

REALISMO E VANGUARDAS: UMA TENSÃO QUE FAZ MOVER

REALISM AND AVANT-GARDES: A TENSION THAT PUTS IN MOTION

Rejane Arruda¹

RESUMO: O presente estudo visa compreender o lugar do Realismo na História do Teatro, como estética articulada inicialmente como um projeto político e ultrapassada pelas vanguardas. Na sucessão dos casos, os movimentos de vanguarda se consolidam pela afirmação das diferenças em relação ao antecessor em função da transformação do mundo moderno. Expondo um inventário de proposições sobre os diferentes movimentos a partir de Margot Berthold, e frente à multiplicidade de projetos que compõe as vanguardas, conclui-se que o que valida a mesma oposição ao Realismo (apesar das evidentes diferenças entre si) é um discurso que implica uma nova noção de realidade, passando-se do testemunho de uma verdade a ser estudada através do teatro (no Realismo) a um velamento a ser rompido (no caso das vanguardas).

Palavras-chave: História do Teatro, Realismo, Vanguardas

ABSTRACT: This study aims to understand the place of Realism in the History of Theatre, as aesthetic articulated initially a political project and outdated by the vanguards. In the succession of the cases, the avant-garde movements are consolidated by the affirmation of differences from predecessor due to the transformation of the modern world. Exposing an inventory of propositions about the different movements from Margot Berthold, and in front of the multitude of projects that make up the vanguards, it follows that which validates the same opposition to Realism (despite the obvious differences each other) is a speech that implies a new notion of reality, by passing from the testimony of a truth to be studied through theater (in Realism) to the veiling to be broken (in the case of the vanguards).

Keywords: History of Theatre, Realism, Vanguards.

Na virada do século XIX para o XX surgem novas ciências: sociologia, antropologia, linguística, psicanálise. O homem é visto como um ser determinado culturalmente, socialmente, economicamente, psiquicamente. As superestruturas definem: pensamento, desejo, subjetividade. É preciso

¹ Professora doutora na Universidade Vila Velha. Graduada, mestre e doutora pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora apoiada pelo CNPQ/UNIVERSAL e FUNADESP



estudar através do teatro; expor as mazelas da sociedade, suas estruturas. O teatro, mais uma vez, encontra-se a serviço da construção do conhecimento, tal como acontecera no Iluminismo. Só que, desta vez, a ênfase não está na educação da classe média emergente. Expor os desfavorecidos faz parte do novo projeto cujo objetivo é chocar a burguesia: “A denúncia da ordem social assume cunho revolucionário (...) Tolstói, Górkí, Gerhart, Hauptmann descem aos bairros dos oprimidos e humilhados” (BERTHOLD, 2010, p. 451).

À questão política, vincula-se uma questão formal. Se no Iluminismo há verso e prosa (com Voltaire e Diderot), o Naturalismo² não permite acordo e Zola abre guerra contra o “patetismo convencional da declamação petrificada da *Comédie Française*” (2010, p. 452); se antes a burguesia se afirmava em comédias sentimentais, agora é atacada. O homem em crise. Crise que vai culminar na Primeira Grande Guerra. Guerra que vai por sua vez destituir o projeto naturalista de seu caráter revolucionário, abrindo espaço para as vanguardas. A linguagem coloquial, com o expressionismo se perde no grito; com o simbolismo se perde no som (é a música da fala que ganha valor): “(...) rompeu a linguagem corrente. Êxtase, confissão, protesto explodira, numa condensação frenética da linguagem, em dinâmicas estridentes do som; no grito” (2010, p. 475). O drama expressionista é uma resposta: “(...) denúncia da guerra e suas atrocidades” (2010, p. 475). Uma estética para certa ética. A cena é pictórica: “o palco utilizava todo o potencial de iluminação como um meio de encenação de luz, visualidade cênica, sinal tempestuoso da crise intelectual, emocional e política” (2010, p. 475).

