



Jacinto Benavente e a pantomina: As inovações presentes em *La blancura de Pierrot*

Rodrigo Conçole Lage
Universidade do Sul de Santa Catarina

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar a pantomima *La blancura de Pierrot*, do dramaturgo espanhol Jacinto Benavente. Com essa finalidade dividimos nosso trabalho em três partes. Na primeira, apresentamos uma síntese da história da origem e da evolução da pantomima. Na sequência, estudamos os aspectos formais da peça, as diferenças existentes em relação a outras obras do gênero e sua possível relação com o cinema mudo. Por fim, analisamos a peça e o modo como o autor se apropriou dos personagens-tipo da *Commedia dell'arte* para escrevê-la. Em anexo, apresentamos o texto original acompanhado de uma tradução literal para o português.

Palavras-chave: Jacinto Benavente, Pantomima, Mimo, Teatro Espanhol.

Abstract: The objective of this work was to analyze the pantomime *La blancura de Pierrot* by Spanish playwright Jacinto Benavente. For this purpose, we have divided this paper in three parts. In the first, we present a synthesis of the history of the origin and evolution of pantomime. Following, we study the formal aspects of the play, the differences existing in relation to other works of the genre and its possible relation with the silent film. Finally, we analyze the play and the way in which the author appropriated the characters types of *Commedia dell'arte* to write it. In the annex, we present the original text accompanied by a literal translation into Portuguese.

Keywords: Jacinto Benavente, Pantomime, Mime, Spanish theater.

Introdução

Jacinto Benavente y Martínez foi um dos mais importantes dramaturgos espanhóis da primeira metade do século XX. Contudo, com o passar dos anos sua obra foi relegada ao segundo plano. Só recentemente ela começou a ser, paulatinamente, revalorizada: “O papel que Benavente desempenhou no desenvolvimento de nosso teatro vai sendo reconhecido pouco a pouco, superando uma crítica negativa que, baseando-se nos inegáveis defeitos das obras benaventianas, negou também seus aspectos inovadores”¹ (Ariza 56). Nesse sentido ele, “Viajou por toda Europa interessado pela renovação teatral para, posteriormente, conseguir o mesmo na Espanha do século XX” (Hernández 7). Assim, sua produção deve ser vista como um projeto que transcende o mero interesse sentimental pelo teatro.

Nesse projeto de renovação teatral destaca-se como marco inicial a obra *Teatro fantástico*, cuja primeira edição é de 1892. É uma coletânea de peças “composta de quatro obras: *Amor de artista*, *Los favoritos*, *El encanto de una hora* e *Cuento de primavera*” (Hernández 31). Curiosamente, por seu caráter inovador, ela não despertou maiores interesses quando foi lançada. A segunda edição, de 1905, foi bastante modificada, pois se “aumentam as obras para oito, eliminando *Los favoritos*, ficando da seguinte maneira: *Comedia italiana*, *El criado de don Juan*, *La senda del amor*, *La blancura de Pierrot*, *Modernismo*, *Amor de artista*, *El encanto de una hora* e *Cuento de primavera*” (Hernández 33). Por sua vez, esta nova edição teve grande repercussão e foi, nas palavras de Vega (30), “o manifesto fundacional do Modernismo (tanto podes dizer Simbolismo) hispano”.

Portanto, ela se encaixa dentro do projeto simbolista de renovação literária que surgiu na França e que vai opor-se ao realismo, que vigorava até então. Nesse sentido, Benavente está situado, segundo Llorens (243, tradução nossa), “no denominado teatro do sonho, em um tempo

no qual se iam gestando novos modelos dramáticos frente ao teatro do realismo, com a subsequente resistência explícita de alguns à mudança”. Projeto que vai levar a recuperação de antigos gêneros literários como a pantomima e a *Commedia dell'arte*. O que vai ter grande impacto em suas peças curtas, que abarcam “uma rica variedade de registros” (Veja 20).

Dentre estas peças escolhemos como objeto de estudo a *La blancura de Pierrot*. Ela foi escolhida porque, “Benavente sentia uma profunda admiração pela pantomima e o mundo do circo e considerava a primeira arte como um espetáculo cômico e cheio de terror e mistério” (Hernández 18). Curiosamente, apesar de ter escrito mais de cento e setenta peças, ele escreveu somente uma pantomima. O que é algo digno de atenção, até porque escreveu várias peças para outros gêneros como, por exemplo, o monólogoⁱⁱ. Assim, era de se esperar que tivéssemos várias pantomimas, mas não é o que acontece. Portanto, sendo a única do gênero ela se torna, de certa forma, uma obra importante para termos uma ideia do modo como o idealizouⁱⁱⁱ.

