

ANOS 60

Antonio Candido
Haroldo de Campos
Anatol Rosenfeld
Paulo Emilio Salles Gomes
Poesia Concreta
Cinema Novo
Cinema Marginal
Música Nova
Tropicália
Canção de Protesto
Teatro de Arena
Teatro Oficina
CPC
Rex Time

HERÓIS E CORINGAS

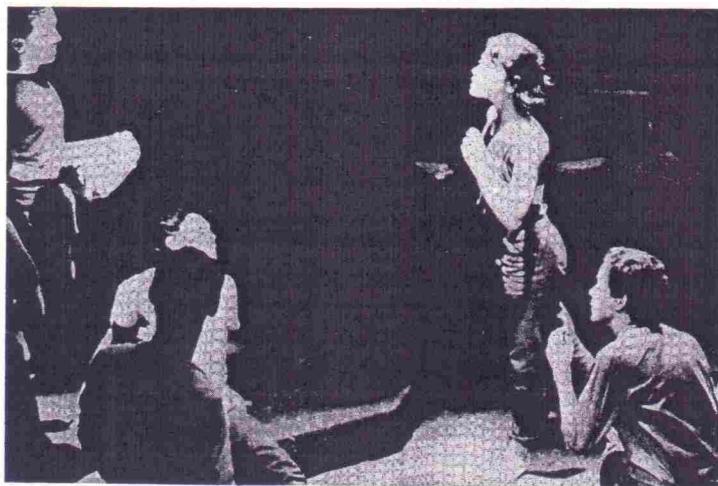
Anatol Rosenfeld

A produção artística do Teatro de Arena de São Paulo foi regularmente acompanhada da reflexão teórica de Augusto Boal, fato documentado pela presença de ensaios que expõem os fundamentos de suas opções estéticas já nos programas de seus trabalhos encenados, como é o caso de "Tiradentes: Questões Preliminares" e "Quixotes e Heróis" que aparecem no programa da peça Arena Conta Tiradentes em 1967.

No que diz respeito ao chamado "Sistema Coringa", quando da edição texto de Arena Conta Tiradentes (Livraria Editora Sagarana, São Paulo, 1967), Boal reuniu e sistematizou seus trabalhos sobre o tema, publicando-os a título de introdução. Esse mesmo texto aparece em 1968 no Caderno Especial n.º 2 da Revista Civilização Brasileira (dedicado ao teatro), com o título "Elogio Fúnebre do Teatro Brasileiro Visto da Perspectiva do Arena", e, finalmente, junto a escritos mais recentes do autor, é publicado em 1975 no livro Poética do Oprimido, da Editora Civilização Brasileira.

A reflexão e a proposta de Boal tocam problemas centrais do teatro e são mesmo um convite ao debate.

Anatol Rosenfeld, analisando a teoria e a prática de Boal, produziu, também em 1967, o texto "Heróis e Coringas" (publicado na revista Teoria e Prática, n.º 2, 1967). Seu propósito explícito é exatamente discutir as teses de Boal, chamando a atenção para os aspectos mais polêmicos das mesmas e ressaltando, ao mesmo tempo, a importância dos resultados de Zumbi e Tiradentes dentro da trajetória do teatro engajado no Brasil.



Arena Conta Zumbi — 1965

O êxito de *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes* reveste-se de considerável importância para o teatro brasileiro. As duas peças não são criações isoladas, resultados de improvisações, inspirações ou idéias casuais. Obedecem a um plano longamente pensado. Ambas as peças baseiam-se ou foram acompanhados de considerações teóricas amplamente expostas por Augusto Boal.¹ O pensamento de Boal é uma elaboração livre e original de concepções sobretudo brechtianas. As idéias expostas destinam-se a fundamentar um teatro que tenha eficácia para o público brasileiro e, mais de perto, para o público do Teatro de Arena, eficácia no sentido do acerto social deste teatro, isto é, da “humanização do homem”. A teoria visa a possibilitar a criação de um teatro brasileiro que vá além da atitude contemplativa, já que a humanização do homem é um “fato concreto de condições e direções de vida, no sentido de uma sociedade que se desaliena progressivamente e aos saltos” (pp. 45/46). O esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos crítico-rationais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado. Esta empatia afigura-se a Boal indispensável para que a platéia não perca o contato emocional imediato com o personagem focal e sua experiência não tenda a reduzir-se ao conhecimento puramente racional (p. 38); ou seja, para que a comunicação não suscite apenas uma atitude contemplativa e sim um comportamento ativo. Embora pareça, Boal não se afasta, no tocante à empatia, das concepções brechtianas essenciais, apesar de lançar mão de recursos diferentes e de se esforçar conscientemente por integrar, dentro de um contexto artístico moderno, elementos estilísticos do teatro tradicional. O esforço de não negar conquistas do passado — ao contrário do que ocorre muitas vezes nas vanguardas — deve ser destacado. Impõe-se analisar a eficácia da teoria enquanto vise a uma interpretação crítica da realidade e à sua comunicação vigorosa, teatral, ativante, no âmbito das condições concretas do Teatro de Arena, do seu público e do momento histórico.

Quatro técnicas fundamentais

Na fase de *Zumbi* elaboraram-se, segundo a exposição de Boal, quatro técnicas básicas.

1) Desvinculação ator/personagem.

Conforme a técnica tradicional, cada ator representa um só personagem com que procura identificar-se ao máximo, havendo tantos atores quanto personagens. Nos moldes da nova poética, alguns poucos atores, alternando entre si a interpretação dos personagens, desempenham todos os papéis, por maior que seja o seu número. Não vem aqui ao caso indagar se Boal tem razão ao afirmar que “assim nasceu o tea-

tro” (na Grécia) e que “para isso” se utilizavam máscaras, isto é, para que o público, através delas, identificasse o personagem apesar da variação dos atores. Fato é que essa desvinculação é antiga, ainda que as razões possam variar. Também modernamente foi usada, por exemplo, por Brecht na peça didática *A Decisão*, com o objetivo específico de evitar a identificação demasiada entre ator e personagem e de facilitar a interpretação crítica do último.

Tanto em *Zumbi* como em *Tiradentes* tal processo foi usado por várias razões, sobretudo a de se extinguir a influência que “sobre o elenco tivera a fase realista anterior, na qual cada ator procurava exaurir as minúcias psicológicas de cada personagem” (p. 25), ao qual se dedicava com exclusividade. “Em *Zumbi*, cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos” (p. 25). Tal desempenho é “épico”, isto é, narrativo. O narrador, que narra uma estória qualquer aos seus ouvintes presentes, é, por assim dizer, um único “ator” que desempenha os papéis de todos os personagens da estória. Evidentemente não pode ir muito longe na caracterização individual de cada personagem. Não lhe cabe “ser” integralmente cada um, visto funcionar como o narrador de todos. Empregada no teatro, a técnica impede a diferenciação excessiva de cada papel. O personagem é marcado por uma espécie de “máscara” esquemática (comportamento, indumentária, adereços especiais) que, em vez de encobrir os diversos atores como ocorria na Grécia, deve “transparecer” através da variedade dos comediantes que já não “encarnam” o papel, mas são portadores e “narradores” dele. O caráter tenderá a ter, por isso, traços típicos, tornando-se, mais que indivíduo, representante de um grupo. Assim, em *Tiradentes*, Gonzaga com sua rosa e traje especial, passa a ser o representante do intelectual sofisticado, entregue a uma retórica pouco realista. Supõe-se que tal tipo de representação desvinculada favoreça a apreciação crítica do público, visto ela impedir a intensa identificação emocional.

2) Perspectiva narrativa una

A desvinculação teria a vantagem (para o elenco do Arena) de todos os atores se agruparem em uma única perspectiva de narradores. Assim o espetáculo passaria a ser contado por toda uma equipe: nós, o Arena, vamos contar uma estória, segundo um nível de interpretação coletiva.

3) Ecleticismo de gênero e estilo

Do sistema faz parte o emprego, numa só peça, de recursos característicos da farsa, do melodrama, da telenovela etc., assim como de elementos estilísticos realistas, expressionistas, surrealistas etc. É um princípio de montagem típico da arte e do teatro modernos, freqüente em Brecht, Duerrenmatt e outros autores. Em *Tiradentes* opõem-se fundamentalmente estilos de desempenho “teatralistas”, que não visam à ilusão da realidade, acentuando o teor de “teatro”, a um estilo que se esforça por ser naturalista, o do

herói Tiradentes, personagem que por isso mesmo é quase sempre representado pelo mesmo ator vinculado (David José).

4) O uso da música

Este uso enquadra-se nos estilos e técnicas mencionados (menos no estilo naturalista), todos eles decorrentes de uma concepção épica do teatro.

A função das quatro técnicas

Segundo Boal, o uso das quatro técnicas destina-se a sintetizar as duas fases anteriores do desenvolvimento artístico do Arena: a) a fase realista, ocupada com os detalhes e singularidades da vida brasileira e exposta ao perigo de, devido à mera reprodução da realidade empírica, particular, deixar de analisá-la e interpretá-la em profundidade, como cabe à arte enquanto concebida como forma de conhecimento e b) a fase da nacionalização dos clássicos (Molière, Lope etc.), dedicada, ao contrário, a idéias universais, a “tipos” vagamente postos em referência com a vida brasileira, daí decorrendo outro perigo, oposto, o de o universal ficar “flutuando” por sobre o Brasil, sem o impacto imediato que se espera da informação estética.