No pós-guerra a sensação do absurdo se instaura, um esvaziamento do valor da palavra. O homem perde a fé na ciência. O Teatro do Absurdo tematiza a falta de sentido da linguagem. Por ou-

tro lado, “o espírito agressivo se transfere do texto para a encenação” (2010, p. 451) e o propósito de um teatro como transformador da sociedade se reconfigura: “Não quero retratar o mundo, mas mudá-lo” diz Brecht – contra o Naturalismo. O teatro épico não vem para dissecar ou investigar a realidade, mas transformá-la.

No Naturalismo, existiam dois princípios estabilizadores: a mimese da realidade e a noção de verdade. Seguindo-os, Zola se pôs contra as regras da tragédia clássica por lhe parecerem falsas e artificiais (e contra as “mentiras ridículas” das peças de Alexandre Dumas Filho). Mas, o que fora antes tratado como verdade, no momento seguinte, passa a véu a ser desvelado e alienação a ser superada. Brecht detona a empatia, revela os bastidores, comenta a cena, deixando explícita a realidade cênica contra a ilusão da realidade dramática. Na Rússia, “o antiilusionismo de Meierhold não conhecia limites” (2010, p. 495). A verdadeira ruptura é histórica: “Com a Revolução Russa, o teatro assistiu a uma ruptura das mais radicais com a tradição” (2010, p. 495). O que nascera como um projeto político, articulado à ideia de provocação e agressão diante (também) de uma crise (Naturalismo), passa a ser tomado como a tradição com a qual se deve radicalmente romper: “Estava destinada a ter um efeito político numa época de sublevação, quando o palco tinha, como nunca antes, adquirido o direito de ser tópico e agressivo. O teatro naturalista deu o primeiro passo” (2010, p. 495). É importante dimensionar a novidade e o alcance da estética naturalista na época. “Antoine conseguiu mais com esta montagem do que todas as lutas e discussões políticas” (2010, p. 453).

Aluno de Taine (com quem aprendeu os princípios do Naturalismo) e ex-figurante da *Comédie Française*, em 1887, em um quintal da Rua da Passage em Monmartre, Antoine fundou, com atores amadores, o “Teatro Livre”. A dramatização de “Jacques Damour” relato de Zola foi o primeiro trabalho: “uma daquelas lâmpadas acesas por um gênio ou um maluco, e que um dia será fonte de um novo amanhecer” (2010, p. 453). Encenou autores “sem acesso aos grandes teatros” (Hauptmann, Ibsen, Strindberg, Tolstói na época) e também a primeira geração de naturalistas (Zola, Becque, Goncourt). Em Berlim, a associação teatral “Freie Bühne”

² Estamos utilizando os termos Realismo e Naturalismo como sinônimos, apesar da recorrente diferença nos dois contextos: Naturalismo em referência ao projeto de Zola e Antoine na França e Realismo articulado ao projeto de Stanislavski e ao contexto russo. Para Berthold, Realismo é o “termo anglo-americano para aquilo que se chamava Naturalismo na Europa” (BERTHOLD, 2010, p. 457).