Consequentemente, com o objetivo de estudá-la, dividimos nosso trabalho em duas partes. Na primeira, apresentamos uma breve história da pantomima. Nosso objetivo é apresentar uma síntese do processo de evolução do gênero a partir de diferentes trabalhos sobre o assunto, de modo a identificar como ele foi evoluindo até desaparecer e ser, posteriormente, resgatado em diferentes períodos da história. Na segunda, apresentamos uma análise da obra com a finalidade de identificar suas características, o modo como se apropria de alguns elementos da *Commedia dell'arte*, como se diferencia de outras obras surgidas nos anos anteriores, as relações com o cinema mudo e as inovações introduzidas por Benavente. Em anexo, incluímos uma tradução literal do texto, para os que não dominam o espanhol, acompanhada do original.

1- Origem e desenvolvimento da pantomima

Do ponto de vista etimológico a palavra pantomima vem do grego παντομιμος (*pantomimos*), que tem o sentido de imitador de tudo. Segundo Salvat (62), o termo foi criado quando Livio Andrónico, ao representar um texto de sua autoria, perdeu a voz e pediu permissão para um escravo recitar o texto enquanto ele salientava com gestos as palavras da ação. Apesar de encontrarmos indícios de que o gênero tenha existido em outras sociedades como, por exemplo, a egípcia e hindu, a pantomima, tal como a conhecemos hoje, tem sua origem entre os gregos. Alguns consideram mimo e pantomima como termos equivalentes, outros a veem a pantomima como um subgênero do mimo, que seria “uma forma dramática de caráter popular que surge na Antiguidade Grega, que costuma ter caráter realista e, fundamentalmente, satírico. [...] Possui formas literárias que apareceram por volta do séc. V a.C. em Siracusa com Sófron e Epicarmo” (Salvat 58).

Já a pantomima propriamente dita, se pensarmos numa apresentação centrada no gestual, entre os gregos, segundo Camargo (2), “era dançada e estava presente dentro das apresentações da comédia, da tragédia e do mimo gregos”. Ou seja, ela era vista como parte do mimo, “pois o mimo grego mimava, mas também falava” (Camargo 2). Lembrando que falar em pantomima entre os gregos como um gênero separado do mimo seria anacrônico porque o próprio termo é uma invenção romana. Assim, podemos dizer que ela é algo que existente dentro dos mimos, mas que se torna um subgênero a partir do processo de transformação e simplificação que eles vão sofrendo entre os romanos. Até porque a própria palavra mimo, entre os romanos, é um termo muito genérico, sendo usado “para referir-se a todo tipo de entretenimento oferecido no local teatral, formas sérias ou cômicas, mas, usualmente tratando dos aspectos da vida cotidiana de um ponto de vista satírico ou cômico” (Camargo 2).

No Império Romano o gênero terá grande repercussão e irá se desenvolver por outros caminhos. O primeiro tipo de mimo que surgiu no império Romano, a *fabula saltica*, era semelhante ao grego. Ou seja, era igualmente uma apresentação de dança. Normalmente, eram apresentadas por “um ator-dançarino e, às vezes, um ator-assistente, com tramas tiradas usualmente da mitologia ou da própria História” (Camargo 2). O pantomimo escrevia um tipo de libreto que continha o texto a ser cantado pelo coro. Diferentemente do que vemos hoje, o “dançarino silencioso era acompanhada por um coro que cantava um texto explicatório e uma orquestra composta de flautas, flautas de pã e címbalos” (Camargo 2). Segundo Daniel González Gómez (1), no final “do século I a.C., os espetáculos de danças mímicas foram eclipsadas em Roma pela aparição da pantomima”. A principal diferença entre os dois foi o abandono da dança, pois, em outros pontos, são bem parecidos:

A diferença do mimo, a pantomima (etimologicamente, imitação de tudo) representava, só com gestos, toda ação, tanto trágica como cômica. Acompanhado de um coro que recitava ou cantava o texto e de uma orquestra, o pantomimo, vestido com uma longa túnica e coberto o rosto por uma máscara, interpretava as peças trágicas ou cômicas mediante gestos e o movimento de suas mãos (Gómez 1).

Contudo, com o passar dos anos, o gênero foi se degradando até que praticamente desapareceu. Segundo Salvat (1995, p. 62), ele começou a entrar em declínio somente a partir de 546 d.C., após o saque de Roma promovido pelo rei godo Totila, durante a chamada Guerra Gótica. O cristianismo também vai exercer um papel importante no seu desaparecimento ao combater aos espetáculos teatrais. Um exemplo desse fato ocorreu em 589 d.C. quando o Concílio de Toledo proibiu uma das formas de mimo, a chamada balimaquía (Salvat 62). Assim,

o mimo e a pantomima irão desaparecer durante séculos até o surgimento do chamado jogral, o artista de origem popular que atuava tanto entre o povo quanto nos palácios. Mas, será no séc. XVI, com a *Commedia dell'arte*, que ela voltará a recuperar sua glória.

