AGÁLIA nº 103 | 1º Semestre (2011): 53-75 | ISSN 1130-3557 | URL http://www.agalia.net

Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com Appia, Meyerhold e Gordon Craig

Joyce Rodrigues Ferraz Infante
Universidade Federal de São Carlos

Resumo
Neste artigo, busca-se aproximar o dramaturgo galego Ramón del Valle-Inclán de seus contemporâneos Adolph Appia, Gordon Craig e Vsevolod Meyerhold, no tocante aos esforços de renovação do teatro europeu do início do século XX. Para tanto, faz-se uma análise comparativa entre as elaborações teóricas e práticas de Appia, Craig e Meyerhold e as de Valle--Inclán, sobretudo aquelas incorporadas às obras do ciclo esperpêntico. Por meio dessa análise conclui-se que Valle-Inclán possui afinidades com os colegas estrangeiros, especialmente, no que se refere ao uso criativo dos recursos de iluminação e de atuação.
Palavras chave: Teatro moderno — *Mise-en-scène* — Ramón del Valle-Inclán — Esperpento.

Ramón del Valle-Inclán, Modern Director, in Line with Appia, Meyerhold and Gordon Craig

Abstract
In this article, we intend to approach the Galician playwright Ramón del Valle-Inclán to his contemporaries Adolph Appia, Gordon Craig and Vsevolod Meyerhold, concerning the efforts of the theatrical renewal that occurred in Europe in the early twentieth century. Therefore, we carry out a comparative analysis between Appia, Craig and Meyerhold's theoretical and practical elaborations and Valle-Inclán's, especially those ones which are incorporated in his dramatic pieces of work of *esperpêntico* cycle. Through this analysis we concluded that Valle-Inclán has affinities with foreign counterparts, mainly with regard to the creative use of lighting features and actors' performance.
Key words: Modern theater — Staging — Ramón del Valle-Inclán — Esperpento.

Receção: 28-11-2011 | Admissão: 24-01-2012 | Publicação: 30-11-2012
Infante, Joyce Rodrigues Ferraz: "Ramón del Valle-Inclán, encenador moderno, em sintonia com Appia, Meyerhold e Gordon Craig". *Agália. Revista de Estudos na Cultura*. 103 (2011): 53-75.

De acordo com Jean-Jacques Roubine, em *O nascimento do teatro moderno*, no final do século dezenove ocorreram dois fenômenos decisivos para a evolução do espetáculo teatral: o início do apagamento da noção de fronteiras e distâncias — quando teorias e práticas teatrais, até então circunscritas a limites geográficos específicos e a tradições nacionais, começaram a difundir-se por toda a Europa — e o descobrimento dos recursos da iluminação elétrica. Esses dois fenômenos contribuíram para o aparecimento da figura do encenador, elemento fundamental no processo de renovação teatral (Roubine, 1998: 19-44).

Uma das primeiras manifestações do fenômeno de divulgação teatral — não apenas de obras, mas também, e principalmente, de teorias, pesquisas e práticas — ocorreu entre os anos de 1874 e 1880, quando a companhia de teatro dos Meininger[1] realizou várias turnês pela Europa, exibindo peças de autores como Schiller, Shakespeare, Molière e Ibsen. O princípio básico da companhia consistia na representação naturalística, ou seja, na recriação no palco, de forma precisa e com riqueza de detalhes, de determinada época histórica ou ambiente. Os Meininger fizeram escola e influenciaram, entre outros, André Antoine — do Théâtre Libre — e Constantin Stanislavisky — do Teatro de Arte de Moscou — que introduziram o naturalismo na França e na Rússia, respectivamente.

Entre 1890 e 1920, surgiram nos principais centros de teatro da Europa iniciativas que contestavam as limitações impostas pela representação ilusionista — cujo ponto máximo era o naturalismo. Essas iniciativas preconizavam a exibição e a exploração no palco, a olhos vistos, dos recursos de teatralidade. Adolphe Appia, na Suíça, Edward Gordon Craig, na Inglaterra, e Vsevolod Meyerhold, na Rússia, estavam entre aqueles que, além de condenar as práticas teatrais dominantes na época, sugeriram as

[1] Em 1918: *Lezione di teatro*, Meyerhold (2004:59) comenta o teatro dos Meininger: "Tutto si basava sulla capacità di ricreare una certa epoca e in effetti alla fine tra il loro teatro e un museo non c'era nessuna differenza. Per realizzare l'ambientazione scenica e i costumi, bastava andare in un museo a copiare tutto dettagliatamente o a fare una serie di fotografie. Gli elementi di quel teatro non erano altro che copie da opere d'arte. In sostanza non c'era nessuna crazione *nel senso strettamente teatrale* della parola".

transformações que viriam a concretizar o teatro moderno. É interessante destacar que nesse período houve um verdadeiro e importante intercâmbio de produções e de ideias que culminou na definitiva eliminação das fronteiras e das distâncias que compartimentavam o teatro europeu. Exemplo desse intercâmbio encontra-se na montagem de *Rosmersholm*, do dramaturgo norueguês Ibsen, realizada em Florença em 1906 por Gordon Craig — encenador e teórico inglês — e por Adolphe Appia — cenógrafo e teórico suíço — a convite da atriz italiana Eleonora Duse. Em 1912, Craig vai a Moscou a convite de Stanislavski para dirigir *Hamlet* no Théâtre d'Art (Roubine, 1998: 2).

Pode-se dizer, portanto, que, devido a uma série de circunstâncias favoráveis, as primeiras décadas do século vinte reuniram as condições necessárias para a efetiva transformação da arte cênica: havia, por um lado, o "instrumento intelectual" — um grupo de teóricos e encenadores, múltiplo e coeso, com propostas concretas para a substituição das teorias e das fórmulas ultrapassadas — e, por outro, a "ferramenta técnica" que tornaria possível essa transformação, ou seja, a descoberta dos recursos da luz elétrica na encenação (Roubine, 1998:20-21).