A síntese deveria resultar na união do singular/particular e do típico/universal, isto é, no “particular típico” (p. 27). Boal não pretende que essa síntese tenha sido atingida (pelo menos em *Zumbi*), mas acredita que o “universal”, o mito de Zumbi, com sua estrutura de fábula, não deixou de se associar ao particular, manifesto através de dados jornalísticos, discursos etc., mercê dos quais se aproveitaram fatos recentes da vida nacional, de modo a se tecerem analogias entre a fábula mítica e o momento histórico atual. “A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava os textos dos particulares típicos” (p. 28). Boal não o diz, mas deve-se supor que essa junção do típico (mítico) e do singular (isto é, dos dados empíricos da história atual, extraídos de discursos e recortes de jornais) satisfaça a exigência de tornar a arte em forma de conhecimento. Deve-se supor ainda que, graças a essa junção, se obtenha não só a reprodução da realidade, mas a sua análise e interpretação em termos não puramente racionais, mas de plena comunicação estética (p. 38).

O Sistema do Coringa

É com o sistema do Coringa que a teoria de Boal se afasta parcialmente da de Brecht. Este provavelmente não teria concordado com a separação e junção um tanto mecânica de nível típico e particular, oposição não muito congruente. Somente agora, após a fase de destruição de convenções, a teoria passa a estabelecer novas convenções; somente agora se firma a idéia, antes apenas sugerida, de inserir sistematicamente, dentro do teatro épico, de novos elementos fortemente empáticos, através de uma *faixa naturalista fundamental*, no desejo expresso de não cair na negação unilateral da tradição (negação

típica das vanguardas) e de recolocar no seu lugar clássico o “herói mítico” da história teatral: herói entendido não apenas como foco de interesse e personagem central, que pode ser perfeitamente medíocre ou mesmo anti-herói, mas como grande personalidade, indivíduo excepcional, modelo, super-homem, inspiração nacional, mito.

O Coringa como tal é sobretudo o comentarista explícito e não-camulado. Paulista de 1967 (p. 31), entra em confabulação com o público, mantendo-se mais próximo deste que dos personagens de quem, em última análise, é o narrador. Como tal, faz também a exegese da fábula que os personagens vivem. É dele e da projeção da peça a partir da perspectiva dele que provém a unidade que ameaça perder-se numa “peça de farrapos”, montagem de cenas estilisticamente díspares (p. 33). O Coringa, evidentemente, pode assumir todas as funções no decurso da peça.

A função “protagônica”

Essencial ao sistema — que estabelece novas convenções duradouras, novas e permanentes regras de jogo, por mais variadas que sejam as jogadas — é, além da função coringa, basicamente brechtiana, a função protagônica que apresenta a realidade mais concreta (fotográfica). Como tal, ela se opõe à função coringa que se atém a uma abstração mais conceitual. “Entre o naturalismo fotográfico de um, singular, e a abstração universalizante do outro, todos os estilos estão incluídos e são possíveis” (p. 33). A função protagônica exige, pelo exposto, a vinculação ator/personagem, a interpretação naturalista, stanislavskiana. “O espaço em que (o protagonista) se move deve ser pensado em termos de Antoine” (p. 37), o grande diretor naturalista. De acordo com isso, o ato protagônico (no caso de *Tiradentes*, o ator David José) deve ter a consciência somente do personagem e não dos autores: isto é, ele é um ator plenamente “dramático” e não “épico”, pois este deve (ou deveria) ter dois horizontes, o menor do personagem e o maior dos autores, manifesto graças ao jogo do ator que se distancia do personagem, criticando-o. A vivência do papel por parte do ator protagônico “não se interrompe nunca, ainda que simultaneamente possa estar o Coringa analisando qualquer detalhe da peça: ele continuará sua ação ‘verdadeiramente’ como (se fosse) personagem de outra peça (peça naturalista) perdido em cenário teatralista” (p. 37; os parênteses são nossos). É o princípio da montagem levado ao extremo, parecendo quase tratar-se de uma colagem neo-dadaísta: um pedaço naturalista, ilusionista, contraposto a outro, de teor épico, de teatro teatral, não-ilusionista; um pedaço cênico dotado da “quarta parede” do naturalismo, com desempenho stanislavskiano, dentro da moldura do espaço e tempo fictícios das Minas Gerais de Tiradentes, contraposto a um pedaço cênico sem a moldura do palco tradicional, sem a quarta parede, no espaço e tempo empíricos do Coringa, paulista de 1967, porta-voz do autor que fala à platéia e comunga com ela da mesma rea-

lidade atual. Semelhante colagem, em termos tão radicais, não ocorre no teatro de Brecht. O desempenho brechtiano não estabelece a quarta parede naturalista (com o ator desempenhando como se não houvesse público mas uma quarta parede que o separa da platéia); cria uma comunicação constante entre ator e público ou estabelece transições entre espaços e tempos mais ou menos fictícios e mais ou menos reais.

A empatia

A meta imediata da função protagônica, dentro do sistema Coringa, é reconquistar para o personagem assim distinguido, da forma mais plena possível, a empatia; esta, porém, contraposta à exegese crítica e “resfriadora” do Coringa e a outros elementos distanciadores. Deve-se acrescentar, no entanto, que a palavra “reconquista” só em termos pode ser referida a Brecht. Este nunca eliminou a empatia, mas apenas a atenuou e a pôs a serviço do raciocínio. Evidentemente, nunca considerou a mera emoção como fim último do espetáculo mas, ainda assim, não deixou de usá-la e considerá-la como elemento teatral indispensável. Sem certa empatia ou identificação com o personagem não pode haver distanciamento, nem por parte do ator, nem por parte do público. O bom espetáculo (e mesmo o mau, conforme o público) sempre suscita certa participação emocional. Não se pode concordar com Boal quando diz, de modo equívoco, que a empatia em si não é um valor estético (p. 38). Ela certamente não o é, porque o valor estético reside na obra e não na apreciação. Mas ela o é, num sentido figurado, à medida que indica na obra (ou no espetáculo) a presença de certos valores estéticos básicos (por vezes “baratos” e duvidosos) que produzem a empatia.

O Coringa

Face à função protagônica, a do Coringa é, como vimos, teatralista, criadora de “realidade mágica”. “Para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para matar-se crê no punhal que não existe” (p. 38). O Coringa pode substituir qualquer ator da peça, em caso de extrema necessidade até o protagônico. O Coringa é, explicitamente, comentador, *meneur du jeu*, *raisonneur*; é o narrador da peça. Como tal é onisciente, a não ser que entre na pele de um personagem particular: neste caso adquire tão somente a consciência de cada personagem que interpreta (p. 39). Não é bem claro se a partir daí se deve concluir que todos os personagens (respectivamente os atores que no momento os representam) — e não apenas o protagonista — têm só a sua própria consciência restrita. Isso significaria a negação do desempenho brechtiano em que o ator tende a marcar sempre dois horizontes de consciência, o amplo do autor/narrador e o restrito do personagem. Tal posição contradiria a tese antes exposta de que todos os atores devem agrupar-se em uma única perspectiva de narradores (excetuando-se o protagônico); significaria, pois, o abandono de certas teses de Zumbi. De resto,

não se entende bem por que o Coringa, sendo narrador onisciente, não possa ter a consciência e o conhecimento possível aos inconfidentes do século XVIII (p. 39). Sendo o Coringa o criador mágico de tudo, decorre que todos os personagens são suas criaturas, devendo ele conhecê-los de dentro e de fora. O Coringa não é historiador que conhece as personalidades históricas só de fora; representa o autor de uma obra fictícia (embora baseada em dados históricos) e como tal transforma as pessoas históricas reais em personagens de quem conhece os segredos mais íntimos, já que são suas criações. Só se o Coringa renunciasse formalmente à sua onisciência seria possível fingir que não conhece os motivos e a consciência íntima dos inconfidentes. Mas essa renúncia, muito usada no Teatro do Absurdo e no romance moderno, seria por sua vez fictícia.

O fato, porém, é que os narradores de *Tiradentes* conhecem os seus personagens muito bem. São eles que os fazem revelarem-se, no seu cinismo explicitamente articulado, muito além do que permitiria a consciência dos personagens. Chegam a dar a alguns deles uma consciência de sociólogos modernos; tal consciência, evidentemente, não é deles e sim dos narradores oniscientes.

Reunindo a função Coringa (épica) e a função protagônica (dramaticidade naturalista), o sistema realiza “a síntese dos dois métodos fundamentais do teatro moderno — Stanislavski e Brecht unidos com o propósito de se vivenciar uma experiência e ao mesmo tempo comentá-la para o espectador”.² Ou como diz o próprio Coringa, em *Tiradentes*: “O teatro naturalista oferece experiência sem idéia, o de idéia, idéia sem experiência” (p. 60). A síntese, mercê do novo sistema, seria a idéia tornada experiência, a vivência tornada idéia.