Entre os séculos XVII e XVIII ela vai evoluir, em países como a Inglaterra (com o gênero teatral conhecido como *Harlequinade*), onde foi muito popular, e a França, para um tipo de dança-pantomima, tal como ocorria na antiguidade. Este gênero teatral, tal como o conhecemos hoje, surge na França, no início do séc. XIX, como o pantomimo Jean-Gaspard Debureau. O gênero irá alcançar o auge de seu sucesso na segunda metade do século: “Esta arte tem seu máximo apogeu em Paris desde que, na segunda metade do S/XIX os simbolistas franceses recuperaram tudo o que estava relacionado a *commedia dell'arte* e suas máscaras” (Hernández 17). A influência dos personagens do antigo gênero teatral italiano, com destaque para a presença da figura do Pierrot, do Arlequim e da Colombina, será muito grande na produção de diferentes autores. Ao longo desse período o gênero foi se difundir por toda a Europa e atingiu outros continentes.

Ao mesmo tempo, deve se destacar o fato de que o desenvolvimento da indústria do cinema mudo abriu um novo caminho no processo de evolução da pantomima, que será de fundamental importância para a sua valorização e difusão. Por fim, no século XX, o francês Etiënne Decroux desenvolve um novo estilo, que será conhecido como mímica corporal. Atualmente ela não tem a mesma importância do passado, devido às próprias transformações da sociedade. O surgimento de outras formas de entretenimento como, por exemplo, a televisão e o cinema falado, fizeram com que, de modo geral, o teatro perdesse muito de seu antigo prestígio. Algo que varia de país para país. Seja como for, isso afetou todos os diferentes gêneros teatrais,

em maior ou menor grau. Atualmente, ela voltou a perder importância e deixou de ser praticada em muitos lugares, como podemos ver, por exemplo, em grande parte do Brasil.

O estudo da história do gênero nos permite ver como o processo de evolução do gênero foi sempre uma retomada de características do passado, a partir de um novo ponto de vista. Assim, na próxima seção, daremos início ao estudo da obra de Benavente com o objetivo de identificar o modo como ele atuou nesse processo de renovação. O que, naturalmente, levará ao estudo do modo como ele retrabalhou a figura dos personagens da *Commedia dell'Arte*.

2- Aspectos formais de *A brancura de Pierrot*: examinando suas relações com o cinema mudo

Apesar de Jacinto Benavente ter escrito mais de cento e setenta peças nós iremos encontrar somente uma pantomima, *A brancura de Pierrot*, que em *Teatro fantástico* ele classifica como “argumento para uma pantomima” (Benavente 61). Ela foi publicada originalmente na “revista *Blanco y Negro*” (Llorens 245, tradução nossa) no dia 19 de fevereiro de 1898 e, em 1905, foi republicada na segunda edição do *Teatro fantástico*. Segundo Emilio Gonzales Lopes (311) a peça foi influenciada de forma evidente pela obra E. T. A. Hoffman, mas como ele não apresenta nenhum argumento que demonstre esse fato só o estudo comparativo das obras poderá demonstrar a veracidade dessa afirmação, o que não é nosso objetivo.

Segundo Lopes (315, tradução nossa), “foi escrita na forma de didascálias cênicas e narrativa”. Contudo essa afirmação está equivocada porque não há nenhuma indicação cênica que diga como deve ser encenada, só a narrativa. Assim, o que nós temos é a narração de uma história, o que explica o fato dele ter subintitulado a obra como “argumento para uma pantomima” (61, tradução nossa). Contudo, quando foi publicada na revista o texto não possuía

esse subtítulo^{iv}. O que nos leva a supor que o texto foi publicado inicialmente como um conto e só depois transformado numa pantomima.

Tanto é que, ao ser publicado no periódico *La Nota*, em 1917, foi classificado como “conto”^v (Benavente, La nota 1609). Isso, se o definirmos como “uma narrativa concisa, com poucos personagens, que aborda um só assunto, dentro de um espaço de tempo limitado, podendo, ou não, recontar um fato passado e de fácil entendimento para todos aqueles que o leem” (Bolson 27). Nesse processo de transformação, acreditamos que o dramaturgo que tenha se inspirado não em outras pantomimas porque “argumento” é um termo utilizado no cinema. O argumento de cinema é “uma descrição literária e sequencial do filme, em texto corrido, que não está ainda dividido por cenas (embora elas estejam normalmente já implícitas) nem inclui os diálogos dos personagens” (Nunes 1). Isso explica o fato de não ter uma estrutura teatral e estar na terceira pessoa. Não podemos descartar a hipótese de que ele tenha lido algumas pantomimas e assistido algumas apresentações, mas não temos nenhum testemunho desses fatos para saber se se inspirou em alguma obra específica.