A Espanha não permaneceu alheia às novidades e às modificações cênicas que estavam agitando a Europa. As novas ideias e os novos procedimentos cênicos não tardaram a cruzar as fronteiras do país, motivando a formação de teatros-escola, teatros de câmara e teatros experimentais, sobretudo em Barcelona e Madri. Cipriano de Rivas Cherif encontra-se entre aqueles que iniciaram um processo de renovação dos recursos e dos conceitos cênicos que provavelmente teriam efeitos transcendentes não fosse o conservadorismo do meio teatral — companhias, empresários, público — e o advento da Guerra Civil e seus desdobramentos. Definiu da seguinte forma o panorama teatral espanhol dos anos de 1920 em "Divagación a la luz de las candilejas", artigo publicado na revista *La Pluma*:

> En España no hay teatro, con sobra de ellos. Faltan el autor dramático, el cómico y el público. (…) Hay que orear la escena, organizar espectáculos al aire libre, fundar cooperativas de cómicos y autores en sustitu-

> ción de las empresas explotadoras del negocio teatral, reeducar al cómico y al espectador liberándolos de los hábitos adquiridos en una rutina ayuna de ideal (*La Pluma*, 3, agosto/1920, *apud* Gentilli, 1993:45-46)[2].

Rivas Cherif conheceu em Florença a revista *The Mask* e as teorias de Gordon Craig[3] e em Paris o trabalho de Jacques Copeau no Vieux Colombier. Segundo o próprio Rivas Cherif (1991: 37), Copeau "es quien mejor ha realizado, corriéndolas a la medida francesa, las teorías de Gordon Craig". Em Madri, influenciado por essas experiências, fundou a revista *La Pluma*[4] e teatros experimentais como o Teatro Escuela Nueva e El Mirlo Blanco[5]. O início das atividades editoriais e teatrais de Rivas Cherif — que data de 1920 — coincide com a consolidação de uma longa e frutífera amizade

[2] Opinião semelhante manifestou, oito anos depois, o dramaturgo galego Ramón del Valle--Inclán ao responder a uma pesquisa sobre as causas do agravamento da crise do teatro espanhol — em termos artísticos e econômicos —: "¿Crisis teatral...? Pero, ¿existen teatros? (…) Sí. Teatros; muchos teatros... Más teatros que artistas, y que autores y que público... Pero yo sigo diciéndole mi verdad; que ignoro si existe el Teatro" (Dougherty, 1983: 166-167).

[3] Em *Cómo hacer teatro*, Rivas Cherif comenta sua passagem por Florença (1911) e as primeiras impressões de Gordon Craig que, na época, possuía uma escola de arte dramática na Arena Goldoni e era editor da revista *The Mask*: "Propugnó, desde luego, la reivindicación del estilo teatral en sus símbolos esenciales, abominó del realismo y de la imitación aparente de la vida cotidiana, vinculó a la gracia típica de las máscaras tradicionales de la *commedia dell'arte* y a la improvisación del diálogo sobre pautas o argumentos ajustados al ritmo de un movimiento traducido en signos fijos por la pantomima clásica, la renovación del gusto moderno de la escena, decadente en la *grisalla*, la lentitud y el aburrimiento del teatro sin fantasía poética. Llegó a proclamar la ventaja de la marioneta sobre el intérprete vivo, con ideas propias y sin capacidad suficiente de abstracción" (Rivas Cherif, 1991: 36-37).

[4] Rivas Cherif fundou com Manuel Azaña a revista *La Pluma* (1920–1923) onde publicou crítica teatral sob o pseudônimo "crítico incipiente". Em 1923, assumiu a redação da revista *España* — de cuja direção ocupou-se Manuel Azaña — para a qual escreveu artigos de crítica literária e teatral até o encerramento de suas atividades em 1924. De 1924 a 1929 colaborou nos jornais *Heraldo de Madrid*, *ABC* e *El So*l.

[5] Recorde-se que Ramón del Valle-Inclán colaborou em praticamente todos os projetos teatrais desenvolvidos por Rivas Cherif: Teatro de la Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto, Caracol, TEA. (Aguilera Sastre, 1997; Aznar Soler, 1992; Díez-Canedo, 1968; Gentilli, 1993; Rivas Cherif, 1991).

com Ramón del Valle-Inclán[6] e com a reaproximação do dramaturgo galego ao fazer teatral — do qual se havia afastado em 1913 após romper com o teatro comercial —; amizade que confirma, em palavras de Manuel Aznar Soler (1992: 27), "la convicción de que a ambos les impulsa una misma voluntad renovadora de la escena española, una verdadera y profunda renovación, no sólo artística sino también ideológica...".

Durante o tempo em que esteve afastado do ambiente teatral — de 1913 a 1920 — Valle-Inclán dedicou-se a projetos literários e a atividades que incluíram uma viagem à França como correspondente de guerra dos jornais *El Imparcial* e *La Nación*, a cadeira de professor de Estética na Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado e a publicação de obras como *La lámpara maravillosa* e *La pipa del Kif*, seu segundo livro de poemas. Quando tudo indicava que se havia "curado das veleidades" do teatro[7], em 1920 o escritor publicou nada menos do que quatro obras dramáticas — *Farsa italiana de la enamorada del rey; Divinas palavras / Tragicomedia de aldea; Luces de bohemia / Esperpento*; e *Farsa y licencia de la reina castiza* —; no ano seguinte, publicou outra mais — *Esperpento de los cuernos de don Friolera.* Na sequência, entre 1924 e 1927, Valle-Inclán escreveu outros dois esperpentos — *Las galas del difunto* e *La hija del capitán* — e quatro peças curtas[8] — os "Melodramas para marionetas", *La rosa de papel* e *La cabeza del Bautista*, e os "Autos para silueta", *Ligazón* e *Sacrilegio*

[6] Publicaram-se em *La Pluma*: *Farsa y Licencia de la reina castiza* — de agosto a outubro de 1920 —, o *Esperpento de los cuernos de don Friolera* — números 11 a 15, de abril a agosto de 1921 — e a comédia bárbara *Cara de plata* — números 26 a 31, de julho a dezembro de 1922.

[7] Em carta a Mimi Aguglia — atriz italiana que havia interpretado em 1924 a personagem La Pepona na montagem de *La cabeza del Bautista* de Rivas Cherif — Valle-Inclán faz o seguinte comentário: "La soberana intensidad con que usted ha encarnado a la Pepona, ha suscitado en mí una nueva ilusión por el teatro. Me creía curado de esa veleidad, viendo otras veces representar mis obras, y usted por el ensalmo de su arte y de su genio la ha hecho surgir de nuevo" (*La voz de Galicia*, La Coruña, 06/06/1925, *apud* Valle-Inclán, 1995: 279).

[8] Essas peças foram reunidas pelo autor num único volume — juntamente com *El embrujado*, de 1913 — sob o título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

— apesar de não levarem o subtítulo "esperpento" pertencem ao que Francisco Ruiz Ramón (2001: 138) chama de "ciclo esperpêntico".