A aplicação do sistema a Tiradentes

O sistema, que deve funcionar como estrutura e convenção permanente de peças e enredos variados (mesmo não concebidos de acordo com ele), foi aplicado pela primeira vez, plenamente, em *Arena Conta Tiradentes*. É o Coringa, isto é, o Teatro de Arena (ou os autores e atores) que narra o caso à sua maneira, procurando analisar



Arena Conta Tiradentes — 1965

e interpretar um movimento libertário que, contando embora com condições para ser bem sucedido, fracassou fragorosamente. O sistema permite usar uma perspectiva amplamente crítica e manipular livremente o material histórico. Permite selecionar os momentos de valor analógico, referindo-os à atualidade (correspondências com os últimos governos, com os intelectuais esquerdistas, com o imperialismo etc.), sem ater-se a uma estrutura dramática rigorosa, aristotélica. De um modo geral obtém bons resultados na interpretação didática da realidade. O caso histórico, depurado de dados psicológicos e pormenores (talvez) supérfluos, é reduzido a uma fábula simples, espécie de “modelo” aplicável a casos contemporâneos específicos que, por sua vez, lançam uma luz sobre a Inconfidência. Graças ao Coringa ressalta a visão crítico-irônica de “revolucionários” divididos por interesses egoístas diversos, de intelectuais “festivos”, vivendo numa torre de marfim ou dedicados a conspirações palacianas, afastados do povo, sem saberem lidar com os problemas duros da “práxis”. De uma forma geral, o sistema parece funcionar bem, particularmente no nível do Coringa, do distanciamento, da crítica e do didatismo, embora se possa divergir da interpretação dada à realidade histórica e conceber um aproveitamento mais amplo, agudo e profundo do Coringa, na análise da realidade. Pode-se admitir que a simplificação extrema seja necessária para chegar a um modelo analógico aplicável a circunstâncias atuais.

Bem de acordo com Brecht é mostrada a “evitabilidade” do fracasso e da morte de Tiradentes. Nenhuma “fatalidade” impôs o triste fim (não dizeremos “fim trágico” porque a peça, além de manter-se estilisticamente distante da tragédia, cuida precisamente de frisar a “exorabilidade” não-trágica). O fracasso decorre dos erros crassos, perfeitamente evitáveis, dos inconfidentes.

Não é tão grande, porém, o êxito no nível da função protagônica, isto é, do herói Tiradentes, da empatia, da emoção em face da morte do herói; emoção de que participa o próprio Coringa, renunciando ao distanciamento no instante em que o espetáculo, depois de ter mostrado todas as “evitabilidades”, apresenta o “inevitado”, o fracasso. Não é que não haja emoção, nem se trata de medir as emoções subjetivas, variáveis, do público. Importa discutir aparentes contradições e ambigüidades objetivas do sistema e em particular da função protagônica, sem que essa crítica atinja necessariamente a peça. Esta resiste, no seu todo, a certas teses que inspiram dúvidas. As observações que em seguida serão expostas baseiam-se na convicção do valor e da viabilidade fundamental do sistema. A poética de Boal, no seu todo, inspira admiração pela riqueza de idéias e pela seriedade com que foram repensados problemas essenciais do teatro e em especial do teatro brasileiro. Não há dúvida que Sábato Magaldi tem razão ao acentuar que o sistema é a mais inteligente formulação jamais elaborada por um encenador brasileiro.³

O problema das técnicas

Cabem de início algumas dúvidas a respeito da desvinculação ator/personagem; dúvidas que naturalmente não atingem a vantagem financeira de com poucos atores se poderem representar muitos personagens. A eficácia econômica é indiscutível; não tanto, talvez, a estético-teatral — para não falar da possível insatisfação dos atores, seres humanos que dificilmente abdicam da veledade de representar integralmente um “bom papel”.

No caso de *A Decisão* — exemplo de Brecht aduzido por Boal — os camaradas revolucionários que vão à China são realmente “anônimos”, intercambiáveis. Este fato é o próprio tema da peça. O revolucionário “romântico” da peça tem feitiço de “herói” e não quer “apagar” a sua face; tem atitudes bem pessoais. Por isso tem de ser “apagado”. A desvinculação é, portanto, tematicamente justificada e a grande simplicidade da peça a permite sem dificuldade. Ademais, ela se verifica apenas na peça dentro da peça. Já em *Tiradentes*, no caso de personagens tão marcantes como Gonzaga, Silvério ou Alvarenga, a necessidade estética de tal desvinculação não se evidencia. A crítica dos personagens, já em si produzida pelo cunho caricato imprimido a eles, poderia ser reforçada pelo jogo distanciador de cada ator vinculado. A freqüente e rápida troca dos atores que representam o mesmo papel tende a confundir por vezes o público e dispersar-lhe a atenção. A técnica, econômica para as finanças do teatro (razão suprema, irrefutável), sê-lo-á também para as energias do público? Uma parcela da atenção do público é gasta para identificar os personagens.

Ainda assim, o experimento é valioso e a aplicação permanente da técnica, talvez em termos mais ponderados, certamente criará hábitos de apreciação adequados. É interessante que tenha havido ao menos dois Gonzagas bem diversos nas representações excelentes de Guarnieri e de Jairo Arco e Flexa, aquela mais caricata, esta mais condizente com a imagem de um grande intelectual.

Quanto ao argumento de que, graças à desvinculação, todos os atores, agrupados numa só perspectiva de narradores, apresentam uma “interpretação coletiva”, poder-se-ia perguntar se esse processo beneficia o público em grau tão alto como o elenco e se não seria mais sábio reservar a desvinculação aos ensaios (Brecht adotou processos semelhantes nos ensaios). Convém anotar também que todo elenco homogêneo e espetáculo valioso resultam, mesmo sem desvinculação, de uma interpretação coletiva, cujo inspirador principal (mas não exclusivo) costuma ser o diretor.

O problema do estilo naturalista

Entretanto, não é sem perplexidade que se toma conhecimento da intenção naturalista da função protagônica (referida ao herói Tiradentes). O próprio Boal confessa a sua surpresa ao afirmar que o naturalismo funciona no Arena (p. 15). O fato, contudo, é que este tipo de representação não vinga bem num teatro de arena, parti-

cularmente neste, de dimensões muito exíguas; é difícil criar ali a plena ilusão da realidade (na medida em que se pode falar de “plena” ilusão). Precisamente o *long shot* do palco tradicional, à italiana, permite uma ilusão relativamente mais completa e é para este fim que esse palco foi criado a partir do Renascimento. Os argumentos de Boal — o *close up*, o café é cheirado pela platéia, o macarrão é visto em processo de deglutição — não convencem; é muito mais o ator e menos o personagem que se vêem bebendo, comendo, transpirando. A proximidade demasiada tende a sobrepor o ator ao personagem. A visão inevitável do público das fileiras opostas impede desde o início uma empatia constante e muito intensa, indispensável à máxima ilusão naturalista. Para este efeito anti-naturalista contribuem os cenários teatralistas que apenas sugerem o ambiente, assim como os outros elementos do Arena (refletores à vista, passagem dos atores entre o público) que acentuam o caráter do espetáculo como espetáculo. O canto, em teatro declamado, é outro fator teatralista.

A colagem

É duvidoso se, pelo menos no Teatro de Arena, é possível, com bom rendimento, a colagem de vários estilos, mormente do naturalista e do teatralista. Essa colagem faz entrecrocarem-se vários espaços e tempos, no caso, quase sem nenhum apoio cenográfico. O jogo intrincado depende quase só do apoio de roupas e adereços para ressaltar a função protagônica. Ademais, a própria conformação da arena dificulta um desempenho naturalista, isto é, “dentro da moldura” do palco, ou seja um jogo que não tenha nenhuma direção ao público (ou a uma parte dele). As canções, cantadas também pelo protagonista, tendem a ter sempre direção ao público, rompendo, pois, a moldura cênica.

Boal, aliás, tem plena consciência de quanto exige do público: “Ao vê-lo (o ator protagônico), deve a platéia ter sempre a impressão de quarta parede ausente, ainda que estejam ausentes também as outras três” (pp. 37/38). Isso, já em si um tanto difícil no pequeno círculo da Arena, torna-se quase impossível diante da eventual presença do Coringa dirigindo-se à platéia, derrubando, portanto, as paredes enquanto o ator protagônico e o público se esforçam ao mesmo tempo por construí-las imaginariamente. Boal, de fato, exige do seu público muito mais que Shakespeare do seu. Este, com seu palco quase sem cenografia, pelo menos se apoiava no estilo mais ou menos homogêneo da cena elisabetiana, ao passo que o público atual tem que haver-se todo dia com outro estilo e concepção cênicos, visto não frequentar somente o Teatro de Arena.

Que o naturalismo do ator protagônico não pode funcionar plenamente, verifica-se pela cena equestre de *Tiradentes*. Uma vez que David José, ator protagônico, teria que usar, naturalisticamente, um cavalo real — coisa pouco recomendável — entra em seu lugar o Coringa (Guarnieri), usando parte da indumentária (máscara) de Tiradentes e fazendo a pantomima assaz cômica e distan-

ciadora de quem anda a cavalo (momento pouco adequado a um herói mítico). Já a cena do enforcamento forçosamente tem de ser do próprio ator protagônico, mas, ainda assim, não há (e não pode haver no Arena) nenhuma montagem naturalista, nenhum esforço sequer de ir além da encenação teatralista. O enforcamento é apenas sugerido, bem à semelhança da cena equestre.

O mito naturalista *

Mais paradoxal ainda afigura-se outro problema. O ator protagônico, pelo menos na peça *Tiradentes*, é um “herói mítico”, isto é, representa a faixa universal, típica, justaposta à faixa particularizadora que forçosamente deve corresponder ao Coringa, paulista de 1967. A junção dos dois níveis, como vimos acima, deveria resultar no “particular típico”. Mas precisamente o nível universal (mítico) deve ser representado pelo estilo naturalista, isto é, um estilo que visa ao detalhe, à minúcia (p. 37), ao passo que o nível singular/particular da atualidade pertence ao Coringa, cuja função é precisamente “a abstração mais conceitual” (p. 33). Nada indica que essa contradição tenha sido proposta para fins “dialéticos”.