Além disso, não podemos esquecer também o fato de que Benavente foi roteirista e produtor cinematográfico. Apesar de o seu envolvimento direto com a sétima arte ser tardio, só em 1918 ele vai dirigir a filmagem de *Los intereses creados*, seu interesse foi bem anterior. Sem contar o fato de que teve um papel importante para o desenvolvimento da indústria cinematográfica da Espanha. Tanto é que, “fundou a Madrid-Cines em 1919 para filmar seu script de *La Madona de las rosas* [*The Rose Madonna*]” (Bentley 27). Por tudo isso, a hipótese de que ele tenha escrito *La blancura de Pierrot* tendo em mente um argumento de cinema fica ainda mais forte. Até porque, como o primeiro filme com argumento espanhol, *Riña en un café*,

foi filmado em 1897, já existiam argumentistas no país e ele não seria o primeiro a escrever algo nesse formato.

De qualquer modo, o fato de ser uma peça teatral não torna seu texto incompatível com o formato do cinema muda, pelo contrário. As duas formas de arte são indissociáveis. Assim, só nos resta comparar sua obra com outras obras do gênero pantomima, pois assim poderemos ver como seu texto tem um formato diferente. Portanto, na sequência, pretendemos identificar essas divergências. Nesse sentido, se a compararmos, por exemplo, com a *Pierrot Sceptique: pantomime* de Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, de 1881, vemos que as diferenças são muito claras.

Em primeiro lugar, o texto de Benavente não contém uma descrição das ações dos personagens. Com isso, o pantomimeiro não tem uma descrição do que deve fazer tal como vamos encontrar, por exemplo, em *Yanko le Bandit* de Théophile Gautier (354): “Cena Seis: Na soleira, Yamini encontra um homem embrulhado em um sobretudo, a quem ela diz ao ouvido uma frase misteriosa. O homem entra silenciosamente, e logo o seguem alguns outros, também cobertos de casacos”. Isso pode ser um problema num gênero que tem como fundamento a gesticulação, a movimentação e a expressão facial do ator. Por fim, no texto de Benavente não há, como no de Hennique e Huysmans, nenhum diálogo na primeira pessoa.

A ausência de diálogos é um fato importante porque, se atualmente a pantomima é vista como um gênero teatral no qual o ator não fala, não se pode esquecer que nem sempre foi assim. Nesse sentido, a sua peça está inserida num momento importante no processo de transformação do gênero. Para compreender melhor esse fato é preciso ter em mente que, até o século XIX, a pantomima “não pode ser vista apenas como uma forma “não falada” de expressão cênica e gestual, pois o mimo muitas vezes falou” (Camargo 3). Somente no final do século XIX isso vai

mudar porque haverá o abandono da fala que passa a ser substituída totalmente pelo gesto, pela movimentação e expressão facial. Como Benavente publica sua obra, pela primeira vez, em 1898 ela está situada no início do surgimento desse novo modelo.

3- Pierrot: um assassino arrependido

Após analisarmos os aspectos formais da peça e suas relações com o cinema mudo iremos examinar o argumento propriamente dito. Apresentamos inicialmente um resumo do texto fazendo algumas associações com alguns textos bíblicos. Na sequência, partimos novamente de uma comparação com a peça de Huysmans e Hennique com o objetivo de mostrar como o Pierrot de Benavente não tem nenhuma relação direta com o deles. Isso nos permitirá identificar as inovações promovidas pelo dramaturgo espanhol. Na sequência, iremos discutir as características dos personagens apontando as semelhanças e diferenças com os tipos da *Commedia dell'arte*. Com isso, veremos como sua obra difere das pantomimas surgidas no século XIX na busca por um novo modelo.

Nela, temos a história de Pierrot, o empregado de um moinho, que se apaixona pela jovem que ali trabalha, Colombina. O proprietário dele, um velho avante chamado Matías, pensava em vendê-lo para se dedicar a usura, por ser mais lucrativo. Como ela sonhava com um príncipe encantado e ele era pobre Pierrot pensou que se fosse dono do moinho ela iria aceitar se casar com ele. Por isso, ele decide assaltar uma velha rica que morava perto. Depois de assassiná-la e roubar seu dinheiro ele ficou sujo de sangue. Por mais que ele tenha tentado se limpar, ou encobrir o sangue com farinha e carvão, não conseguiu e continuou todo vermelho. Por isso, se isolou das pessoas e passou a viver sozinho e triste carregando a culpa de seu crime. A escolha do protagonista não é casual porque ele é um personagem emblemático naquele período:

A figura de Pierrot prolifera durante todo o final do século XIX em todas as formas de escritura e arte em general. Entre 1860 e 1929, em uma lista incompleta, se catalogam ena Francia mais de cento e trinta e uma obras dramáticas e em dezenas em sua poesia (Palacio, 1990: 10). Acabou sendo uma figura acomodaticia que desempenhou múltiplos papéis, chegando a ser o emblema da decadencia finissecular, pois, não em vão, os grandes descobridores de Pierrot (Baudelaire, Gautier, Flaubert, Goncourt, Jules Laforgue) são também os grandes iniciadores do espírito da Decadência (Llores 250).

No que diz respeito a divisão da obra, Hernandez (37) adota uma divisão tripartida (a quimera, remédio para seus anseios e a derrota). Por outro lado, observando a história nós a dividimos em quatro partes que apresentam uma forte conotação bíblica. Na primeira, nós temos a apresentação dos personagens principais (Pierrot e Colombina) que viviam em estado de pureza, como Adão e Eva antes da queda. Na segunda, que podemos chamar de “o desejo”, ele deseja o amor dela, desejo por meio do qual é tentado a pecar. Na terceira, que podemos chamar de “a queda”, ele é tentado por seus próprios desejos e cai em pecado, assassinando a velha. Por fim, na quarta, é punido por seu pecado e carrega a culpa do seu crime. No que se assemelha a diferentes personagens da Bíblia como, por exemplo, Adão e Eva ou Caim.

Assim, por tudo o que dissemos na seção anterior, ao examinarmos a narrativa, nós somos levados a discordar da tese de Mónica Aranda Hernández de que Benavente se baseou “no modelo de Huysmans e Hennique e sua obra *Pierrot sceptique* de 1881, onde se explora o lado mais obscuro deste bufão” (18). Benavente não explora o caráter mais obscuro como eles fazem. E como estes autores franceses não são os únicos retratar o personagem como um assassino naquele período^{vi} ele pode ter se baseado na obra de outro dramaturgo. Além disso, seu Pierrot

não mata a mulher amada. O fato de que ele fter feito o personagem matar para adquirir os meios que lhe permitirão conquistar a mulher amada é uma inovação. Ou seja, as motivações são muito diferentes. Por fim, o amoralismo e o sentimento de vitória do personagem da dupla francesa é muito diferente da tristeza culposa do personagem de Benavente (66, tradução nossa): “Pierrot queria sepultar-se na brancura da neve imaculada; desfazer-se com ela na brancura do céu, fria como perdão sem amor e sem misericórdia”.

Consequentemente, não há nenhuma prova de que tenha havido influência direta. O mais provável é que a existência de várias peças com o tema do Pierrot assassino pode ter inspirado Benavente a escrever sobre o assunto. Até porque a diferença não está só na narrativa. Ela existe também no modo como os personagens são construídos. Eles são tipos e não individualidades plenamente desenvolvidas; mesmo o Pierrot, que foi um pouco mais bem trabalhado. Na obra dos autores franceses a construção se dá de forma bem mais sofisticada. Eles são mais complexos e bem construídos no que diz respeito a sua personalidade. Além disso, do ponto de vista formal, a obra espanhola não tem nenhuma relação direta com o texto deles, que tem um formato teatral padrão com suas descrições, didascálias e diálogos na primeira pessoa.

Seja como for, se Benavente já não segue o mesmo modelo adotado por Hennessee e Huysmans, no que diz respeito ao aspecto formal, sua obra ainda não apresenta o mesmo padrão que vamos encontrar, por exemplo, na de Gautier, que foi publicada em 1982. Talvez, por isso, seja um tanto quanto deficiente na sua teatralidade^{vii}. Portanto, por tudo o que foi visto, nos parece que o texto de Benavente está mais próximo de um argumento de cinema mudo, ou de um conto, do que de uma pantomima propriamente dita, como podemos ver pelos exemplos citados. Seria muito natural que, num processo de renovação do teatro, ele se apropriasse de um antigo gênero e lhe desse uma nova roupagem inspirada no cinema mudo. Essa “apropriação de um

gênero clássico também se deve ao fato de Benavente estar inserido na *Generación del 98* (Ariza 56). Como uma das características deste grupo de escritores foi a imitação e recuperação dos clássicos é natural que também tenha adotado este princípio” (Lage 4).