Os anos de afastamento do ambiente teatral parecem ter proporcionado a Valle-Inclán o apuramento[9] do estilo e da estética em composições dramáticas que, segundo ele, prescindiam da representação para adquirir seu sentido pleno. Sobre esse aspecto o próprio dramaturgo manifestou-se numa carta dirigida a Josefina Blanco (a carta não está datada):

> Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o dejen de hacer mis obras. Francamente tú sabes que me descompone que se hagan. Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación (*Insula*, 398, enero de 1980, p.10, *apud* Aznar Soler, 1992: 126).

Ao intensificar os diálogos e as didascálias o dramaturgo proveu o texto dramático de sugestões dos procedimentos técnicos e humanos necessários e apropriados para a representação de suas obras. Coincidência ou não, vários desses procedimentos assemelham-se às inovações vislumbradas e desenvolvidas pelos principais teóricos e encenadores da época. Os jogos de luz e sombra e a gestualidade do ator, por seus efeitos plásticos, são dois elementos cuidadosamente explorados por Valle-Inclán. Juntem-se a isso as ideias do autor sobre a atualidade do teatro clássico espanhol e do teatro shakespeariano: tal conjunto de concepções patenteiam uma série de afinidades entre o dramaturgo galego e seus contemporâneos estrangeiros.

[9] Ressalte-se que o estilo e a estética de Valle-Inclán desenvolveram-se e apuraram-se ao longo de sua carreira de escritor e dramaturgo; não se trata de rompimento, mas de aprimoramento em relação a sua produção anterior.

1. Luzes e sombras

A partir do momento em que as representações teatrais deixaram de realizar-se ao ar livre, a iluminação cênica adquiriu uma importância fundamental para o desenvolvimento do espetáculo e, ao longo do tempo, sofreu transformações significativas: inicialmente, as salas eram iluminadas por grandes círios; depois, descobriu-se que a suavidade da luz das velas contribuía para a criação de um ambiente teatral; a iluminação a gás surgiu no século dezoito e possibilitou o controle da intensidade de luz no palco e a penumbra na plateia; finalmente, o aparecimento da luz elétrica e seus recursos transformaram a técnica de iluminação num dos fenômenos decisivos para a evolução do espetáculo teatral.

A princípio, a eletricidade era vista com certa desconfiança pelas companhias teatrais, porque o excesso de claridade no cenário diminuía a ilusão do público. Esse problema foi resolvido com a instalação de equipamentos — ribalta, canhões, refletores, varas de iluminação — que proporcionavam, por meio de luz difusa, uma iluminação em perfeita consonância com o estilo dos cenários de então. Depois disso, não demorou muito para que os mentores da renovação teatral percebessem o potencial expressivo da luz elétrica e a convertessem em um dos principais instrumentos de estruturação e animação do espaço cênico, libertando-o definitivamente das amarras dos materiais tradicionais. Em palavras de Jean-Jacques Roubine (1998: 21-23), "a iluminação elétrica pode, por si só, modelar, modular, esculpir um espaço nu e vazio, dar-lhe vida, fazer dele aquele espaço do sonho e da poesia ao qual aspiravam os expoentes da representação simbolista".

A grande mudança na técnica de iluminação começou quando o cenógrafo suíço Adolphe Appia expôs em seu livro de 1895, *La mise-en-scène du drame wagnérien,* o valor interpretativo da luz numa cenografia.

As ideias de Appia eram revolucionárias. Ele recusava o excesso e o caráter bidimensional dos elementos componentes do cenário tradicional — as pinturas sobre tela, principalmente — com os quais o ator não podia interagir. Com o cenário pictórico, procurava-se transmitir ao público uma ilusão da realidade; mas essa ilusão era imediatamente refutada pela pre-

sença física do ator em cena, cujos movimentos e plasticidade corporais contrapunham-se à superfície plana e inerte da tela pintada.

Uma vez que a essência do espetáculo encontrava-se na plasticidade e no movimento do corpo humano, Appia defendia a ideia de que o espaço cênico deveria ser concebido de forma a promover a harmonia e a total integração entre ator, tablado e demais objetos da encenação, ou seja, que em lugar da tradicional decoração se elaborasse um sistema coerente de volumes e de planos, que mantivessem com a realidade uma relação apenas alusiva ou simbólica. Nesse sentido, a luz seria utilizada para aglutinar os elementos da cena, criar a atmosfera mais adequada ou, ainda, revelar aos olhos do espectador toda a plasticidade e mobilidade do corpo do ator, "and its plasticity cannot be artistically produced except by an artistic use of light" (Appia, 1953: 113).

O encenador suíço foi um dos primeiros a tomar consciência da extraordinária e ilimitada fonte de efeitos expressivos que a luz elétrica significava para o espetáculo teatral. Mediante o uso criativo de luzes e sombras, a maioria das cores e formas que a pintura congelava na tela poderia ser exteriorizada e distribuída dinamicamente no espaço, "... once it is free, it becomes for us what the palette is for the painter. All the color combinations become possible" (Appia, 1953: 114). Tais efeitos, obtidos dos equipamentos de iluminação, criariam uma luminosidade plástica capaz de suscitar o aparecimento e o desaparecimento de sombras mais ou menos espessas ou difusas e de reflexos que dramatizariam um determinado significado e valorizariam a evolução do ator.

Na Espanha, se os teatros comerciais permaneceram alheios a essas inovações, os teatros alternativos experimentaram ou pelo menos vislumbraram as possibilidades expressivas da iluminação. Basta recordar que em Madri, em 1926, se realizaram duas encenações de *Ligazón*, a pequena peça que Ramón del Valle-Inclán concebeu especialmente para o teatro de câmara El Mirlo Blanco, e cujo subtítulo, "auto para siluetas", pressupõe o uso significativo e artístico da iluminação[10].

[10] Sobre a montagem dessa e de outras peças de *El Mirlo Blanco*: Gentilli, 1993; Aznar Soler, 1992; Aguilera Sastre, 1997; Díez-Canedo, 1968.