É preciso salientar a contradição manifesta na tentativa de apresentar um herói mítico de forma naturalista. Se, graças ao esforço de David José, apesar de ele cantar, se obtiveram efeitos aproximados de realismo, houve precisamente nisso certo desacordo com o empenho dos autores em mitizar o herói. O mito não permite o naturalismo, nem tampouco a proximidade da arena que revela em demasia a materialidade empírica do ator como ator. Nenhum arquétipo resiste ao fato de se poder vê-lo transpirando e tocá-lo com a mão.

Mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências empíricas através de um estilo que ressalta os detalhes e as contingências empíricas. Essa contradição se torna ainda mais manifesta quando Boal diz que o herói deve mover-se num espaço de Antoinette. Ora, o verismo extremo deste diretor francês exige o pormenor mais minudente em tudo, a

* Não é bem claro, na teoria, o que, no caso, interpreta o quê, e o que contribui para a comunicação eficaz. O mito (o típico) interpreta a nossa realidade particular, atual, ou esta o mito? Ou ambos se interpretam mutuamente? O impacto estético provém do mito (do universal) ou da realidade singular? Ou da sua associação? Deve-se supor que seja a unidade que produz o que os autores esperam. Todavia, a oposição não se afigura muito congruente. O típico já é, por si só, o universal singularizado e o singular adquire, mesmo na arte mais realista, virtualidades simbólicas. Trata-se na arte sempre do “transparecer sensível da idéia” (Hegel). O “tipo”, aliás, não tem outro sentido que este: manter-se no meio entre o universal e o particular, mediar entre a sensibilidade e imaginação, de um lado, e o entendimento, de outro. A arte teatral, por mais realista ou por mais clássica que seja, é, enquanto arte, sempre típica, embora em graus variados de aproximação ao universal ou ao singular. Não existe arte que seja mera reprodução da realidade; enquanto arte, ela sempre a interpreta de uma ou outra maneira.

documentação exata dos lugares. Bem ao contrário dos clássicos que isolaram o indivíduo das coisas, Antoine cerca o homem com os objetos que o determinam, segundo a teoria naturalista. O homem, conforme este pensamento, deixa de ser centro, “fica devorado pela matéria circundante” (Gaston Baty). Semelhante concepção anula a idéia do herói. Historicamente, o naturalismo de fato deu cabo dele. É paradoxal (ou será dialético?) que Boal tenha escolhido, precisamente para ressaltar o herói, o estilo naturalista. Este, por felicidade, não rende suficientemente dentro do contexto da peça, dentro da concepção dramática do herói Tiradentes e dentro dos limites do Teatro de Arena. Se rendesse completamente iria liquidar completamente o herói, que não é um ser real e sim um mito. A peça, neste ponto resistiu galhardamente à teoria. Funciona apesar dela (o que por vezes ocorre também no caso de Brecht).

Ruptura da unidade

Outra contradição decorrente da função protagônica é que ela rompe a unidade da peça que deve ser criada pela narração a partir da perspectiva unificada do Coringa. Concebido em termos puramente dramáticos, isto é, como personagem autônomo, não narrado, o protagonista deixa de ser projeção do narrador, isso também porque o ator protagônico deve ter, stanislavskianamente, a consciência só do personagem e não a dos autores (p. 37). Assim, salta do contexto narrativo, emancipado dele, se é que se pode falar de emancipação. Pois ele é o único personagem (o ator neste caso virou integralmente personagem: identificou-se por completo com ele) que não sabe (ou não deveria saber) que está numa peça e que, fechado na sua consciência miúda, insiste em permanecer radicado no século XVIII, não participando do progresso mental do Coringa (e dos personagens narrados por ele), paulista de 1967, de consciência extremamente avançada.

Também neste caso a “práxis” parece funcionar melhor do que a teoria. Tiradentes, cantando a mesma canção da dedicatória e do coro (*Dez Vidas Eu Tivesse*), sendo entrevistado pelo paulista de 1967, montando um cavalo imaginário e



Arena Conta Tiradentes — 1967

sendo enforcado de forma teatralista, enquadra-se bastante bem na “práxis” da peça, aparentemente por violar a teoria.

O problema da empatia

Como vimos, a meta imediata da função protagônica, dentro da poética coringa, é reconquistar para o personagem respectivo (no caso de *Tiradentes*, o herói), da forma mais completa possível, a empatia. No entanto, nada nos força a supor que a ilusão, identificação e empatia possam ser alcançadas somente através do naturalismo. Também o realismo atenuado, os estilos clássico e romântico de desempenho são ilusionistas e obtiveram, pressuposta a adequação geral entre o nível do espetáculo e o tipo do público, efeitos fortes neste sentido. O que em geral garante intensa ação empática é a *unidade do estilo*. Esta unidade, pouco a pouco, vai persuadindo e envolvendo a platéia, levando-a, ao fim, de roldão. São sobretudo as freqüentes rupturas estilísticas e de gênero, passagens do sério ao cômico e vice-versa, acrescidas dos outros momentos desilusionadores mencionados, que não permitem o rendimento intenso da função empática, mesmo quando apoiada no estilo naturalista.

O medo do herói

Parece que a maioria das contradições, das dificuldades da aplicação do sistema e dos problemas estilísticos apontados se relaciona com o herói mítico de quem Boal não apresenta uma idéia suficientemente amadurecida. Antecipando a dúvida fundamental, diríamos: o herói é um mito e o Coringa é paulista de 1967 ou, mais de perto, a consciência contemporânea avançada. Não há coexistência entre os dois.

Entretanto, é justo salientar, antes de tudo, que a função protagônica não coincide necessariamente com o personagem principal, no nosso caso o herói Tiradentes. A função protagônica é desempenhada pelo personagem que o autor deseja vincular empaticamente à platéia. No caso de *Rei Lear*, por exemplo, essa função poderia ser exercida, eventualmente, pelo Bobo — não pelo próprio Lear (p. 38). Várias das objeções anteriormente feitas — não todas — ficariam neste caso provavelmente anuladas; mas surgiriam provavelmente outras dificuldades. Precisamente o Bobo de *Rei Lear* necessita (e tem até na peça de Shakespeare) de uma consciência “épica” muito ampla e seria absurdo representá-lo de forma naturalista, isto é, restringir o seu horizonte ao nível empírico de um “bobo”.

Atenhamo-nos, porém, ao *Tiradentes*, caso em que herói e função protagônica coincidem. É o caso mais natural, já que, se empatia há de haver, melhor é que haja com o herói mesmo, visto este não ser concebido apenas como foco de interesse — possível também no caso do anti-herói — mas como individualidade excepcional, motor da história, mito. Trata-se do herói no sentido vetusto, mas confuso, da palavra.

O primeiro problema é que Boal tem um pouco de medo dele e o considera, não sem razão, pe-

rigoso (p. 53). Do outro lado, também com razão, parece julgá-lo muito importante para o teatro, principalmente para o teatro engajado que luta em favor de idéias sociais avançadas. A longa argumentação em favor do herói, com a aplicação discutível de exemplos tirados de Brecht, demonstra que é com a consciência um pouco atribulada que recorre a este ente mítico, atualmente não muito cotado. De algum modo trata-o como um tigre que deve ser mantido dentro da jaula. É por isso mesmo que o cerca de todo um aparelho crítico distanciador para que não escape. E talvez seja por isso que procura apresentá-lo de forma naturalista: para que o mito não seja muito mítico. O fato, porém, é que toda a crítica não visa ao herói, como tal, mas apenas aos erros do herói fracassado.

As ambigüidades do herói

Certas ambigüidades daí decorrentes já foram postas em relevo. O herói deve ser apresentado em termos “fotográficos”, stanislavskianos. Mas o personagem não é construído neste sentido. É elaborado com o fim explícito de ser um mito (p. 55). Daí a necessidade de estruturá-lo de modo seletivo, magnificado, esquemático (“universal”), sem diferenciação psicológica. Tudo isso contradiz radicalmente a concepção naturalista que pede diferenciação empírica, caracterização detalhada, nuances e tiques, tendendo a diminuir o personagem em vez de magnificá-lo. O naturalismo se destina a dar ao personagem (no caso, ao mito) a máxima realidade empírica possível, ao passo que o mito se destina a dar-lhe a menor realidade empírica possível. O mito é a-histórico, visa ao sempre-igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão temporal é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares. Esta, certamente, não é a concepção do Nós do Teatro de Arena, concepção historicista, baseada na certeza da transformação radical, na visão do homem como ser histórico. As reservas mentais com que o herói mítico foi concebido talvez expliquem as contradições apontadas.

A indecisão mencionada reflete-se no personagem e no espetáculo *Tiradentes*. Boal, ao fim, não se decidiu por estilo nenhum, no que se refere ao herói. Embora David José represente bem o papel, o seu estilo não é (e nem pode ser) naturalista, nem é, tampouco, estilizado segundo moldes mítico-clássicos ou românticos que permitiriam perfeitamente empatia intensa. O personagem não se sustenta nem como caráter psicológico (que não pretende ser), nem como herói mítico (que pretende ser). Não chegando a ter as vantagens do mito monumental, é de outro lado suficientemente simplificado para não permitir uma análise mais profunda da realidade histórica.

A grandeza do herói

Numa perspectiva inversa à da percepção visual, a magnificação mítica exige distância, tanto de

espaço e tempo fictícios (localização em lugares e épocas remotos) como do espaço real (entre palco e platéia), para resultar em ilusão convincente. Todavia, uma tentativa de estilo clássico realizado por um só personagem, face ao amplo aparelho épico-crítico e face aos elementos de farsa e caricatura que cercam o herói, não se sustentaria ou chegaria mesmo a ser cômica, sugerindo efeitos de pastiche, como de outro lado os ensaios de naturalismo, mesmo se levados ao extremo, não poderiam vingar em face do teatro-lismo dos outros elementos. Tampouco se conseguiu, minimizando os companheiros e adversários de Tiradentes, ressaltar-lhe a grandeza de herói pelo contraste. O herói, para ser grande, necessita de companheiros e adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e economia dramática. A pureza ingênua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco.