Por outro lado, no que diz respeito aos personagens, como já foi dito, eles são personagens-tipo. Possivelmente, essa característica está relacionada à própria brevidade do texto, que não permite um maior desenvolvimento deles. Benavente, em parte, se apropria dos tipos da *Commedia dell'arte*. Pierrot, o protagonista, por exemplo, não é o palhaço melancólico, apaixonado e corno que conhecemos hoje, mas um empregado^{viii} do moinho, tal como era no início e que na Itália do séc. XVI recebia o nome de Pedrolino. Originalmente era “um zanni^{ix}, um simples criado. Mais tarde, evolui para Pierrô, já segundo as condições do ambiente francês” (Vendramini 64). O interessante é que o dramaturgo combina o antigo modelo do criado (honesto, enamorado, terno (Hernández 28)) com a imagem do moderno palhaço melancólico.

Portanto, do mesmo modo que sua obra é fruto de um momento de transformação do gênero, a narrativa retrata o processo de transformação do antigo personagem-tipo para o novo. Mas, Benavente apresenta uma inovação ao fazer com que Pierrot se torne melancólico^x devido a punição que recebe no final da obra. Uma consequência do fato de ter se tornado vermelho ao se manchar com o sangue da vítima:

Vermelha a cara, vermelhas as mãos, saia pouco depois apertando conturbado um bolsão de couro imundo cheio de moedas de ouro. Pierrot contemplava apavorado suas mãos e seu traje ensanguentado. Sem vê-la, sentia o sangue que avermelhava sua cara..., e ali perto não havia água..., e antes de chegar ao moinho d'água podiam vê-lo.

Nem a água, nem o carvão, nem a farinha apagaram nem encobriam o sangue vermelho, Pobre Pierrot, vermelho para sempre, espectro terrível do crime! (65-66, tradução nossa)

Esse acontecimento pode ter sido inspirado pelo relato bíblico do assassinato de Abel, por seu irmão Caim. Deus amaldiçoou Caim por seu crime e para evitar que ele fosse morto por vingança lhe pôs uma marca tal como lemos em Gênesis 4:15-16: "E o Senhor respondeu-lhe: "Não! Mas aquele que matar Caim será punido sete vezes." O Senhor pôs em Caim um sinal, para que, se alguém o encontrasse, não o matasse." (Bíblia Sagrada Ave Maria 52). No passado, muitos interpretaram, numa visão extremamente racista, que ao receber a tal marca "Caim teria se tornado negro e foi o pai das pessoas de pele escura" (Moura 1). Benavente poderia então, ter se apropriado dessa ideia, e feito com que Pierrot ficasse vermelho como castigo pelo assassinato. Ao mesmo tempo, ao contrário de muitas outras peças, ele não é um melancólico por amar Colombina^{xi} e não ser correspondido.

Pelo contrário, pelo que vemos nos últimos parágrafos, o horror vivenciado com a transformação e o isolamento ao qual se condenou é que farão com que ele fique desse jeito. O fato de Benavente centrar a peça no crime e não na história de amor pode ser o motivo dessa mudança em relação às peças anteriores. Até porque a omissão da figura do Arlequim e a mudança que ele faz na figura da Colombina também são uma consequência dessa mudança de foco. Essas alterações farão com que outro personagem-tipo também não seja totalmente fiel ao modelo original, a Colombina. Ela continua sendo a criada, pobre, mas em vez de amar Arlequim está à espera de um príncipe encantado, o que lhe dá um caráter romântico e ingênuo, o oposto da personagem tradicional. Por fim, temos o último personagem-tipo que é a figura do avarento que está presente em Matías e a velha anônima:

Exemplo do caráter popular/social da *commedia dell'arte* é a permanência de uma personagem arquetipal – o *avarento* –, que atravessa a história do teatro desde Plauto (com o Euclião, da *Aulularia*), passando por Molière (com o Harpagon, de *O avarento*) e chegando até o brasileiríssimo Ariano Suassuna (com o Euricão de *Osanto e a porca*) (Vendramini 60).

Assim, podemos ver como a obra de Benavente é uma releitura de antigos gêneros teatrais enriquecidos com as inovações apresentadas pelo dramaturgo. Seja do ponto de vista temático seja do ponto de vista formal sua obra não segue os modelos dos autores que produziram pantomima nos anos anteriores, o que nos levou a associá-la ao cinema mudo. O que inclui o modo como os personagens da *Commedia dell'arte* foram retrabalhados por ele. E como eles estão presentes em outras obras seria importante que no futuro surgissem trabalhos que se dedicassem a estudar a presença deles no conjunto de sua produção. Seja como for, o fato é que no processo de inovação do teatro espanhol ele se apropriou de elementos do passado para produzir uma obra que está nos primórdios de um novo modelo de pantomima no qual o diálogo foi totalmente eliminado.