Ramón del Valle-Inclán, bem antes dos esperpentos, em obras de forte apelo simbolista como *Sonata de primavera* e *Cuento de abril*, já se exercitava em jogos de luzes, sombras, silhuetas e vultos que reforçavam o impacto visual que pretendia causar em suas obras. Em muitos casos, os jogos de luz que aparecem em *Luces de bohemia, Los cuernos de don Friolera* ou *Ligazón* recordam-nos os efeitos de claro-escuro utilizados pelo cinema mudo[11] em filmes do expressionismo alemão[12]. Em seu estudo sobre o expressionismo em Valle-Inclán, Jeréz Ferrán (1989: 241) compara o final de *Ligazón* — mais precisamente o assassinato do pretendente da Mozuela: "Levanta el brazo. Quiebra el rayo de luna con el brillo de las tijeras. Tumulto de sombras. Un grito, y el golpe de un cuerpo en tierra" (Valle-Inclán, 1996: 28) —, com a cena em que Cesare mata Alan, em *O gabinete do doutor Caligari* (realizado por Robert Wiene em 1920). Na peça e no filme, assiste-se aos homicídios indiretamente: são as sombras das personagens e seus gestos que, projetados contra o fundo da cena, se mostram ao espectador.

No *Esperpento de los cuernos de Don Friolera*[13] sombras e vultos aparecem e desaparecem ao longo da obra, como espectros, desprovidos de corpos e de humanidade. Assim apresenta-se Doña Tadea, que em suas aparições projeta a figura mal definida de sua silhueta nas paredes e no chão do cenário: "Escurridiza desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera alumbrada

[11] Em entrevista a Federico Nava para *Las esfinges de Talía*, em 1928, Valle-Inclán fez o seguinte comentário: "Y a los cinemas, ya lo creo que voy. Ese es el arte nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y complementarán el cinematógrafo y el teatro por antonomasia, los dos teatros em un solo teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro" (Valle-Inclán, 1995: 404).

[12] O termo "expressionismo" se emprega no sentido utilizado por Lotte H. Eisner, em *A tela demoníaca*, para referir-se a algumas tendências, intelectuais, artísticas e técnicas, manifestadas pelo cinema alemão no período compreendido entre o final da Primeira Guerra e os anos imediatamente anteriores ao cinema falado, de 1926-1927.

[13] Do *Esperpento de los cuernos de don Friolera* se extraíram os fragmentos que ilustram os comentários deste texto.

por un quinqué de porcelana azul" (Valle-Inclán, 1994:146). Valle-Inclán aproveitou, ainda, a figura de doña Tadea para criar expressivos efeitos de claro-escuro, contrastando a negrura do seu perfil com o branco das paredes: "Doña Tadea pasa atisbando. El garabato de su silueta se recorta sobre el destello cegador y moruno de las casas encaladas. Se desvanece bajo un porche, y a poco, su cabeza de lechuza asoma en el ventano de una guardilla" (Valle-Inclán, 1994: 141). Se os efeitos de luz e de sombra mostram doña Tadea como uma criatura soturna e sinistra, quando aplicados a don Friolera, tais efeitos adquirem um matiz cômico — "Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don Friolera. (…) …aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules…" (Valle-Inclán, 1994: 155), "Noche de luceros en el recuadro del ventanillo. Un fondo divino de oro y azul para los aspavientos de un fantoche. Don Friolera se pasea. Tras de su sombra, va y viene el perrillo. Don Friolera mece la cabeza con mucho compás" (Valle-Inclán, 1994: 181).

Nesse sentido, *Los cuernos de don Friolera* é um claro exemplo da arte e da ousadia de Valle-Inclán, no que se refere ao aproveitamento das variáveis de luz em cena, seja para criar efeitos visuais, realçar a materialidade plástica das figuras, aumentar a dramaticidade das situações, revelar o caráter sinistro ou atroz das criaturas humanas — como se mostrará na sequência — ou, simplesmente, para marcar o período do dia em que transcorre a ação — "anochece", "claro de luna", "puesta del sol", "noche de luceros", "noche estrelada".

2. O encenador

Na base da renovação teatral levada a cabo durante as primeiras décadas do século vinte encontra-se a figura do encenador ou diretor de cena. Quando surgiu, por volta do final do século dezenove, o encenador preencheu no teatro europeu uma lacuna que havia muito estava sendo indevidamente ocupada pelo dramaturgo e pelo(s) primeiro(s) ator(es). Nas mãos destes, a organização do espetáculo resumia-se numa "simples disposição em cena, na marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes" (Roubine, 1998: 24).

Os encenadores do teatro moderno — Gordon Craig, Meyerhold, Jacques Copeau — notaram que faltava homogeneidade ao espetáculo teatral, que, ademais, havia perdido com o tempo sua força unitária, primitiva e comunal. De fato, a produção do espetáculo teatral estava fragmentada em várias competências — mais ou menos prestigiosas e independentes —, cuja combinação final no palco resultava numa dissonante colcha de retalhos. A hierarquia teatral reservava ao autor e primeiros atores um lugar de destaque; abaixo deles encontravam-se os artistas, ou seja, os outros atores, os artesãos, os cenógrafos e os figurinistas; o último escalão era ocupado pelos técnicos: iluminadores, maquinistas e maquiadores.

Essa fragmentação hierarquizada das competências teatrais era perniciosa para o espetáculo e foi combatida pelas novas tendências. A maioria delas acabou com a hierarquia e colocou no mesmo patamar de importância todos os elementos relacionados com o acontecimento teatral. Do texto dramático ao maquilador, passando pelos atores, todos se subordinariam a um único responsável pela *mise-en-scène*: o encenador, que, por meio de uma interpretação pessoal da obra e de um conjunto de procedimentos cênicos — técnicos e artísticos —, conferiria um sentido global não apenas à representação da obra, mas a toda a prática teatral (Meyerhold, 2004: 42-43). Um verdadeiro "autor teatral" era a síntese do que Meyerhold entendia por encenador. Quanto ao dramaturgo, encontrava-se no meio do caminho entre o teatro e a literatura. Segundo o diretor russo, não era raro acontecer de o autor dramático simplesmente esquecer-se, por um momento, de que estava escrevendo palavras para serem ditas no palco e não para serem lidas em livros. Portanto, ao encenador competia a tarefa de "ajustar" o texto ao teatro, destacando os elementos estritamente teatrais. Nesse sentido, o diretor de cena atuaria como uma espécie de "livre tradutor" do texto dramático. Nada disso significa, porém, que Meyerhold pretendesse a eliminação do texto, mas uma articulação diferente do texto com o espetáculo.

Na concepção do teatro naturalista, essa atitude seria inaceitável, uma vez que o espetáculo era construído totalmente em função do texto e dele não podia desviar-se minimamente: as falas das personagens de forma

nenhuma podiam ser modificadas, e os cenários tinham que ser recriados à perfeição, de acordo com as indicações do autor ou as exigências da época em que a peça estava inserida. O grande trunfo do teatro naturalista estava em procurar copiar fielmente a realidade e transferi-la para o palco, mas lhe faltava o essencial: arte e teatralidade.