A burrice do herói

Neste nexos cabe uma observação adicional. O estilo teatral épico abre aos personagens não protagônicos (apesar de certas afirmações equívocas de Boal) desde logo horizontes mais amplos que aos protagônicos, já que aqueles têm também a consciência do autor. Na peça *Tiradentes* eles não têm só o comportamento honroso dos incondientes, isto é, da burguesia ascendente, apaixonadamente empenhada por idéias liberais, mas também o da burguesia atual, decadente, apaixonadamente empenhada pelos seus respectivos interesses econômicos. O seu liberalismo é revelado como mera ideologia, sabida e usada como tal, quando na realidade, para os expoentes históricos, se tratava de um ideal pelo qual estavam dispostos a sacrificar a sua vida. A função ideológica das idéias só mais tarde iria tornar-se evidente. Quanto aos expoentes do *status quo*, no fundo já conhecem perfeitamente as teses do materialismo dialético e não hesitam em comunicá-las ao público. Tal processo corresponde perfeitamente ao teatro épico moderno e é aplicado pelos autores com espírito, sagacidade e humor.

Este processo certamente não torna os incondientes muito simpáticos, mas dá à maioria deles uma visão que, embora cínica, é a ampla de uma posteridade que não tem muitas ilusões e que por isso mesmo faz um teatro sem ilusão. Todos eles já estudaram a sociologia moderna. Todavia, o protagônico Tiradentes que tem, naturalisticamente, apenas a consciência do personagem (e não a dos autores, estudiosos da sociologia), vive ingenuamente e com sinceridade total e ideal o liberalismo revolucionário. Torna-se por isso mais simpático e mais empático, mas, face aos outros, um tanto limitado. Comparado com eles, é o mais autêntico e o menos inteligente. Não só os seus companheiros, mas também os seus adversários, representantes do *establishment*, são incomparavelmente mais astutos e sabidos. “Eu prefiro pensar, diz Boal, que para ser herói não é absolutamente indispensável ser burro — ousa até imaginar que uma certa dose de inteligência é condição básica” (p. 54). Esta dose, no caso do Ti

radentes do Arena, é certamente bem menor do que a dos companheiros e adversários — e isso não porque os autores assim o quiseram, mas simplesmente em decorrência do estilo que dá a alguns caráter épico e ao herói caráter concebido, pelo menos neste ponto, em termos naturalistas. É evidente que Tiradentes tem, apesar disso, uma estatura humana incomparavelmente superior aos outros, o que deixa, um pouco, a impressão de que a grandeza da inteligência cresce em proporção inversa à grandeza da estatura humana. Todavia, como já vimos, a grandeza do herói é por sua vez abalada por lidar quase só com crápulas, quando na perspectiva moral, humana e estética, o herói cresce com a grandeza dos adversários.

O que é um herói?

O problema do herói é básico e não pode ser facilmente descartado. Boal tem razão ao lhe dar considerável importância. Teria sido conveniente, talvez, focalizar com igual atenção o problema do mito (do “herói mítico”, portanto). Trata-se de questões legítimas, de relevo tanto para o teatro em geral como em especial para o teatro engajado; questões que decerto não são de fácil solução. A poética de Boal, todavia, não parece abordar o assunto com suficiente empenho. É de qualquer modo característico que procure justificar o herói, polemizando contra o anti-herói da dramaturgia moderna e esforçando-se por redefini-lo em termos sociológicos: “cada classe, casta ou estamento tem o seu herói próprio e intransferível”. Há o herói feudal. E há o herói burguês (o que soa um pouco paradoxal, fato bem sintomático o burguês, quando herói, não é lá muito burguês. O fato de talvez haver burgueses heróicos não implica que haja heróis burgueses). E há o herói proletário. “Heroicamente o Cid Campeador arriscou sua vida em defesa de Alfonso VI, e heroicamente suportou a humilhação como recompensa. Hoje, e ainda heroicamente, o campeador teria processado seu senhor na Justiça do Trabalho, e organizado piquetes em porta de fábrica, enfrentando gás lacrimogêneo e cassetete. Não foi tolo o Cid-Vassalo por ter feito o que fez, nem seria o Cid-Proletário por fazer o que faria. Foi e seria herói” (p. 55).

Parece que a eficácia e o próprio sentido mais profundo do sistema Coringa — sobretudo da função protagônica — dependem desta questão. O herói será indispensável? Será ele sequer desejável? É conhecida a palavra de Brecht: “Feliz o povo que não tem heróis.” Boal responde: “Nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis.” Mas será o herói hoje sequer possível? Até o *Time* já se preocupou com o problema, num ensaio “Sobre a dificuldade de ser um herói contemporâneo” (24/6/66). Para um *News magazine* o *Time* chegou um pouco atrasado, já que apenas repete o que Hegel disse há cerca de 150 anos com mais precisão. Mesmo o citado Nathaniel Hawthorne — “um herói não pode ser herói a não ser num tempo heróico” — apenas repisa os termos do filósofo. Carlyle, arauto máximo do “culto do herói”, a quem muitos atribuem papel

destacado como pioneiro do imperialismo e fascismo, Carlyle, ao dizer que urnas e eleições ameaçam os heróis, e o próprio *Time*, ao indagar se heróis verdadeiros são possíveis numa época de computadores e decisões de comitê, nada acrescentam aos conceitos hegelianos. Mas apesar do anti-heroísmo conformista do teatro americano, ressaltado por Boal, o *Time* insiste, exatamente como Boal, na necessidade dos heróis e aduz que “os americanos encontram o heroísmo diariamente em Vietnã”. Vê-se a terrível confusão que há em torno do conceito. Nem sequer se nota que o adjetivo “heróico” não constitui ainda o herói substantivo. Subjetivamente, um soldado americano em Vietnã pode lutar “heroicamente” ou “com heroísmo” (com muita coragem). Mas isso não o torna em herói. Para isso se fazem necessários valores, circunstâncias e todo um contexto objetivos, repercussões amplas que transcendem a mera bravura subjetiva.

O herói de Hegel

Segundo o filósofo, tais circunstâncias objetivas são indispensáveis. O herói só pode existir numa fase específica que chama de “*Heroenzeit*” (época de heróis), o que corresponde ao “mundo heróico” de Hawthorne. Esta época — evidentemente mítica — distingue-se pela unidade e interpenetração da individualidade particular e da “substância” geral, isto é, dos valores religiosos, morais, sociais fundamentais. E isso ao ponto de os últimos não terem ainda adquirido objetividade separada da subjetividade individual. Assim, o indivíduo deve ser ainda em si acabado e a substância objetiva tem de pertencer ainda a ele, não se realizando por si, desvinculada do sujeito. Uma vez desatada dele, este se inferioriza, tornando-se momento subordinado em face do mundo por si já concluído. A substância geral deve, pois, ter realidade plena apenas no indivíduo, como o ser mais íntimo dele, mas isso não como *pensamento* (pois este já indica uma objetivação, generalização e separação dos valores em face do sujeito), mas como âmago do seu caráter e da sua alma.⁴ Verifica-se que, segundo Hegel, o herói mítico não pode ser propriamente um intelectual, embora não tenha de ser necessariamente um burro. Os valores substanciais pelos quais luta não surgiram ainda em termos articulados, mas ligam-se, integralmente, à vivência subjetiva. Um socialista, por exemplo, que estudasse as obras clássicas do socialismo e se empenhasse por traduzir as idéias socialistas em realidade, não poderia ser um herói no sentido hegeliano. O Coringa intelectual avançado, e o herói, que apenas *sente* os valores, vivem em mundos diversos.

O tempo prosaico

O modo contrário à existência heróica — isto é, o tempo “prosaico”, não-heróico — ocorre quando a substância moral, a justiça e os outros valores fundamentais já se articularam como necessidade separada, sem dependerem da individualidade peculiar e da subjetividade do caráter e da alma. Isso se dá na vida organizada do Estado em que o substancial já se alienou (*ent-*

fremdet) da pessoa humana. No verdadeiro Estado, as leis, os usos, o direito passam a valer nesta sua generalidade e abstração, não sendo mais condicionados pelo acaso do capricho e da peculiaridade particular (p. 205). A substância, nesta fase mais avançada, já não é propriedade individual desta ou daquela personalidade. Já se cunhou e fixou de um modo geral e necessário. O que quer que os indivíduos possam realizar então, em termos de ações retas, morais, legais, no interesse do geral, todo o seu querer e executar e eles mesmos, permanecem agora, em face do todo, apenas momentos insignificantes e meros exemplos (p. 206). São *substituíveis* ao passo que o herói é *insubstituível*.

Agora “o trabalho em prol do todo, da mesma forma como na sociedade burguesa, a atividade em prol de comércio e indústria, é dividido de modo variegado, ao ponto de o Estado total não aparecer como a ação concreta de *um* indivíduo, nem haver a possibilidade de confiá-lo ao arbítrio, poder, força, coragem, bravura e sabedoria deste indivíduo, mas as ocupações inumeráveis devem ser atribuídas a uma multidão igualmente inumerável de pessoas atuantes” (p. 207).

