante à linguagem, pois o objeto de discurso que tais formações engendram, “[...] não espera nos limbos a ordem que vai liberá-lo e permitir-lhe que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 50). Portanto, não se trata de uma interpretação, mas de uma descrição, de uma apresentação de formações discursivas que não são naturais e que precisam ser diagnosticadas.

Assim, as práticas pedagógicas teatrais que protagonizam este trabalho não estão isoladas, não se reduzem a procedimentos singulares na formação dos atores, mas estão em articulação com

campos diversos que nos ensinam, também, como ser ator, como dizer verdadeiramente o que tem de ser dito. A mídia no Brasil é um exemplo clássico desse tipo de articulação discursiva. Ela não deixa de multiplicar as possibilidades de se compreender o que é um ator e qual é o seu trabalho.

A Pedagogia do Ator como uma formação discursiva impõe, então, a necessidade de percebermos um conjunto de práticas discursivas que tornam enunciáveis determinadas necessidades, no âmago da prática teatral. Dentre elas, gostaria de dedicar-me à do franco falar. Um enunciado tantas vezes dito, uma verdade tantas vezes professada: dizer a verdade sobre si implicaria um modo de ser um ator melhor.

O teatro possui ferramentas específicas para esse franco falar. A emergência de diferentes modalidades de improvisação teatral possibilitou que não-atores pudessem exercitar esse franco falar, que antes era restrito aos atores ditos profissionais. Mas não se trata de pensar o discurso como aquilo que alguém fala apenas. Para isso, é preciso tomar o conceito de enunciado.

Os enunciados, como funções que tornam possíveis as condições de

existência de uma determinada prática discursiva, encontram-se no anonimato da linguagem: quem diz isso? É um dizer anônimo (FOUCAULT, 2005, p. 138), uma prática de todos nós, uma verdade que nos impinge um modo de ser e fazer. É assim que, nas práticas discursivas da Pedagogia do Ator, no seu estatuto anônimo, exterior e relacionado a outros campos de saber, as práticas teatrais podem fazer encontrar a verdade do texto ou a verdade que o dramaturgo pretendia expressar; revelar as condições reais ou representar a realidade do grupo que encena; tornar aparente sentimentos reprimidos.

A verdade, portanto, surge como objeto do discurso da Pedagogia do Ator. Ela passa a ser um dos grandes objetivos da Pedagogia do Ator: o ator deve aprender a dizer a verdade, mesmo que esse dizer não signifique pronunciar palavras. Ele deve ser verdadeiro. Ele deve dizer a verdade com o corpo, com a expressão de sentimentos genuínos, com a presentificação de ações reais, entre outras possibilidades. Dizer a verdade, encontrar o exato sentimento, transmitir a realidade verdadeira dos acontecimentos, imitar e atuar com autenticidade, tornam-se possibilidades muitas vezes enunciadas

nesse discurso.

Isso se torna possível porque os enunciados que formam o discurso, segundo a acepção foucaultiana, não são fixos, mas movimentos; não possuem um sujeito falante, mas uma posição, uma função sujeito variável.

Há um movimento discursivo na Pedagogia do Ator que procura legitimar o dizer a verdade como função e objetivo do teatro. E nesse movimento há repetição. O enunciado em si é repetição. A materialidade do enunciado possibilita sua repetição. Segundo Deleuze, apesar de o enunciado ser uma repetição, não isenta, contudo, a repetição de ser uma “[...] outra coisa que não ele mesmo, algo que lhe é estranhamente semelhante e quase idêntico” (DELEUZE, 1988, p. 23).

Do ponto de vista discursivo, a verdade consiste em uma repetição no discurso da Pedagogia do Ator. Nas promessas da maioria dos diretores-pedagogos e renovadores do teatro do século XX, como Stanislavski, Copeau, Brecht, Grotowski, Barba, a verdade já é objetivo e objeto de trabalho. Muitas práticas oriundas dos textos desses autores focam o falar a verdade como modo ideal para o trabalho do ator (ICLE, 2010).

Da mesma forma, ao se separarem como duas unidades distintas e autônomas, teatro e espetáculo (RUFFINI, 2009) possibilitaram a existência de práticas que não focavam mais a atitude profissional de fazer espetáculos, para ser ressarcido em dinheiro, mas o processo de fazê-lo, no qual, dizer a verdade sobre si assume o protagonismo da transformação do indivíduo.

Por fim, a repetição e a repartição dos enunciados sobre a verdade encontram campo fértil e semeado nos textos prescritivos para o ator. Ou seja, naquilo que o ator deve fazer, precisa realizar para ser ator, já estão visíveis as curvas de enunciação sobre o dizer verdadeiro, como porta por intermédio da qual a verdade irá passar e se apresentar como objeto do discurso teatral.