Para substituir o indesejável ilusionismo, Meyerhold propunha uma série de alternativas que poderiam servir para expressar, ou simplesmente representar, a realidade de forma criativa e simbólica. Muitas dessas alternativas haviam sido inspiradas no impressionismo, no cubismo e no expressionismo alemão; outras, haviam resultado de pesquisas sobre os fundamentos da genuína teatralidade, encontráveis tanto no teatro da antiguidade ocidental e oriental, quanto nas manifestações, populares ou não, dos séculos dezesseis e dezessete como a *commedia dell'arte*, o teatro ambulante, o teatro elisabetano e o teatro clássico espanhol. Todas essas formas teatrais caracterizavam-se, em seu tempo, por algum tipo de artifício ou convenção, que, num palco simples, despojado de cenários e apetrechos, tornava possível sua *mise-en-scène*, "dobbiamo concentrare nel teatro tutti i metodi migliori delle epoche autenticamente teatrali" (Meyerhold, 2002: 39), costumava dizer o encenador.

O elemento essencial e comum a todas essas manifestações era, sem dúvida, o ator. Mas, embora na concepção teatral de Meyerhold o ator fosse elemento central, isso não significava que valesse mais do que qualquer outro componente do espetáculo cênico, pois, como tudo e todos, seu trabalho subordinava-se ao projeto do encenador. Isso não implicava, porém, o apagamento de sua criatividade, uma vez que, orientado pelo diretor de cena, o ator deveria afrontar teatralmente o próprio personagem, inventando para ele uma dicção e uma gestualidade particulares. Diferentemente da interpretação naturalista, que se resumia numa simples "declamação" do texto no palco, seu desempenho dependia, agora, do conhecimento e da prática de atividades físicas e artísticas — como ginástica, dança, mímica e canto — e da organização do seu próprio material de atuação — voz, gestos, movimentos —. Esperava-se, assim, que o ator evoluísse a cada representação e para além do talento conhecesse muito bem os "procedimentos"

e os "métodos" — a distinção é do próprio Meyerhold — do seu afazer. Como protagonista do espetáculo o ator deveria ser capaz de criar uma imagem cênica diante dos olhos dos espectadores. Meyerhold substituiu a representação mimética da vida pela expressão metafórica de tipos humanos e de suas histórias. Para o encenador, as personagens em cena não deveriam ser um reflexo ou uma cópia do homem real, mas componentes do fantástico mundo teatral: lugar do exagero, da invenção e da imaginação.

Devido a essa especial interpretação dos atores — paradoxalmente, o elemento mais realístico da encenação — o teatro de Meyerhold, segundo Nicolaj Pesočinskij, é um dos raros exemplos no panorama teatral russo de consolidação, coerente e total, da estética do grotesco — ou do que o próprio encenador chamou de "grotesco cênico" ou "bufoneria trágica" — e da reconstrução poética da realidade. Meyerhold entendia o grotesco como a passagem da burla à tragédia, do ridículo ao terrível ou, como ele mesmo dizia: "Il grottesco è un particolare metodo di esegesi teatrali, che concilia in sé gli opposti (tragico e comico, buffo e disgustoso, genuino e convenzionali) e gioca con questa sua particularità" (*apud* Pesočinskij, 2002: 49).

O dramaturgo Ramón del Valle-Inclán não chegou a ser um encenador como Meyerhold[14], mas, de forma semelhante, concebeu um teatro antimimético, cuja realização cênica pressupõe uma interpretação metafórica das personagens que considere a exageração e o grotesco. Nas obras esperpênticas encontram-se criaturas híbridas, com algo de bicho ou de boneco, criaturas grotescas, que só podem existir no palco mediante a conjugação precisa de gestos, movimentos e ritmos, combinados com técnicas modernas e tradicionais de representação teatral. Entretanto, Valle-Inclán não dispunha ou pensava não dispor de intérpretes com os conhecimentos teóricos e metodológicos necessários para encarar o desafio da representação criativa, conforme se depreende de declarações do próprio dramaturgo como a que fez ao jornal *ABC* de Madri, em junho de 1927:

[14] Valle-Inclán chegou a dirigir atores para a montagem de *El embrujado* pela companhia de Irene Lopez Heredia em 1931 e em montagens do Teatro Escuela Nueva, El Mirlo Blanco, El Cántaro Roto (Aguilera Sastre, 1997; Aznar Soler, 1992; Gentilli, 1993; Rivas Cherif, 1991).

> [...] He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré *para* los cómicos españoles. [...] Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos *(apud* Valle-Inclán, 1995: 351)[15].

Intuindo que suas obras permaneceriam no papel por algum tempo, Valle--Inclán intensificou o discurso didascálico por meio de uma linguagem plástica, visual, rica em detalhes, eficaz para caracterizar o físico, o vestuário, os movimentos e os gestos das personagens; bem como para transmitir ao leitor — e a um possível encenador — uma ideia de representação possível. Ao desenvolver esse recurso, Valle-Inclán não apenas compunha uma peça, mas a encenava mentalmente e indicava, na escrita, a *mise-en-scène* que havia imaginado[16]. Para a atuação de *Los cuernos*, por exemplo, Valle-Inclán teria concebido personagens cuja representação cênica pressupõe a síntese entre o humano e o boneco ou o animal. Algo totalmente coerente com a natureza do esperpento e que, de certo modo, está previsto nas rubricas, como no seguinte exemplo, extraído da quarta cena, em que as per-

[15] As relações de Valle-Inclán com o ambiente teatral foram marcadas pela inconstância e pela contradição. Sobre o seu teatro e os atores espanhóis voltou a pronunciar-se em 1930: "Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Más aún: que al actor español le va bien. Porque nuestros actores tienen, más que nada, el sentido de lo popular, de lo desgarrado... Déles usted un párrafo literario o una tirada de versos, y la generalidad está perdida. En cambio, el tipo callejero o el tipo rural lo hace como nadie. Yo creo que mis esperpentos, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a perfección nuestros actores..." (*La Gaceta Literaria*, 15/10/1930, *apud* Lyon, 1983: 207).