Gregos e romanos

Na época heróica, bem ao contrário, a validade dos valores reside somente nos indivíduos que, mercê da sua vontade particular e da grandeza e atuação extraordinárias do seu caráter, se colocam à frente da realidade em que vivem. O ato justo é a sua decisão mais íntima. Daí a diferença entre punição legal e vingança. Aquela é imposta em nome do direito codificado e se exerce através de órgãos do poder público, representado por numerosos indivíduos que são perfeitamente acidentais e substituíveis. Esta, a vingança, pode ser igualmente justa; mas ela decorre da subjetividade daqueles que se encarregam do ocorrido e que se vingam à base do direito que fala de dentro deles. O vingador não é acidental, nem substituível (ele age em causa própria).

Neste sentido Hegel diferencia a *areté* grega da *virtus* romana. “Os romanos tinham desde logo a sua cidade, as suas instituições legais e, em face do Estado como meta geral, a personalidade tinha de apagar-se. Ser apenas romano, abstratamente, representar na própria subjetividade enérgica somente o Estado romano, a pátria e a soberania e o poder da mesma, eis a seriedade e dignidade da virtude romana. Os heróis gregos, bem ao contrário, são indivíduos que, a partir da autonomia do seu caráter e arbítrio, se encarregam e realizam o todo de uma ação e no caso dos quais por isso mesmo, a ação, mercê da qual executam o justo e moral, se afigura como étos individual. Esta unidade imediata do substancial e da individualidade, da inclinação, dos impulsos, do querer, reside na virtude grega, de modo que a individualidade é a sua própria lei; não é sujeita a uma lei, sentença ou a um tribunal que existissem por si mesmos” (pp. 208/209).

A reconstrução do herói

Todavia, nos nossos tempos prosaicos o herói não tem vez. Mesmo os monarcas * “já não são... o ápice em si concreto do todo, mas um centro mais ou menos abstrato dentro de instituições já por si desenvolvidas e fixadas pela lei e constituição... Da mesma forma um general ou mesmo um marechal certamente ainda tem grande poder; fins e interesses essenciais se entregam às suas mãos e sua visão clara, coragem e vontade decidem sobre as coisas mais importantes; ainda assim, aquilo que nesta decisão se deve atribuir ao seu caráter subjetivo, como âmago pessoal dele, é de amplitude pequena. Pois de um lado os fins já lhe são dados e encontram a sua origem — ao invés de na sua individualidade — em circunstâncias exteriores ao âmbito do seu poder; de outro lado, tampouco produz por si mesmo os meios para executar estes fins; ao contrário, os meios lhe são fornecidos, visto não serem do seu domínio e não se subordinarem à sua personalidade...” (pp. 215/216).

Entretanto, Hegel reconhece que dificilmente podemos descartar a necessidade e o interesse pela totalidade individual e pela autonomia viva do herói, ainda menos quando se trata da arte em que é essencial a manifestação do substancial, da idéia geral, através da concreção individual, sensível; e indispensável a unidade do universal e do particular, ideal que precisamente se encarna no herói. Daí, ressalta Hegel, se entendem as tentativas de “reconstruir” o herói, exemplificadas por ele particularmente através de peças do jovem Schiller e do jovem Goethe. Essa reconstrução implica a subversão total da ordem burguesa (como, por exemplo, em *Os Bandidos*, de Schiller), a situação anárquica ou revolucionária, a recuperação da autonomia através de um novo tempo heróico.

Hegel, todavia, não esconde o seu ceticismo em face de tais reconstruções, na medida em que utilizam para tal tempos modernos. O fato é que considerava tais tentativas quiméricas. Essa opinião se liga ao seu pessimismo geral em relação à arte, decorrente de considerações como as expostas. Sabe-se que predisse o fim da arte, considerando-a incapaz de, com seus recursos, representar o mundo moderno, prosaico — incapaz de captar em termos sensíveis (particulares, singulares) a idéia geral, hoje demasiado complexa e mediada, para render-se à plasticidade concreta exigida pela arte.

Num mundo de mediações infinitas, o herói, tal como exposto, se lhe afigura impossível. O mundo heróico, acredita, situa-se bem no meio entre o primitivismo idílico da Idade de Ouro e a sociedade moderna. Os tempos heróicos já ultrapas-

* O monarca ou “tirano” mítico é o herói predestinado da tragédia clássica, não só por ela ser aristocrática, mas porque o destino do herói soberano repercute mais que o de um guarda-noturno, envolvendo Estados e nações. Ademais, o rei mítico pode agir conforme seu arbítrio, ao passo que o guarda-noturno, mesmo se existisse em termos míticos, seria demasiado dependente para tornar-se em herói.

sam a idílica pobreza e a ausência de interesses espirituais, atingindo a paixões e metas profundas. Mas, conquanto já mais ricos de conteúdo espiritual, são tempos ainda suficientemente singelos para que o ambiente cultural em torno dos indivíduos e a satisfação de suas necessidades imediatas ainda decorram do seu próprio fazer. Os alimentos são ainda bem rústicos — mel, leite, vinho e coisa que valha. Já o café, o aguardente (para não falar de pão Gluten e Dietil) nos evocam as mil mediações de que se precisa para produzi-los e obtê-los. Os heróis, esses abatem e assam, eles mesmos, os animais que vão comer e adestram o cavalo que vão montar; arado, espada, escudo, elmo, são sua própria obra ou de qualquer modo a sua feitura lhes é familiar. “Neste estado, o homem tem, em tudo que usa e com que se cerca, o sentimento de que ele mesmo o criou a partir de si mesmo, lidando, pois, ao usar as coisas externas, com o que é intimamente seu e não com objetos alienados que se encontram fora da sua esfera própria em que é o senhor” (p. 273). Vê-se que as próprias fitas *far west*, nas quais se obteve uma das mais bem sucedidas reconstruções do tempo heróico, já se lhe afigurariam demasiado mediados. Os heróis de tais obras bebem aguardente e a sua arma é o Colt.

O cafezinho e a nave cósmica

Pode parecer-nos estranha a insistência com que Hegel exige que o herói tome vinho e não um cafezinho. Há, entretanto, uma profunda verdade nisso. Na medida em que as mediações se multiplicam, o homem passa a depender do que é produzido por outros a distância, devendo estruturar organizações e preparar complicadas vias de comunicação para entrar na posse dos objetos alienados de que depende. A posse e manutenção de uma metralhadora e da respectiva munição dependerão de inúmeros fatores complexos — e que é o herói sem ao menos uma metralhadorzinha? Por isso hesitamos em chamar um cosmonauta de herói. Sem dúvida é um homem de extrema coragem. Mas encontra-se na dependência quase total do que outros fizeram, dentro de uma engrenagem industrial complexíssima. Vamos chamar todos que colaboraram de heróis? Ora, o herói se distingue pela sua singularidade e só graças a ela tem interesse teatral. E por que seria herói somente ele? Apenas por arriscar a vida? Isso qualquer trapezista de circo faz diariamente, sem ser herói. Por que o faz em prol de uma tarefa grandiosa? Mas foram outros que a planejaram em todos os pormenores. Ele apenas a executa e pode ser mais facilmente substituído do que os cientistas. O “herói”, no caso, é a organização no seu todo. Sem dúvida, o cosmonauta é a imagem reluzente, o representante “mitizado” da imensa organização, o símbolo esplendoroso que empolga, inspira e entusiasma. Mas se o exaltamos com a exclusividade que cabe ao herói, esquecendo *necessariamente* as suas infinitas dependências no tecido das múltiplas mediações, escamoteamos a realidade e falhamos em analisá-la ao nível da consciência atual. E temos de esquecê-las para que permaneça herói.

Sem isso ele passa a ser o general de Hegel a quem os fins e os meios são dados por instâncias exteriores a ele — instâncias às vezes extremamente distantes que o teleguiam.

Igualmente difícil parece a reconstrução do herói mítico através do Cid-Proletário, processando o seu senhor na Justiça do Trabalho, organizando piquetes, enfrentando gás lacrimogêneo e cassetete. É difícil imaginar o herói mítico envolvido na engrenagem de tribunais e comitês sindicais. Para organizar piquetes sem dúvida se necessita de coragem. Mas muitos homens substituíveis precisam ter essa coragem durante dezenas de anos, atendendo reuniões pontualmente, * encarregando-se de pequenos trabalhos chatos, sem brilho nenhum, renunciando inúmeras vezes ao grande feito, atuando com inteligência, astúcia e paciência imensas, *pensando* (e não seguindo impulsos íntimos, como o herói mítico de Hegel) em termos de teorias e planos elaborados por outros (já objetivados, portanto). Um entre os muitos talvez se sobressaia pela extrema coragem e pelas virtudes mencionadas, acrescidas ainda de frieza e grande capacidade de organização — qualidades que não se costumam atribuir ao herói. Será muito difícil estilizá-las em termos míticos. Particularmente a indispensável capacidade de organização — que implica quase por definição a manipulação de engrenagens alienadas — afigura-se pouco heróico e, sobretudo, extremamente antiteatral. É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria *substituição* por outros, em caso de impedimento prolongado ou permanente, que é decisivo. Quem escamotear estes fatos pouco heróicos — para destilar os traços essenciais do mito — deixará de interpretar a realidade ao nível da consciência atual e acabará produzindo o salvador festivo, insubstituível.