(com Otto Brahm e um tributo a Ibsen com “Espectros”) foi criada aos moldes do “Teatro Livre”: “o naturalismo explode no palco alemão” (2010, p. 457). Atores recebem cartas de ameaça. Durante a cena de um trabalho de parto (onde gritos vinham dos bastidores), um médico na plateia se levanta “brandindo um par de fórceps sobre a cabeça” em meio a protestos e aplausos. Hauptmann torna-se “o verdadeiro capitão do bando negro dos realistas”, que mostra a vida como ela realmente é, em seu completo horror, que não acrescentava nada, mas tampouco nada subtraía, e merecia o elogio de ser um ‘Ibsen inteiramente desiludido’” (2010, p. 457). Bösché pede aos dramaturgos para terem coragem de “descer às áreas mais sombrias da fome e da pobreza” (2010, p. 455). A luta contra o teatro comercial encontra aliado: “o impulso para o teatro naturalista originou-se no descontentamento crítico com os estereótipos do teatro comercial” (2010, p. 457). Hauptmann e Bösché na Alemanha; Elliot, Priestley, Wesker, Pinter, Bond, Shaw e Grein na Inglaterra; “O pequeno teatro amador de J. T. Grein, de um dia para o outro tornou-se o centro das atenções” (2010, p. 457). A “Independent Theatre Society” queria “produzir peças avançadas para as quais os grandes teatros permaneciam fechados” (2010, p. 457). “Desviando-se da comédia da Restauração e favorecendo a cozinha e a alcova, mostram a vida da classe média dominada pela política e pela resignação” (2010, p. 460). Em 1891, “em rejeição ao teatro comercial e dos astros, da peça de intriga e dos chamados pseudo-ibsenistas” (2010, p. 459), Shaw publica *A Essência do Ibsenismo*. Na Irlanda é fundada a *Irish National Theatre Society* com devoção ao Realismo, onde despontava W. B. Yeats. O Realismo foi uma onda que se propagou, meteórica, ligada à “dramaturgia de acusação”. Mas, apesar de nascer sob a égide da denúncia e crítica social, foi destronado.

Algo da forma realista não cabia no mundo que mudara? Ou estariam equivocadas as bases teóricas? O seu discurso fundamental? Realismo e Simbolismo se desenvolveram juntos com uma tensão que habitava a todos. Já em 1890, Paulo Fort volta-se contra o *Teatro Livre* de Antoine e funda o *Teatro de Arte* com Lugné-Poë, que diz: “Minha mente confusa oscilava do realismo ao simbolismo e em ambas as mangedouras encontrava pouco alimen-

to” (2010, p. 466-467). Em 1891 o próprio Antoine se declara aberto ao simbolismo de Lugné-Poë. Apesar de recusar-se a montar Maeterlinck, encena, de Ibsen, textos simbolistas: *Espectros* e *O Pato Selvagem*. “Paris estava dividida pelo conflito de estilos” (2010, p. 469). Mas, se alguns sustentavam a divisão entre as duas escolas, outros fincavam pé sem perspectiva de negociação. *Ubu Rei*, a farsa de Alfred Jarry: “outra forma de atuação, entonação da voz e figurinos (que sepultaram a arcaica tradição realista no teatro)” (GLUSBERG, 2007, p. 12). É a marca a que todos se referem para destronar o Naturalismo do status anterior; marco do nascimento das vanguardas, “abrindo estrada do drama simbolista para o surrealista e o Teatro do Absurdo” (2007, p. 12). Artaud se inspira em Jarry. É com este nome que batiza o seu teatro. Lugné-Poë monta *Ubu* ao fundar o *Teatro de Obra*. “Em 1958 Jean Vilar redescobre *Ubu* montando-o com grotesco e agressivo jogo de máscaras” (2007, p. 12). São as bases do novo século: não mais o realismo, mas a “transfiguração poética”. A música de Debussy em *Pelléas et Mélisande* (de Maeterlinck); a coreografia de Nijinsky: a arte do palco deve sugerir **outra realidade que não a aparente** – seja com os movimentos de Duncan ou com o “turbilhão simbolista” do som e cor de Gabriele d’Annunzio (dramaturgo e poeta italiano), que “vivia da escura e sugestiva melodia da dicção de Eleonora Duse” (idem). Não o realismo, mas a **cena interior**: “Appia criou espaços para introduzir profundidade e distância; com pesados blocos, cubos e cunhas, transformando-as nas largas superfícies daquilo que chamou ‘cena interior’” (BERTHOLD, 2010, pg. 470) – e com Dalcroze realizou “espaços rítmicos”, contrapontos ópticos ao conceito de direção eurítmica, esforços de uma “luta pela transcendência metafísica” (2010, pg. 470). A primeira proposição de Coupeau foi manter o palco livre “de qualquer coisa que prejudicasse a presença física do ator” (2010, pg. 470): “O corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão de realidade, porque ele próprio é realidade” (2010, pg. 470), diz ele. A frase parece ser uma chave para entender o discurso que embasa a construção antirrealista: a premissa de que o corpo é uma realidade. Mesmo de que a realidade é uma realidade (e não um discurso ou que se eximiria da media-