[16] Como bem observa Sumner M. Greenfield (1990: 23-24): "Al concebir una obra teatral, Valle-Inclán la experimenta directamente en flexibles términos teatrales como una totalidad de fenómenos audibles y visuales. Ya es una representación viva, con todos los elementos ya representados según la visión interior del dramaturgo. El propio don Ramón es al mismo tiempo el creador, realizador y director del espectáculo, así como el espectador. De forma que la obra, tal como queda escrita, es la totalidad de una experiencia teatral, desde el diálogo íntimo hasta el paisaje panorámico y la evocación milenaria, con ángulos de visión e imágenes sobrepuestas que sugieren no sólo la cinematografía primitiva del tiempo, sino la muy avanzada de mediados del siglo. El autor es el espectador de su propia creación teatral, y su experiencia es completa y cada ángulo son representables y representados".

sonagens se movimentam e gesticulam como bonecos, numa clara alusão ao teatro de fantoches: "Don Friolera y Doña Loreta riñen, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. [...] El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (Valle-Inclán, 1994: 147-148). A personagem Doña Tadea Calderón é uma das criaturas mais grotescas da peça: meio gente, meio bicho. Não possui amplitude psicológica; no entanto, pode-se construir facilmente um perfil de sua personalidade observando suas características exteriores, ou seja, seu aspecto físico e comportamento:

> Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas. En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja. Escurridiza, desaparece bajo los porches y reaparece sobre la banda de luz que vierte la reja de una sala baja y dominguera, alumbrada por quinqué de porcelana azul. Se detiene a espiar. [...] La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza (Valle-Inclán, 1994: 146).

A leitura dessa rubrica leva o leitor a imaginar a cena no palco: o corpo arqueado da beata aparece em cena totalmente envolto num manto negro, movimenta-se sorrateiramente como uma raposa, vez ou outra, projeta-se contra as paredes do cenário sua silhueta disforme, em sombras terríveis; em outros momentos, a imagem da beata se desvanece nos cantos pouco iluminados do palco. A beatice da personagem contrasta com seus modos de bruxa, reforçados pelo que ela tem de coruja nos hábitos e no aspecto: é uma criatura soturna e silenciosa que, em tocaia, espreita suas vítimas.

Vale notar que nas didascálias valleinclanianas o que mais chama a atenção — sobretudo nas obras do ciclo esperpêntico — é o cuidado com a caracterização das personagens, tanto dos aspectos físicos como gestuais, além dos inusitados efeitos que sobre elas produzem os contrastes de luzes e sombras. A representação desse teatro implicava técnicas de atuação e de produção cênicas avançadas demais para os padrões espanhóis da

época e por isso permaneceu inédito no país em vida do autor[17], apesar de estar em consonância com teorias e práticas cênicas desenvolvidas e testadas em palcos de outros países.

3. O ator e o boneco

No final do século dezenove e início do vinte a marionete converteu-se num mito coletivo que participava das principais teorias e práticas de renovação teatral contra o modelo imposto pela cultura realista. Maurice Maeterlinck, Arthur Schnitzler e Michel de Ghelderode foram alguns dos dramaturgos que propuseram dramas "para marionete"; dramas nos quais as personagens são criaturas desumanizadas, destituídas de valores interiores, fruto de uma época degradada. Esses dramas, porém, destinavam-se à interpretação de atores e não de bonecos ou de atores que imitassem bonecos (Allegri, 2001: 1082).

Para os encenadores, teóricos e dramaturgos do teatro antinaturalista era preciso ir além: mais do que uma referência à condição humana das personagens, a marionete deveria representá-las cenicamente; única forma de se chegar ao mito da transparência que permitiria a eliminação da interferência dos atores na relação entre personagens e público. Os atores, portanto, deveriam ser substituídos por marionetes para salvaguardar a integridade da personagem que detém a plenitude do mundo poético criado pelo dramaturgo.

Uma alternativa menos drástica seria a da "marionetização" do ator, que não apenas excluiria a organicidade de seus movimentos imitando os gestos geométricos dos bonecos, mas também realizaria uma interpretação totalmente voltada para o exterior, isenta de emoções e psicologismos[18].

---

[17] As obras que Valle-Inclán denominou "esperpentos" não chegaram a ser representadas na Espanha em vida do autor, exceto o prólogo e o epílogo de *Los cuernos de don Friolera* no teatro El Mirlo Blanco, em Madri, em 08/02/1926.

18 Nesse sentido, a encenação de *Ubu rei*, de Alfred Jarry, em dezembro de 1896, no Théâtre de l´Ouvre de Paris, foi bastante significativa, uma vez que, inspirada no teatro de figuras, abalou as tendências naturalistas do teatro burguês (Consolini, 2001: 345).

Tanto na prática quanto na teoria, o núcleo fundamental da maioria das tendências do século vinte diz respeito à relação entre a natureza e o artifício, entre a cotidianidade da pessoa e a artificialidade da figura construída para a arte. E a marionete, ou o mito da marionete, serviu, principalmente aos teóricos, para indicar o rumo de um teatro que se esforçava para desprender-se das relações com o cotidiano e também das questões inerentes à psicologia, emoção, verossimilhança e credibilidade, próprios do teatro naturalista.

Nas origens do mito da marionete na cultura do século vinte encontram-se as ideias que Heinrich von Kleist, dramaturgo do romantismo alemão, expôs em *Sul teatro di marionete*, texto que desenvolve uma comparação entre a marionete propriamente dita — o boneco articulado que se move por meio de fios — e o intérprete humano. Segundo Kleist, a marionete tem muito mais graça e leveza do que um ator ou um bailarino de carne e osso. O bailarino exagera nos movimentos, se esforça e se arrisca no palco para atrair a admiração dos espectadores; não há naturalidade em seus gestos e, por isso, é artificial. A marionete, ao contrário, não tem consciência de si, portanto, não padece afetação ou vaidade; só ela é capaz do gesto puro. Além disso, como seus movimentos dependem de uma força motriz exterior, é um instrumento infinitamente dócil e, assim sendo, mais adequado do que o ator para construir um espetáculo que não admite interferências da parte do próprio instrumento (Kleist, 2003: 41-43).