Duerrenmatt e o herói

Em *Hércules e o Estábulo de Augias*, F. Duerrenmatt teve a idéia de colocar o herói-modelo da Antigüidade em face de repartições públicas: seu fracasso é total. E num ensaio⁵ pergunta se uma arte, só porque alguma vez afinou com a situação, continua possível ainda hoje. Atualmente, verifica, já não existem heróis trágicos, mas “apenas tragédias que são encenadas por açougueiros universais e máquinas de fazer picadinho... Seu poder é tão gigantesco que eles mesmos acabam sendo formas de expressões casuais, externas, deste poder, facilmente substituíveis... O poder de Wallenstein (na peça de Schiller) é um poder ainda visível; o poder con-

* O herói mítico não pode ser pontual. Combina encontrar-se com seus co-heróis na “época das chuvas” ou na fase da lua crescente. O tempo mítico não conhece o relógio e segue o horário rural dos astros e das estações. Não há herói que se submeta a um horário rigoroso, imprescindível a qualquer façanha moderna. Se não me engano, foi em *Revolução na América do Sul* que o próprio Boal verificou serem freqüentemente impontuais até aqueles que estão longe de serem heróis.

temporâneo é visível apenas em parte ínfima, exatamente como ocorre no caso de um *iceberg*, cuja parte maior mergulha no abstrato, sem face... Os representantes legítimos faltam e os heróis trágicos não têm nome. Com um pequeno especulante, com um burocrata ou um policial o mundo atual pode ser melhor reproduzido do que com um chanceler federal. A arte só consegue penetrar até as vítimas; se ainda chega aos homens aos poderosos ela já não atinge mais. Hoje, os secretários de Creonte liquidam o caso de Antígone. O Estado perdeu a sua forma, e como a física só consegue reproduzir o mundo em fórmulas matemáticas, assim o Estado hoje só pode ser representado através de estatísticas”.

É com este problema, previsto por Hegel, que o dramaturgo moderno tem de haver-se. O Coringa, com sua crítica visão épica, ajusta-se perfeitamente a esta tarefa. De algum modo parece muito importante associar a ele a função protagônica. É nisso que talvez se deva concordar com Boal. Mas ela tem de integrar-se na perspectiva unificada do Coringa. Também a preocupação de Boal com o herói se afigura perfeitamente legítima. É difícil dispensá-lo — tanto no sentido humano como teatral. Talvez ele seja mesmo indispensável. Se este for o caso, será preciso reformulá-lo em termos inteiramente novos; termos que possibilitem interpretar, através dele e da sua ação, a realidade contemporânea.

O mito

Ao herói liga-se, como Boal bem viu, a necessidade de mitização. Ao tentar mitizar Tiradentes, no entanto, o autor não parece ter cogitado de todas as implicações da visão mítica. Pela sua exposição, o mito nada é senão o “homem simplificado”. O processo mitificador “consiste em magnificar a essência do fato conhecido e do comportamento do homem mitificado”, eliminando-se fatos inessenciais ou circunstanciais. A mitificação não seria necessariamente mistificadora. Tiradentes, visto como herói revolucionário, pode tornar-se, por assim dizer, um “mito correto”, ao passo que visto apenas como *Mártir* da Independência, é mito mistificado. “Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação” (p. 56).

Esta exposição não toma em conta que não se pode simplificar apenas o herói. É preciso simplificar toda a realidade que o cerca para reconstruir a “época mítica” (os tempos heróicos) em que unicamente pode vingar o herói mítico (e simplificar muito além do que em geral é necessário em peça de teatro de duas horas de sessão). O mito elimina as inúmeras mediações de uma realidade complexa, deforma-a, portanto. Trata-se de uma redução a dimensões primitivas, de uma mistificação, portanto. Face à consciência atual, o mito, por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente. A oferta do mito às “massas” é uma atitude paternal e mistificadora que não corresponde às metas de um teatro verdadeiramente popular. Mas como empolgá-las? Eis o dilema de quem hoje quer fazer um teatro honesto.

A imaginação mítica é, ademais, profundamente irracional; não há mito racional. O substrato do mito não são, como vimos, pensamentos e sim emoções. É a unidade do sentimento que substitui a coerência lógica.⁶ O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempos de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação. Na criação do herói mítico prevalece a crença primitiva de que todos os poderes humanos e naturais podem condensar-se numa só personalidade excepcional. Quando em amplos grupos se manifesta a esperança coletiva com intensidade máxima, eles facilmente podem ser convencidos de que só se necessita da vinda do homem providencial para satisfazer todas as aspirações. Tal fato irracional foi racionalizado por Carlyle, ao dizer que o culto do herói é um elemento necessário da história humana. “Em todas as épocas da história do mundo verificaremos que o grande homem foi o salvador indispensável da sua época; o raio sem o qual jamais teria ardido o combustível”.⁷ O combustível, evidentemente, é o povo. Mas esta relação entre raio e combustível é uma simplificação grotesca. O raio não cai do céu azul, o combustível é um produto químico complexo e de resto as relações entre o chefe e os seguidores não se comparam às relações mecânicas entre causa e efeito.

Recuperações modernas do mito

A visão mítica é essencialmente anticientífica, mas em compensação lhe é inerente uma imaginação que se poderia chamar de artística. Entretanto, embora os processos da arte sejam bem diversos dos da ciência, a sua comunicação, enquanto visa a fins didáticos e a concepções progressistas, não deveria contrariar os resultados científicos. Daí a necessidade de usar o mito, quando se o usa, de uma forma agudamente crítica. Profundamente dramático, o mito tingem tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. No seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que nele atuam (Tiradentes de fato não é um herói mítico, na peça, porque falta o universo em que poderia sê-lo).

Não admira que os artistas contemporâneos aspirem a “reconstruir” o mito, muitas vezes em termos nacionais e autóctones e isso principalmente a partir dos movimentos românticos do século passado, a fim de assim reconquistarem a unidade perdida e atingirem o impacto estético desejado. Boa parte da literatura e do teatro modernos procura recuperar a visão mítica ou pelo menos se esforça por usá-la para fins variados. No teatro abundam as tentativas de empregar o mito grego, referindo-o analogicamente a situações atuais. Pense-se, por exemplo, em *Les Mou-*

sam a idílica pobreza e a ausência de interesses espirituais, atingindo a paixões e metas profundas. Mas, conquanto já mais ricos de conteúdo espiritual, são tempos ainda suficientemente singelos para que o ambiente cultural em torno dos indivíduos e a satisfação de suas necessidades imediatas ainda decorram do seu próprio fazer. Os alimentos são ainda bem rústicos — mel, leite, vinho e coisa que valha. Já o café, o aguardente (para não falar de pão Gluten e Dietil) nos evocam as mil mediações de que se precisa para produzi-los e obtê-los. Os heróis, esses abatem e assam, eles mesmos, os animais que vão comer e adestram o cavalo que vão montar; arado, espada, escudo, elmo, são sua própria obra ou de qualquer modo a sua feitura lhes é familiar. “Neste estado, o homem tem, em tudo que usa e com que se cerca, o sentimento de que ele mesmo o criou a partir de si mesmo, lidando, pois, ao usar as coisas externas, com o que é intimamente seu e não com objetos alienados que se encontram fora da sua esfera própria em que é o senhor” (p. 273). Vê-se que as próprias fitas *far west*, nas quais se obteve uma das mais bem sucedidas reconstruções do tempo heróico, já se lhe afigurariam demasiado mediados. Os heróis de tais obras bebem aguardente e a sua arma é o Colt.

O cafezinho e a nave cósmica

Pode parecer-nos estranha a insistência com que Hegel exige que o herói tome vinho e não um cafezinho. Há, entretanto, uma profunda verdade nisso. Na medida em que as mediações se multiplicam, o homem passa a depender do que é produzido por outros a distância, devendo estruturar organizações e preparar complicadas vias de comunicação para entrar na posse dos objetos alienados de que depende. A posse e manutenção de uma metralhadora e da respectiva munição dependerão de inúmeros fatores complexos — e que é o herói sem ao menos uma metralhadora-zinha? Por isso hesitamos em chamar um cosmonauta de herói. Sem dúvida é um homem de extrema coragem. Mas encontra-se na dependência quase total do que outros fizeram, dentro de uma engrenagem industrial complexíssima. Vamos chamar todos que colaboraram de heróis? Ora, o herói se distingue pela sua singularidade e só graças a ela tem interesse teatral. E por que seria herói somente ele? Apenas por arriscar a vida? Isso qualquer trapezista de circo faz diariamente, sem ser herói. Por que o faz em prol de uma tarefa grandiosa? Mas foram outros que a planejaram em todos os pormenores. Ele apenas a executa e pode ser mais facilmente substituído do que os cientistas. O “herói”, no caso, é a organização no seu todo. Sem dúvida, o cosmonauta é a imagem reluzente, o representante “mitizado” da imensa organização, o símbolo esplendoroso que empolga, inspira e entusiasma. Mas se o exaltamos com a exclusividade que cabe ao herói, esquecendo *necessariamente* as suas infinitas dependências no tecido das múltiplas mediações, escamoteamos a realidade e falhamos em analisá-la ao nível da consciência atual. E temos de esquecê-las para que permaneça herói.

Sem isso ele passa a ser o general de Hegel a quem os fins e os meios são dados por instâncias exteriores a ele — instâncias às vezes extremamente distantes que o teleguiam.