ção da linguagem para a sua apreensão, como se fosse imanência, inquestionável, concreta ou seja, natural, e não passasse pela mediação do homem ou pensamento que a captura). O corpo humano é dispensado de construir a impressão da realidade porque **é realidade**, diz Coupeau. No entanto, o efeito que fundamenta o “natural” em cena depende de uma construção para existir –tal como foi postulado por Diderot ainda no Século XVIII. Este é o “paradoxo do comediante”: a realidade não basta; é preciso construir um efeito de realidade (ou a visualidade da realidade não acontece e sim da representação). A realidade é um efeito: de linguagem (não é uma imanência). Antoine e Stanislavski faziam pesquisas com um cenário que garantisse o efeito de realidade ao público e atores (cenário este que Coupeau retira) – amadurecendo um estilo onde a cotidianidade está presente também nos corpos (construída).

Paradoxalmente, em meio ao cenário realista de Antoine (com portas, janelas, troncos de árvore), a carne crua de *Os Açogueiros* acaba por gerar teatralidade. Com a “quarta parede” (o ator dá costas à plateia) a lei da perspectiva muda: não mais o efeito pictórico frontal mas a posição relativa dos atores, exigida pelo curso da ação” (2010, p. 454). Há uma objetividade tal da realidade cotidiana que, exposta, extrapola o próprio sentido de realidade, se tornando obscena, excessiva, teatral. A necessidade do Realismo de trazer o mundo concreto como mola propulsora da atuação em cena, traz também a perspectiva de que é o meio externo que define o que é um homem (real). A paixão pelos detalhes do mundo externo: detalhes que dariam a garantia do real do homem. Os simbolistas (cuja ênfase recai sobre o cunho espiritual) criticaram Stanislavski por admirar os detalhes do estilo realista dos Meiningen. E quando uma outra crítica também advém, já nos anos sessenta (a pena de Grotowski), a atmosfera da valorização do corpo (em detrimento da palavra) é preponderante: corpo-santo sem a mimese do cotidiano, sem a ilusão de realidade, que se sustenta como veículo do eixo de ligação com um invisível. Na crítica de Grotowski a Stanislavski, recorta-se outro aspecto do “fora”. O “vir de fora” (atribuído anteriormente ao cenário), é deslocado para o corpo: a ação física enquanto fora. O impulso deveria vir “de dentro” (do tecni-

do do corpo-memória, um outro corpo, diferente do corpo mimético). Em detrimento de qualquer uma das duas críticas, Stanislavski não deixou de enfatizar a representatividade do espírito ou “vida interior” (movimentos internos), valorizando a subjetividade, tal como o Simbolismo (apesar de, tal como Antoine, lançar mão da mimese “da realidade”). Sobre *Czar Fiodor Ivanovitch* encenado com Niemiróvitch-Dântchenco, diz Berthold: a força do espetáculo se concentrava na “projeção de estados de ânimo, pressentimentos, alusões, matizes de sentimento” (2010, p. 463). Vieram *A Gaiota*, *Tio Vânia*, *As Três Irmãs*, *O Jardim das Cerejeiras*. Tchekhov se tornava a “pedra de toque” do TAM e com ele Stanislavski desenvolvia um “refinado estilo impressionista, com uma ilusão ótica e acústica” (idem); enquanto que, com Gorki, envereda pelo “drama de acusação e crítica social” (2010, p. 463): Realismo, segundo Berthold, “externo”: a “plasmação a partir da realidade”.