Meyerhold (2002: 77) também acreditava que o modelo tradicional de ator poderia ser substituído com eficácia por um outro diferente, dotado de "rigidez" e de "disciplina instrumental": o ator biomecânico. Gordon Craig, recusando ele também a noção de uma arte como imitação da vida, vislumbrou um teatro simbólico, fundado na dança e na música, cuja expressão se daria por meio de um cenário esquemático, da estilização dos gestos e do uso de algumas cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes. O ator, no entanto, era um entrave para a arte teatral. Craig desconfiava dele porque, prisioneiro de suas emoções e de seu narcisismo, introduzia em sua atuação o risco do caos, do acidental, e, assim, ameaçava a pureza do teatro. Em seu lugar deveria elevar-se a figura da marionete, intérprete "plus

fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality" (Craig, 1962: ix-x). Imaginava, então, um teatro senão completamente livre do ator, pelo menos um teatro em que o ator tivesse conquistado as qualidades míticas da marionete — liberto da psicologia, não tentaria mais encarnar ou viver uma personagem, mas representar, exprimir, simbolizar. A "Über-marionete" seria, essencialmente, a marionete incorporada pelo ator. Para Craig, apenas essa "supermarionete" poderia satisfazer as exigências de um teatro que recusava o realismo.

Além disso, a "Über-marionette", conforme Giovanni Attolini (1996: 55), alude às origens mítico-sagradas do teatro e está dotada de significados altamente simbólicos. O prefixo "Über" alude à superioridade do artifício em relação ao ator, e, por extensão, à superioridade da arte sobre a vida. Além de ser uma forma de refutar o teatro de tendência naturalista, o interesse de Craig pela marionete tem uma relação direta com a ideia de um teatro "cinético-visual", posto que o movimento, a ação, para o diretor inglês, era a essência do evento cênico e também uma característica inerente à marionete. E ao movimento alia-se o grande potencial da marionete para harmonizar no espetáculo, de modo expressivo, os efeitos de forma, luz e sombra. Na concepção de Craig, a marionete, assim como a máscara, eram símbolos que reforçavam de forma eficaz a essência da ação dramática.

Para muitos, as teorias de Gordon Craig preconizavam a eliminação do ator e, portanto, não passavam de utopia. Meyerhold (2002: 61), amigo e admirador do cenógrafo inglês, esclareceu numa de suas conferências, em 1921, que Craig não pregava a substituição do homem pela marionete, mas sim a necessidade de o ator adquirir uma técnica que o aproximasse do boneco. A supermarionete, assim como o ator biomecânico, fundamentava-se na noção do corpo como material expressivo, ou mais propriamente, na convicção do valor figurativo alegórico e rítmico do corpo humano em movimento.

Em *La nascita della regia teatrale*, Mirella Schino observa que o termo "movimento" designava nos primeiros trinta anos do século vinte uma série de teorias, experiências e descobertas, cujo denominador comum era a busca de novas formas de conduzir a ação dramática, mediante as inúmeras

e complexas possibilidades cinéticas e a criação, no palco, de corpos artificiais — sem nenhum compromisso com a natureza lógica ou a verossimilhança (Schino, 2004: 82). O movimento, considerado por Gordon Craig como a base do trabalho do ator, fundamentava também a atividade cênica desenvolvida por Appia e Meyerhold e constitui um dos princípios básicos do esperpento de Ramón del Valle-Inclán.

É bastante provável que o dramaturgo galego conhecesse as ideias de Gordon Craig. O folheto em forma de diálogo escrito pelo encenador em 1905, *The art of the theatre*, foi bastante conhecido na Espanha de Valle-Inclán: Tomás Borrás referiu-se a ele em *Un teatro de arte en España* e Enrique Díez-Canedo comentou amplamente a importância de Craig para o teatro europeu em seu livro *El teatro y sus enemigos* (Sánchez, 1976: 29). Recorde-se, ainda, a grande admiração de Cipriano de Rivas Cherif pelas teorias e atividades de Craig. Independentemente disso, o mais interessante é perceber que ambos reagiram de forma similar contra a mediocridade do teatro da época. Embora tenham realizado obras de natureza diversa, muitas são as afinidades entre as concepções teatrais de Valle-Inclán e Gordon Craig.

"The actor must go, and in his place comes the inanimate figure" (Craig, 1962: 81), propunha Gordon Craig, em 1911. Dez anos depois, declarava Valle-Inclán sobre os esperpentos: "este teatro no es representable para actores, sino para muñecos" (*apud* Dougherty, 1983: 122). Apesar das sutilezas e especificidade de uma e outra concepção teatral, tanto Craig como Valle-Inclán tinham consciência de que os atores da época, acostumados à representação realista — que privilegiava a declamação em detrimento da atuação e incentivava o exagero de sentimentos e gestos —, eram inadequados para o novo teatro. Ambos vislumbraram a substituição do ator — cuja afetação e despreparo comprometiam a qualidade do espetáculo teatral — por um intérprete ideal, capaz do gesto puro, do movimento exato e da impassibilidade, simbolizado pela figura inanimada da marionete ou da supermarionete. Essas concepções revelam, ademais, uma crítica ao modelo vigente, no qual o intérprete, apoiado no talento individual, transmitiria ao espectador a sensação de estar além de qualquer téc-

nica — fosse uma simples técnica vocal ou gestual —, em pleno domínio de uma "mágica simbiose da personalidade do ator com o seu personagem" (Roubine, 1998: 175)[19].

Mais contundente do que a censura à pretensa autossuficiência dos atores, era a crítica à própria arte do ator, ao caráter mimético da interpretação. Para ambos, Craig e Valle-Incán, a representação teatral baseada na emoção não era compatível com a obra de arte, pois negava seu pressuposto básico, uma vez que — segundo tradição que remonta ao platonismo — a arte se realiza de forma consciente, controlada e racional. As criaturas esperpênticas exigiam um intérprete afim da supermarionete, ou seja, despersonalizado, desinteressado das atuações exibicionistas e, ao mesmo tempo, capaz de intervir criativamente na elaboração de sua personagem. O modelo desse novo ator — criativo e despersonalizado — estaria, por exemplo, nos teatros da antiguidade clássica, do Oriente e do Renascimento e na *commedia dell'arte*. Todas essas formas, em sua época, haviam proporcionado ao intérprete, por um lado, o desenvolvimento da criatividade na caracterização de personagens — como Pantaleão e Arlequim, que nada devem, na origem, ao gênio criador de escritores — e, por outro, o distanciamento da personagem mediante o uso de máscaras ou maquilagem, que inibiam a mobilidade e a expressividade do rosto, evitando, assim, o mimetismo psicologizante. O teatro realista praticamente anulou as potencialidades expressivas do corpo ao privilegiar a declamação, orientada para a comunicação vocal, enfeitada por alguns gestos e movimentos convencio-