Igualmente difícil parece a reconstrução do herói mítico através do Cid-Proletário, processando o seu senhor na Justiça do Trabalho, organizando piquetes, enfrentando gás lacrimogêneo e casete. É difícil imaginar o herói mítico envolvido na engrenagem de tribunais e comitês sindicais. Para organizar piquetes sem dúvida se necessita de coragem. Mas muitos homens substituíveis precisam ter essa coragem durante dezenas de anos, atendendo reuniões pontualmente, * encarregando-se de pequenos trabalhos chatos, sem brilho nenhum, renunciando inúmeras vezes ao grande feito, atuando com inteligência, astúcia e paciência imensas, *pensando* (e não seguindo impulsos íntimos, como o herói mítico de Hegel) em termos de teorias e planos elaborados por outros (já objetivados, portanto). Um entre os muitos talvez se sobressaia pela extrema coragem e pelas virtudes mencionadas, acrescidas ainda de frieza e grande capacidade de organização — qualidades que não se costumam atribuir ao herói. Será muito difícil estilizá-las em termos míticos. Particularmente a indispensável capacidade de organização — que implica quase por definição a manipulação de engrenagens alienadas — afigura-se pouco heróico e, sobretudo, extremamente antiteatral. É este trabalho no cotidiano e anônimo, sem carisma e sem grandeza visível, trabalho que implica o planejamento da própria *substituição* por outros, em caso de impedimento prolongado ou permanente, que é decisivo. Quem escamotear estes fatos pouco heróicos — para destilar os traços essenciais do mito — deixará de interpretar a realidade ao nível da consciência atual e acabará produzindo o salvador festivo, insubstituível.

Duerrenmatt e o herói

Em *Hércules e o Estábulo de Augias*, F. Duerrenmatt teve a idéia de colocar o herói-modelo da Antigüidade em face de repartições públicas: seu fracasso é total. E num ensaio⁵ pergunta se uma arte, só porque alguma vez afinou com a situação, continua possível ainda hoje. Atualmente, verifica, já não existem heróis trágicos, mas “apenas tragédias que são encenadas por açougueiros universais e máquinas de fazer picadinho... Seu poder é tão gigantesco que eles mesmos acabam sendo formas de expressões casuais, externas, deste poder, facilmente substituíveis... O poder de Wallenstein (na peça de Schiller) é um poder ainda visível; o poder con-

* O herói mítico não pode ser pontual. Combina encontrar-se com seus co-heróis na “época das chuvas” ou na fase da lua crescente. O tempo mítico não conhece o relógio e segue o horário rural dos astros e das estações. Não há herói que se submeta a um horário rigoroso, imprescindível a qualquer façanha moderna. Se não me engano, foi em *Revolução na América do Sul* que o próprio Boal verificou serem freqüentemente impontuais até aqueles que estão longe de serem heróis.

ches (Sartre), peça que alude à Resistência. Pense-se no expressionismo dramático, todo ele ofuscado pela idéia do mito e do arquétipo; pense-se em certas obras de Strindberg, Wedekind, O'Neill, Wilder, Lorca.

Na literatura narrativa o uso do mito e a tendência mitizante se fazem notar com insistência ainda maior. Basta mencionar os nomes de Hesse, Faulkner, Kafka, Thomas Mann e Joyce para ter uma idéia da intensidade com que se manifesta o desejo de recuperar a grande unidade sintética e a plasticidade sensível da visão mítica, num mundo em que a fragmentação e a análise tendem a dificultar o labor artístico (é evidente que nas outras artes ocorre fenômeno análogo). Nos maiores exemplos, porém, o mito é abordado criticamente ou é, ele mesmo, de certo modo o próprio tema da obra. Nos romances de Kafka o tema, de fato, é a busca da unidade mítica perdida e o fracasso dessa busca em face das mediações infinitas do mundo moderno que frustram todas as tentativas da "volta ao lar" por parte do filho pródigo. No romance *José e Seus Irmãos* (Mann), o próprio tema é o mundo mítico, a emancipação dele e o retorno a uma nova unidade, desta vez já não mítica e sim racional: José se torna provedor lúcido — isto é, planejador — do Egito. Se de um lado o interesse de Thomas Mann pelo mito corresponde (segundo declaração do próprio autor) "a um gosto que pouco a pouco se distancia do individualismo burguês e se aproxima do padrão e do arquétipo", o romancista de outro lado põe o mito constantemente em aspas, através da sua ironia, e procura dar-lhe a máxima racionalidade (através da psicologia) a fim de tirá-lo "das mãos dos obscurantistas fascistas" e "para transfundi-lo em termos humanos". É de se ver com quantas precauções o usa para não se tornar vítima dele. Seu herói, concebido em termos inteiramente novos, pouco a pouco se desmitiza e desmistifica no decorso da vasta obra.

Em James Joyce a visão universal — o mundo como totalidade intemporal — exige recursos míticos. A tentativa paradoxal de criar "o grande mito da vida cotidiana" (em *Ulisses*) é ao mesmo tempo saudosista e irônica. A concepção mítica, na obra, ressalta o sempre idêntico, ao paralelizar o dia 16 de junho de 1904, vivido por Bloom em Dublin, com as aventuras de Ulisses. O historicismo dessa visão é óbvio. Mas a "reprise" nesta obra contém muita ironia e paródia. A analogia de Bloom e de sua esposa com Ulisses e Penélope já é em si paródia hilariante, por mais séria e extraordinária que seja. A correspondência do episódio de Circe com a cena do bordel e a de Eolo com a da redação do jornal salientam de imediato a enorme distância que há entre o mito e a realidade contemporânea. A própria variação de estilo e de gêneros usada na obra de Joyce — característica também da teoria de Boal — ressalta a relação distorcida e saudosista entre o mito moderno e o antigo, vasado na grande unidade harmoniosa dos versos homéricos. A analogia de certo modo se ironiza e se nega a si mesma, na medida em que se processa.

Nada disso parece ter sido a idéia da peça *Tiradentes*, nem da poética de Boal. O herói, embora criticado pelos seus erros e cercado de um aparelho distanciador, é levado inteiramente a sério como herói. Pelas razões já expostas não chega a ser suficientemente mito para colher as vantagens estéticas do arquétipo monumental. Mas de outro lado tem do mito a esquematização extrema de modo a não render suficientemente na dimensão da análise histórico-social e da vivência empática. A não ser que nos enganemos, Boal não deseja que se aplique a Tiradentes a sua excelente formulação: "Sempre os heróis de uma classe serão os Quixotes da classe que a sucede" (p. 54). O herói, tal como proposto pela peça, seria hoje um ser quixotesco, como o Hércules de Duerrenmatt.

Conclusão

Apesar de todas as dúvidas, é preciso destacar que dificilmente se encontrarão no teatro brasileiro dos últimos anos experimentos e resultados dramaturgicos e cênicos tão importantes como *Zumbi* e *Tiradentes*, como proposição renovadora do teatro engajado. A poética de Boal é um ensaio ímpar e completamente singular no domínio do pensamento estético brasileiro. As objeções levantadas, mais que negar, pretendem discutir as teses de Boal. As referências à modernidade do mito mostram que Boal se encontra em boa companhia ao procurar recuperar, embora de um modo discutível, o uso do mito no teatro engajado. Não são só autores "burgueses" que recorrem ao mito e um pensador marxista como Herbert Weisinger — é verdade que é professor da Michigan State University — ainda recentemente propôs que se usasse a teoria marxista não só como sistema científico, mas "que se examinassem as possibilidades inerentes a ela no sentido de inspirarem uma atitude mental e emocional capaz de resultar... na criação de tragédias. É importante verificar de início que não abordo (neste nexo) o marxismo como um sistema articulado e demonstrável de proposições lógicas acerca de questões econômicas, mas, antes, como uma fonte de inspiração, guia para interpretar a experiência — portanto, como via para lidar com problemas éticos e religiosos... Proponho que estudemos o marxismo não em função das suas possíveis contribuições ou de seus erros na teoria econômica ou na sociologia ou história... mas em função das suas qualidades mitológicas, inspiracionais e religiosas, sem as quais nenhuma tragédia pode ser escrita".⁸

Tais sugestões são extremamente atraentes e não seria razoável combatê-las à base de princípios rígidos e dogmáticos. É útil, no entanto, tomar em conta as implicações antes expostas e as dúvidas que daí decorrem. Quer parecer-nos que Boal, na sua teoria, e Boal e Guarnieri, nas suas peças, não analisaram os problemas implicados até as suas últimas consequências. Talvez seja necessário repensar mais uma vez certas teses fundamentais para que o Teatro de Arena alcance eficácia ainda maior na análise e interpretação crítica da realidade e na sua comunicação vigo-

rosa, teatral, ativante e divertida, ao público específico a que se dirige, no âmbito das condições concretas da sala de que dispõe, em face do momento histórico em que se insere a sua obra.

É evidente que toda comunicação teatral deve tomar em conta o público específico a que se dirige. Mas não há nenhum público que, indo a um

teatro dedicado à interpretação da realidade nacional, mereça menos que arte e menos que a verdade. O herói mítico, sem dúvida, facilita a comunicação estética e dá força plástica à expressão teatral. Todavia, será que a sua imagem festiva contribui para a interpretação da nossa realidade, ao nível da consciência atual?

1. Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, *Arena Conta Tiradentes*, Introdução de Boal, Livraria Editora Sagarana. São Paulo, 1967. Todas as citações de Boal referem-se a este volume.
2. Sábato Magaldi, "Arena Conta Tiradentes", Supl. Literário de *O Estado de S. Paulo*, n.º 534 (1/7/67).
3. Idem.
4. G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, Editora Aufbau, Berlin, 1955.
5. F. Durrenmatt, *Theaterprobleme*, Editora Arche, Zurique, 1955.
6. Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, ver o capítulo "Myth and Religion", Anchor Books, Nova York, 1953.
7. Ernst Cassirer, *El Mito del Estado*, ver o capítulo "Las lecciones de Carlyle" etc., Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
8. Herbert Weisinger, "Dialectic as Tragedy", *Monthly Review Supplement*, n.º 1, Nova York, 1965.