Bibliografía:

- Ariza, José Luis Ocasar. *Literatura española contemporánea*. Editorial Edinumen, 1997.
- Benavente, Jacinto. *Teatro fantástico*. Imprenta de Fortanet, 1905.
- Benavente, Jacinto. La blancura de Pierrot (Cuento). *La Nota: Revista Semanal*, n. 81, 1917, pp. 1609. Disponível em: <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/790831244/11/LOG_0011/>. 20 jan. 2018.
- Bentley, Bernard P. E. *A Companion to Spanish Cinema*. Boydell & Brewer Ltd, 2008.
- Biblia Sagrada Ave maria*. Editora Ave Maria, 2005.

Bolson, Kátia Mabilia. 182 f. *Contos de Cortázar: aspectos do fantástico*. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) – Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2011,

<https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/764>. 20 jan. 2018.

Camargo, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, n. 4, 2006, pp. 1-32, www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf.

21 jan. 2018.

Gautier, Théophile. *Théâtre*. G. Charpentier, 1882.

Gómez, Daniel González. *Mimo y pantomima, algo de historia*, 2011,

<http://apartebolivia.blogspot.com.br/2011/02/mimo-y-pantomima-algo-de-historia.html>. 21 jan.

2018.

González López, Emilio. El teatro de fantasía de Benavente. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1977, n. 320-321, p. 308-326. [http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-fantasia-de-](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-fantasia-de-benavente/)

[benavente/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-de-fantasia-de-benavente/). 2 dez. 2018.

Hennique, Léon; Joris-Karl Huysmans. *Pierrot Sceptique: pantomime*, 1981,

[https://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_\(pantomime\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Pierrot_sceptique_(pantomime)). Acesso em 20 jan. 2018.

Hernández, Mónica Aranda. 87 f. *Teoría y práctica del teatro: Benavente y la pantomima* (“*La blancura de Pierrot*”). Monografía (Graduação em Educación Primaria) – Universidad de Valladolid. Escuela Universitaria de Educación, Valladolid, 2014,

<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/8405>. 20 jan. 2018.

Lage, Rodrigo Conçole. A las puestas del cielo de Jacinto Benavente: um diálogo filosófico-teológico em cena. *LL Journal*, v. 12, n. 2, 2017, p. 1-16,

<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/concole-lage/>. 21 jan. 2018.

Llorens, Santiago Fortuño. El *Teatro Fantástico* de Jacinto Benavente en el teatro europeo.

Revista de Filología Románica, v. 32, n. 2, 2015, p. 241-262.

<http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/55022>. 2 dez. 2018.

Moura, Ozeas C. Qual foi o Sinal que Deus colocou em Caim e o que ele significava?,

Bíblia.com.br, 2012, <http://biblia.com.br/perguntas-biblicas/genesis/o-que-era-o-sinal-de-caim-e-o-que-ele-significava/>. 24 jan. 2018.

Nunes, João. Perguntas & Respostas: qual a diferença entre guião, roteiro e argumento?, *João*

Nunes, 2013, <http://joaonunes.com/2013/guionismo/perguntas-a-entre-guiao-roteiro-e-argumento/>. 20 jan. 2018.

Salvat, Ricard. *El teatro como texto, como espectáculo*. Editorial Montesinos, 1995.

Vega, Emilio Javier Peral. El teatro breve de Jacinto Benavente. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n. 29, 2004, pp. 17-38,

http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cilh/29/cilh-29-1.pdf. 20 jan. 2018.

Vendramini, José Eduardo. A *Commedia dell'arte* e sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*,

v. 24, n. 1, 2001, pp. 57-83, http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100004&script=sci_abstract&tlng=pt. 20 jan. 2018.

ANEXO I

A brancura de Pierrot

(ARGUMENTO PARA UMA PANTOMIMA)

Jacinto Benavente

No moinho do senhor Matías, velho avaro, sem família, sem amigos, notado em todo o lugar e suas redondezas pela fama de seu patrimônio e de sua miséria — trabalhava Pierrot desde menino na moagem, contente com sua sorte, despreocupado com o porvir; alma branca como sua cara, enfarinhada de continuo; sem um pensamento triste, gargalhadas e canções nos lábios sempre; branco como a farinha de flor, saborosa massa de pão de sua vida, ganhada honradamente. Colombina, moça graciosa, papoula ardente entre as messes de ouro, era com sua presença no moinho alegria do trabalho, poesia da existência afanosa, flor do trigo, passarinho gorjeador que em si só levava a escuridão sombria do moinho, em cores, em luz, em alegria, uma primavera eterna de juventude e de amores.

Pierrot amava a Colombina, mas Pierrot era muito pobre, e Colombina havia ouvido mencionar contos de fadas, de príncipes enamorados e de pastorinhas formosas.