Desde que a Pedagogia do Ator constitui-se em 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 como a verdade é prescrita pela Pedagogia Teatral?

O trabalho de diretores-pedagogos importantes como Stanislavski, Copeau, Decroux, Brecht, Grotowski, Barba, Brook, reveste-se de múltiplos refinamentos e técnicas específicas para *fazer falar*. Stanislavski (1997, 2007) é, por suposto, um dos primeiros 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 dos universos interior e 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 em muitas práticas.

Na impossibilidade de pensar a verdade fora de uma materialidade que lhe toma como discurso (FOUCAULT, 2005), vou ater-me 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 do Ator.

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 apresentadas, analisadas e propostas. Esses textos prescritivos constituem um conjunto importante de enunciados (FOUCAULT, 2005) para a Pedagogia do Ator, pois aduzem a uma série de estratégias discursivas para atores e diretores e, conseqüentemente, para a formação teatral.

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

Delsarte, Kleist, Stanislavski, Copeau, Grotowski, Barba, todos eles – e muitos outros – prescrevem modos de dizer a verdade. Não que determinem métodos fechados ou caminhos rígidos e

imperativos; mas instauram campos prescritivos com os quais os atores e, em decorrência disso, a Pedagogia 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 mostrá-la ao público, 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). No seu trabalho ulterior, da mesma forma, o ator deveria se utilizar da linha de ações físicas para manter a organicidade de seu trabalho. “A verdade das ações físicas e a fé [...]” (Stanislavski apud AUTANT-MATHIEU, 2007, p. 25) lhe trariam a verdade interior para a atuação. 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)

elencam 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 ator não deveria” estão a todo o momento expressas no texto.

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 *deve* 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?

Poderíamos pensar o dizer verdadeiro do ator como uma espécie de *parrhesia*?

Segundo Foucault (2004b), a *parrhesia* é um vocábulo que aparece de maneira muito frequente e de forma repetida nos textos gregos e romanos clássicos. Uma relação metafórica poderia ser estabelecida entre tais textos e a Pedagogia do Ator. Haveria uma espécie de *parrhesia* na Pedagogia do Ator? 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 dizer a verdade, no qual aquele que fala está livre para falar e aquele que escuta, ouve 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 do Ator. Mas, o falar para o ator implica mais que expressar 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, pressupõe, com efeito, um colocar-se na berlinda.

Na situação *parrhesiástica*, aquele que diz está sempre em uma posição inferior em relação àquele que ouve, pois para haver *parrhesia* deve-se correr um risco. Para Foucault, existe uma decalagem entre o *status* do *parrhesiastés*, aquele que diz a verdade, e dos 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 daquele 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 que sua arte

não passa de exposição desnecessária de uma vontade mal formulada, mal trabalhada e constrangedora.

Era preciso ter algumas condições ou qualidades morais que asseguravam, para os gregos, as condições para a verdade. O acesso à mesma 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, falar alguma coisa que lhe impute um risco (FOUCAULT, 2004b, p. 40-41). Perigo de vida que, por certo, não está pressuposto no exercício teatral (salvo em algumas exceções), mas que, no entanto, manifesta-se como possibilidade 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).

André Carreira desenvolve o conceito de risco como algo inerente ao trabalho do ator. Para ele, esse artista “[...] se prepara para enfrentar,

permanentemente, condições de perigo” (CARREIRA, 1999, p. 189). Aparentemente, haveria aí um risco sempre eminente, mesmo quando o ator não realiza performances de risco físico, pois o “[...] risco não é um elemento separado, particular, exclusivo, senão um componente que constrói as possibilidades de ficção” (CARREIRA, 1999, p. 190).

Entretentes, o contrato social que estabelece a relação ver/fazer, tacitamente estabelecido entre o ator e o público, é uma tênue e fina linha acordada e reacordada a cada instante. Ela implica, por isso, um risco de que a comunicação, de que a relação, não se mantenha. Há que se ter, então, um *status*. O público precisa ver o ator em sua dimensão cênica e isso confere a ele o *status* de ator. Não haverá relação entre público e ator, caso o público não conceda a ele 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 consequências 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* está 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.

Foucault descreve dois tipos de *parrhesia*. O primeiro é o sentido pejorativo da palavra: tudo falar.