Stanislavski levou seus atores ao mercado Khitrov, num subúrbio de Moscou, onde os vagabundos e marginais costumavam acoitar-se. Eles comeram com essa gente, e Olga Kinipper dividiu um quarto com uma prostituta, a fim de “aclimatar-se” no tipo de vida em que se dava o papel de Natasha. A plasmação a partir da realidade – “representar significa viver” (2010, pg. 470).

Percebe-se uma certa autonomia entre uma perspectiva de mimese e a evocação de um “dentro” – que pode se dar ou não mesmo que a mimese aconteça. E pode também se dar ou não no caso da recusa da mimese. Conclui-se que se trata de uma outra visualidade, que se adensa ou não conforme é evocada pela cena. Percebe-se também como os discursos se misturam. Ora a defesa de um interno, ora a paixão revelada de um externo mimético no caso de Stanislavski. Dos simbolistas, recebe a crítica de “subestimar a capacidade da imaginação”, a ênfase não deveria estar na evocação de um contexto social, mas no jogo com a sonoridade da palavra e o desenho do corpo, que evocam imagens sem formar uma unidade mimética, sugerindo uma atmosfera de estranheza.

A unidade é um ideário do Classicismo, que a arte moderna se encarregou de quebrar. Mallarmé

era referência e Valéry, para quem “a palavra precisava recuperar, da música, aquilo que lhe pertencia de direito” (2010, p. 466). A imaginação deveria estar livre para os saltos (e não determinada por um contexto único, ancorada na realidade). Aqui está um discurso que justificaria a fragmentação no pós-dramático. Poderíamos nos perguntar quando se voltou contra o Realismo e se há erro de premissa: partir da ideia de que a realidade é coesa. Se tomássemos a realidade como esfacelada, imagens sincopadas, o Realismo poderia se tornar uma das modalidades de um projeto que enaltece a fragmentação? O que é a unidade senão apenas uma imagem dentre outras capaz de articular-se? Uma curva que se articula aos fragmentos? Moldura? Esta imaginação, reivindicada pelos simbolistas, significava o “caminho ‘de dentro’, assim como os românticos haviam procurado pelo ‘caminho para dentro’” (2010, p. 466). Baudelaire falava da realidade como uma “floresta de símbolos”: “O visível era uma dispensa de imagens e símbolos” (2010, p. 466). A realidade, se pudesse ser figurada por uma superfície, a ser recomposta e recortada, de maneira a servir como campo de extração para fragmentos que assumem certo valor (na teoria de Baudelaire) de símbolos, mudaria algo em relação ao projeto realista? Seria destronado ou apenas mais uma modalidade (diferente entre outras) de vanguarda? Mas poesia e música são considerados pilares contra uma mimese da realidade, retrato, objetividade. A afirmação destas diferenças alimentava a tensão entre os dois polos – formando um vão, onde os autores dançavam: “Tchékhov, na fronteira entre o naturalismo e o simbolismo, reconhecía o perigo, para a arte e para a vida, representado pelo escapismo para o leito dissoluto dos sonhos, de uma jornada para o nada dos estados emocionais, no qual o Tintagiles de Maeterlinck se perde” (2010, p. 466).

Os relatos de Stanislavski publicados a partir de 1934 não fazem jus à crítica à falta de imaginação, dado o teor testemunhado de seu enaltecimento. As críticas de Brecht à identificação são melhor fundamentadas. A oposição à identificação com o indivíduo cujo conflito o espectador acompanha (o personagem) está também em Meyerhold e Craig (com o seu Supermarionete): era necessário construir um corpo pensado como grafia. “Em seus desenhos, ele tratava as figuras no palco e seus

movimentos como correspondentes do todo gráfico” (2010, p. 470) – e não natural ou mimético. Grafia, linha, gesto limpo, fizeram parte do ideário da composição simbolista (Craig o chamou “gesto justo”). Fascinava-o “converter linhas patéticas e místicas sobre o destino humano em luz e espaço, para **espiritualizar** o realismo cênico” (2010, p. 471) – ora com cortinas coloridas, ora com feixes de luz (que se tornariam um traço do teatro expressionista); com seus biombos, que “emprestavam a luz aberturas cambiantes” (2010, p. 471); máscara, objeto que “poderia pretender vestir-se de uma beleza cadavérica exalando ao mesmo tempo um espírito de vida” (2010, p. 471). Parece ter sido a representação mais lúcida do que pretendia para o seu Supermarionete.