[19] As críticas de Gordon Craig não se dirigiam a todos os intérpretes, havia aqueles que ele admirava, como Henry Irving. Mas — como bem observa Roubine — "a arte de Irving, toda ela feita de cálculo, de reflexão, minuciosamente elaborada para compensar a sua ausência de físico e voz, não permite equipará-lo aos 'monstros sagrados' dotados de dons proféticos" (1998: 176). Na Espanha, Valle-Inclán admirava o talento de María Guerrero, mas colocava ressalvas à capacidade interpretativa da grande diva Margarita Xirgu, que, segundo ele, não estava preparada para atuar em dramas do teatro clássico espanhol: "Para el resurgimiento de nuestro teatro español se necesita, desde luego, una compañía formada por elementos artísticos de alta calidad. Es difícil realizarlo con artistas consagrados, porque después de treinta años de realismo se han acostumbrado a esa escuela y no les será hacedero adaptarse a la modalidad interpretativa de las obras clásicas. No se concibe a Thuillier y la Xirgu, artistas de comedias realistas y traducciones francesas, en el escenario de los autores del siglo de oro" (*El Imparcial*, 08/12/1929, *apud* Valle-Inclán, 1995: 415).

nais. O novo ator, portanto, inspirado na tradição e na arte popular, deveria dominar um complexo virtuosismo corporal e vocal, ou seja, conhecer e explorar tudo aquilo que se pode chamar a teatralidade do corpo, indispensável para o ressurgimento de um "teatro teatral" essencialmente plástico e visual.

4. À guisa de conclusão

Na Espanha, Ramón del Valle-Inclán não apenas manifestou espírito renovador ao repudiar o teatro realista, como engendrou uma *mise-en-scène* condizente com as modernas tendências desenvolvidas na época por encenadores e cenógrafos estrangeiros coetâneos. Para além de grande dramaturgo, foi homem de teatro, num sentido amplo, com profundas preocupações com a encenação, a gramática dos gestos e movimentos do ator e a exploração de detalhes significantes e significativos como a expressão facial e os jogos de luzes e sombras; apresentando, assim, afinidades teóricas e práticas com os encenadores que revolucionaram o panorama teatral europeu do primeiro terço do século vinte: Appia, Craig e Meyerhold.

Valle-Inclán não deixou escritos teóricos, mas elaborou em textos bem realizados literária e dramaturgicamente um fazer teatral que se depreende do conjunto de didascálias e diálogos. O Esperpento encontra-se entre o que de mais novo havia no teatro europeu da época: uma arrojada combinação de teoria e prática teatral, que pressupõe a exploração simultânea de recursos técnicos de cenografia, iluminação e interpretação — alguns deles buscados na própria tradição teatral, outros, em outras linguagens, como o cinema.

Ainda que não tenha podido realizar plenamente nos palcos o seu teatro, Valle-Inclán proveu suas peças de orientações para a representação esperpêntica, conforme manifestou na seguinte declaração: "Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer" (*apud* Aznar Soler, 1992: 126). Em *Luces de bohemia* e, sobretudo, em *Los cuernos de don Friolera,* fundiu a teoria e a prática dos esperpentos e criou uma estética antimimética em consonância com as correntes europeias de revitalização teatral.

Bibliografia

AGUILERA SASTRE, Juan. *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación de Valle-Inclán*. Barcelona: Cop d'Idees | T.V.I., 1997.

ALLEGRI, Luigi. "La marionetta fra tradizzione e utopia". *Storia del teatro moderano e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento*. Torino: Einaudi, 2001.

ATTOLINI, Giovanni. *Gordon Craig. Il teatro del XX secolo.* Bari: Laterza, 1996.

APPIA, Adolphe. "Light and Space". Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich. *Directing the play.* New York: Bobbs-Merrill, 1953.

AZNAR SOLER, Manuel. *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936).* Barcelona: Cop d´Idees/Taller d'investigacions Valleinclanianes, 1992.

CONSOLINI, Marco. "Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese". *Storia del teatro moderano e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il novecento.* Torino: Einaudi, 2001.

CRAIG, Edward Gordon. *On the art of the theatre.* London: Mercury Books, 1962.

DÍEZ-CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936.* México: Joaquín Mortiz, 1968. (V. Elementos de renovación)

DOUGHERTY, Dru. *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias.* Madrid: Fundamentos, 1983.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca. As influências de Max Reinhardt e do expressionismo.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GENTILLI, Luciana. *Teatro e avanguardia nella Spagna del primo novecento. Cipriano de Rivas Cherif.* Roma: Bulzoni, 1993.

GREENFIELD, Sumner M**.** *Valle-Inclán: anatomía de un teatro poblemático*. Madrid: Taurus, 1990.

JEREZ FARRÁN, Carlos. *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica.* A Coruña: Edición do Castro, 1989.

KLEIST, Heinrich von. *Sul teatro di marionette.* Milano: La vita felice, 2003.

LYON, John. *The theatre of Valle-Inclán.* London: Cambridge, 1983.

MEYERHOLD, Vsevolod. *L'attore biomeccanico*. Milano: Ubulibri, 2002.
— *1918: Lezioni di teatro.* Milano: Ubulibri, 2004.
PESOČINSKIJ, Nicolaj. "La biomeccanica, dubbi e certezze. Storia di un'idea pedagógica". Meyerhold, V. *L'attore biomeccanico.* Milano: Ubulibri, 2002.
RIVAS CHERIF, Cipriano de. *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español.* Valencia: Pretextos 1991.
ROUBINE, Jean Jacques. *O nascimento do teatro moderno.* Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX.* Madrid: Cátedra, 2001.
SÁNCHEZ, Roberto G. "Gordon Craig y Valle-Inclán". *Revista de Occidente*. Madrid, n. 4, febrero de 1976.
SCHINO, Mirella. *La nascita della regia teatral.* Bari: Laterza, 2004.
VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del. *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán.* Valencia: Pré-Textos, 1995.
VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Martes de Carnaval. Esperpentos.* Madrid: Espasa Calpe, 1994.
— *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte. Ligazón. La rosa de papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrilegio.* Madrid: Espasa Calpe, 1996.

Nota curricular

Joyce Rodrigues Ferraz Infante. Universidade Federal de São Carlos. Professora de Literatura Hispánica na Universidade Federal de São Carlos (Brasil) com doutorado pela Universidade de São Paulo, tem vários trabalhos publicados sobre a obra de Ramón del Valle-Inclán, entre elas uma tradução para o português de *Luces de bohemia/ Luzes da boêmia*.

Contacto

Rua Sete de Setembro, 2340. Apto. 62, São Carlos / SP. CEP 13560-181, Brasil; ferrazrj@uol.com.br