A cabotinagem, tantas vezes repreendida pelas prescrições da Pedagogia do Ator, parece se assemelhar a esse tudo falar, a um expressar-se 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 é literalmente “dizer a verdade”. Trata-se de tomar a verdade alinhando-a a crença: diz-se a verdade porque se crê que é verdadeiro aquilo que se fala. Assim, segundo Foucault, dificilmente a *parrhesia*, do 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 teatral, mas tal descrição – a de Foucault – lembra, por conseguinte, a fé stanislavskiana e os desdobramentos dessa ideia 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 do ator e a *parrhesia* greco-romana: a função crítica que ambas exercem. Pode ser perigoso dizer algo, pode-se 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 idiosincrasias 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 em uma 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 e a possibilidade da morte, pois trabalha todo o tempo na tentativa de recuperar a vida.

Foucault, 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 dizê-la. Ora, o ator encontra-se em uma espécie de isomorfismo *parrhesiástico* quando fala o que necessita dizer, pois se trata 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 do Ator, 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.

Ideia similar aparece descrita por Foucault (2004b), pois ele se mobiliza a mostrar uma espécie de desenvolvimento da ideia de *parrhesia*, desde a Grécia clássica até o início do cristianismo. O filósofo francês apresenta a *parrhesia* como uma atividade filosófica muito praticada pelos gregos e romanos antigos. Para ele, entretanto, não se trataria de um conceito, mas de uma prática (2004b, p. 142). Essa prática diria respeito ao objetivo de circunscrever as relações que os indivíduos têm com o outro e consigo mesmo. Essas relações, entretanto, suporiam uma transformação da própria vida. Foucault identifica uma mudança na ideia 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 do Ator, transformar o estilo de vida, mudar alguma coisa no modo de viver, na ética do ator?

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 autoconhecimento que lhe possibilita um conhecer-se posterior, conhecimento esse que permite saber a verdade no sentido geral (FOUCAULT, 2004b, p. 143). Veja-se a similitude à vontade de verdade da Pedagogia do Ator.

Foucault fala de três tipos de dizer verdadeiro. O primeiro 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. O segundo 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 o terceiro 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 do Ator pretende expor e dizer.

Nas três perspectivas sobre a *parrhesia*, Foucault fala de um exercício da verdade, uma espécie de “*ascese de si mesmo*” (FOUCAULT, 2004b, p. 209). É a partir disso que posso pensar na Pedagogia do Ator 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.

Foucault, entretanto, segue e alerta-nos para não compreendermos a *parrhesia* como um juízo de si mesmo, mas pensá-la como uma capacidade 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 artifícios de seu ofício, produzindo-os sempre de forma renovada (RUFFINI, 2007).

É possível comunicar ao público a verdade sobre si?

25

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-nos 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 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?

Foucault esclarece 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. Isso se encontra no contexto da relação entre mestre e discípulo. O primeiro é quem *libera* a palavra: o dizer a verdade do discípulo. Como se vê, uma produção similar de verdade está prevista na Pedagogia Teatral. Os modos de falar 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.

Falar a verdade, nessa perspectiva, não é dizer qualquer coisa, mas tudo expressar sobre si, desnudar-se, não se esconder atrás ou por debaixo de 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 contínua ou aplicada, uma perspectiva semelhante está implícita na *parrhesia*. A *parrhesia*, etimologicamente, significaria *tudo-dizer*

(FOUCAULT, 2004a, p. 450). E, ainda, a franqueza, a liberdade e a abertura obrigam ao *parrhesiasta* a dizer o que tem de 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 fala a sua verdade, do seu modo de dizer. O que ele diz (no seu ato de verdade) e como ele retrata 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 do Ator impõe para si e para nós. Tarefa formativa a ser repensada.

Artigo recebido em: 27/08/2013

Aprovado em: 05/11/2013

Referências Bibliográficas

- ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. *La Ligne des Actions Physiques*. Montpellier: L’Entretemps, 2007.

- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARREIRA, André. Risco Físico: a abordagem teatral da silhueta urbana e a preparação do ator. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999, p.187-193.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DESGRANGES, Flavio. *Pedagogia do Teatro: provocações e dialogismos*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DIDEROT. O Paradoxo do Comediante. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1973.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- FOUCAULT, Michel. *Discurso y Verdad en la Antigua Grecia*. Barcelona, Paidós, 2004b.
- GROS, Frédéric. *Foucault a Coragem da Verdade*. São Paulo: Parábola, 2004b.
- GROS, Frédéric. Situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- GROTOWSKI, Jerzy. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ICLE, Gilberto. *Pedagogia Teatral como Cuidado de si*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- 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. L'estremismo di Stanislavskij. In: SCHINO, Mirella. *Alchimisti della Scena*. Teatri laboratorio del novecento europeo. Roma: Laterza, 2009, p.181-196.
- 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.
- STANISLAVSKI, Constantin. *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.