Na Rússia, invade-se a realidade, que paradoxalmente se configura como modalidade de quebra da ilusão da realidade; quebra da unidade. A questão que se abre é colocar o povo na cena. Abre-se a tribuna. O espectador comenta a ação. Meyerhold declara que “o objetivo do teatro não é ‘apresentar uma obra de arte acabada, mas tornar o espectador co-criador do drama’”. Para a ruptura da identificação, Meyerhold cria a biomecânica. A sua visibilidade lembra o ballet moderno, com os vetores e oposições dos movimentos dos membros, as torções do tronco, quedas, as explosões. A biomecânica dialoga com as danças orientais, africanas e com o *charleston* nos EUA. Os atores treinavam as coreografias. “A dinâmica da máquina, a mecanização da vida, o princípio funcional do autômato” de Craig está também em Meyerhold: “Para o ator isso significava um staccato de montagens verbais acusticamente condicionadas, um movimento de marionete elevado ao nível acrobático e a redução da própria pessoa a uma engrenagem bem azeitada do ‘teatro sintético’” (2010, p. 471). Algo como desumanização, desobjetivação, é enaltecido – em oposição ao “antigo humanismo burguês” de Stanislavski. É possível observar o princípio da absorção dos movimentos da Biomecânica através das imagens de *O Inspetor Geral* de 1926: o ator parece realmente um boneco; o trabalho do coro traz a visualidade de um grupo de bonecos agindo juntos. Meyerhold investia na técnica, pois acreditava que “a ideologia se afirma em obra de arte somente quando está acompanhada de um elevado nível de tecnologia (téc-



nica” (MEYERHOLD, 1992, p. 283). Assim, “a biomecânica pressupunha a presença de uma ideologia que a sustentasse por referências históricas, estéticas e filosóficas” (GRIGOLO, 2007, p. 40). Ele pedia aos atores para estudarem os quadros de Callor, Goya (*Os Caprichos*) e Daumier para “abrir a imaginação” e investia na atmosfera de estranheza, pois assim conseguia quebrar a identificação. Para o cenário, investiu em Tatlin e Kandinsky. Tatlin assinou o cenário de “As Auroras” (1920), com formas geométricas, semicírculos, cubos, cones e um triângulo de lata no alto do palco com uma grande asa dobrada. Os atores ficavam dispostos nas escadarias (que desciam do palco à plateia) e no fosso, extrapolando a área da cena. Quando montou *A Casa de Bonecas* de Ibsen, adicionou o subtítulo *Como uma Mulher Preferiu a Independência e o Trabalho ao Veneno da Família Burguesa*. O cenário, de entulho, gerava um efeito de ironia e estranhamento quando Helmer falava de “sua confortável sala com lareira”. Por ocasião de *O Corno Magnífico*, de 1922 escreve: “a bufonaria é revolucionária” – defendendo os bufões, o teatro de rua, as acrobacias, os números de palhaço, a *pretrushka* (teatro de marionetes russo), a *Commedia dell’arte*. A obra de Meyerhold dialoga com o futurismo de Marinetti, que postulava “cantar o amor ao perigo, o hábito pela energia e pelo destemor, e exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada” (GLUSBERG, 2007, p. 12). Mas a sua ironia, paródia, abstração, não serviam ao partido comunista, que determinara o Realismo Socialista à sua estética. Em 1938 fecharam o seu teatro, considerado um desvio dos propósitos da Revolução e em 1940 Meyerhold foi condenado e decapitado. Foi proibida a circulação de suas publicações na Rússia até 1955; apenas em 1968 parte delas é publicada.

Conclusão

Pode-se dizer que são duas as vertentes do Naturalismo: um teatro influenciado pela sociologia “revela fria e imparcialmente os loci da crise através da pesquisa científica” (2010, p. 452) – e o outro influenciado pela psicanálise. A obra de Freud e o postulado de que o Homem é determinado por pulsões (*trieb*) advindas do inconsciente trazem,

para a cena teatral, a valorização de espécie de território escondido, “dentro” que também está na literatura. Tolstói e Dostoiévski, com as suas narrativas cheias de descrições de estados psíquicos e os realistas franceses Balzac, Flaubert e Stendhal são seus representantes. Já para Arno Holz, a fantasia deveria ser banida. Neste caso, o Naturalismo está em radical oposição ao Romantismo – como fantasia e arrebatamento (e presença de algo que se move no “dentro” que o Simbolismo vai novamente valorizar). A História nos desafia a construir uma linearidade e uma sucessão dos movimentos. Na medida em que algo é institucionalizado, logo é destituído do seu lugar de novo, perdendo seu status. Por outro lado, trata-se de rupturas e oposições cujos elementos circulam (vão e voltam) e de tensões dentro do mesmo tempo histórico (ou de um mesmo movimento estético). Se existem tensões e profundas diferenças dentro do mesmo movimento e mesmo tempo histórico, como as estéticas conseguem se organizar em torno de algo que as valida como tal? Existe um arsenal teórico fundamental que as sustenta, por exemplo, a realidade como verdade ou a realidade como velamento. O que muda, arriscaríamos, são os seus discursos. São estes que, assolapados pela falência do seu antecessor, sustentam um novo pensamento estético – e então novos projetos passam a vingar em sua diferença discursiva (e sua variante cênica, pois são muitas as diferenças). O que uniu as vanguardas foi o discurso anti-mimético e anti-realista. Pode-se dizer que o que operou na falência do Realismo foi a ideia de realidade, que mudou. Esta passou a véu que **esconde** uma verdade – ao invés da verdade a ser investigada (dos naturalistas ligados a Zola). As vanguardas estabeleceram que a poética cênica precisa ir além da denotação da realidade mimética – o que amedrontava a burguesia ou qualquer instância de poder: era algo vago, impreciso e de cunho espiritualizante no caso do Simbolismo; a alusão à morte ou ao pesadelo, a denúncia da desumanização, no caso do Expressionismo; o jogo entre o claro e escuro, que recorta uma imagem e lhe retira a unidade. O cênico aponta as sombras; **o que não se pode ver através do véu da realidade** mesmo ao utilizar-se, tal como Meyerhold, da tribuna e coletividade massificada, junto à gozação, paródia, abstração, teatralidade. São elementos

que aparecem no teatro engajado quando se descompromete do natural ou da verossimilhança. A poética da festa e da feira se estabelece também como um distanciamento. As vanguardas aparecem como poéticas da reinvenção de arranjos entre visualidades que se chocam. Percebe-se tendências opostas também dentro das vanguardas, pois são múltiplas as possibilidades. Mas todas apontam a um mais além que não é a estabilidade e clareza do mimetismo. Há algo de obscuro e sem saída que chama ao espectador a necessidade de uma resposta. Esta ode à responsabilidade do sujeito sobre o que vê, a responsabilidade do seu próprio olhar e pensamento quando se está mais além da clareza de uma imagem unificada que se pode investigar e chamar de verdade.

Referências Bibliográficas

- BERTHOLD, Margot. *História do Teatro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.
- GRIGOLO, Gláucia. *O Paradoxo do Ator-Marionete: Diálogos com a Prática Contemporânea*. Florianópolis: UDESC, 2005. Disponível em http://www.takey.com/Thesis_8.pdf Acesso em 03/01/2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Textos Teóricos*. Madri: ADEE, 1992.