O senhor Matías pensava desfazer-se do moinho, cansado do trabalho incessante, e ainda mais por dedicar-se a usura, negócio mais lucrativo e tranquilo.

Se Pierrot pudesse comprar o moinho! Colombina, assumindo a realidade, desistiria de esperar ao Príncipe Azul de seus sonhos cor de rosa e consentiria em ser moleira, com seu enamorado moleiro branco.

Perto do moinho, em uma miserável cabana, vivia uma velha miserável, que, ao dizer de todos no lugar, era tão rica quanto o senhor Matías, mas o vencida em avarenta e miserável. Pedia esmola na cidade vizinha durante o dia, e, tarde da noite, voltava mancando a sua moradia de

sórdida pobreza, e ali, segundo relatavam as comadres da cidade, até as altas horas da noite, contava moedas de ouro e prata a velha avarenta.

A ideia do crime se fixou negra como a escuridão da tempestade na alma de Pierrot. Era tão formosa Colombina! Uma noite de inverno saiu Pierrot do moinho, e como a lua claríssima branqueava sua figura branca; embrenhou-se, arrastando-se praticamente entre as árvores, em direção à cabana da velha. Antes de penetrar nela tisonou a cara e as mãos com tições de brasas, resíduo da labareda que uns carvoeiros haviam acendido aquela tarde no monte. Quem poderia reconhecê-lo, negra a cara e negra a alma, na escuridão da noite e do crime?

Vermelha a cara, vermelhas as mãos, saía pouco depois apertando conturbado um bolsão de couro imundo cheio de moedas de ouro. Pierrot contemplava apavorado suas mãos e seu traje ensanguentado. Sem vê-la, sentia o sangue que avermelhava sua cara..., e ali perto não havia água..., e antes de chegar ao moinho d'água podiam vê-lo.

Nem a água, nem o carvão, nem a farinha apagaram nem encobriam o sangue vermelho, Pobre Pierrot, vermelho para sempre, espectro terrível do crime!

O céu cinza claro, monótono, parecia desfazer-se em flocos de neve, pluma suave como de cisne, branquíssimo, que acolchoava o solo endurecido, rachado pelo frio.

Pierrot queria sepultar-se na brancura da neve imaculada; desfazer-se com ela na brancura do céu, fria como perdão sem amor e sem misericórdia.

A neve cobria sua cara e suas mãos com nova brancura. Apagado o preto do tição; apagado o sangue vermelho do crime. Mas, o calor mais tênue derreteria a máscara protetora, e o mísero Pierrot desde então vive na frieza de uma eterna noite, sem calor no corpo nem na alma, sem contemplar as campinas risonhas^{xii}, ensolaradas com uma ebulição de flores e folhagens; sem um raio de sol nem uma chama do lar que conforte seu corpo gelado; sem um gole de vinho

generoso que em reflexos rubros ou castanhos dissipe com lampejos de ouro ou rosa as névoas cinzentas do pensamento triste; sem os abraços da amizade; sem os beijos do amor... Triste Pierrot, de fria brancura, como perdão sem amor e sem misericórdia!

La blancura de Pierrot

(ARGUMENTO PARA UNA PANTOMIMA)

Jacinto Benavente

En el molino del señor Matías viejo avariento, sin familia, sin amigos, notado en todo el lugar y sus contornos por la fama de su caudal y de su miséria — trabajaba Pierrot desde niño en la molienda, contento con su suerte, despreocupado con lo porvenir; alma blanca como su cara, enharinada de continuo; sin un pensamiento triste, risotadas y canciones en los labios siempre; blanco como la harina de flor, sabrosa masa del pan de su vida, ganada honradamente. Colombina, mozuela graciosa, amapola encendida entre las mieses de oro, era con su presencia en el molino alegría del trabajo, poesía de la existencia afanosa, flor del trigo,avecilla gorjeadora que en sí sola llevaba a la obscuridad sombría del molino, en colores, en luz, en alegría, una primavera eterna de juventud y de amores.

Pierrot amaba a Colombina, pero Pierrot era muy pobre, y Colombina había oído referir cuentos de hadas, de príncipes enamorados y de pastorcillas hermosas.

El señor Matías pensaba deshacerse del molino, cansado del trajín incesante, y más aún por dedicarse del todo a la usura, negocio más lucrativo y reposado.

¡Si Pierrot pudiera comprar el molino! Colombina, haciéndose cargo de la realidad, desistiría de esperar al Príncipe Azul de sus sueños de color de rosa y consentiría en ser molinera con su enamorado molinero blanco.

Cerca del molino, en una miserable choza, vivía una vieja miserable, que, al decir de todos en el lugar, era tan rica como el señor Matías, pero le ganaba en avarienta y miserable. Pedía limosna en la ciudad cercana durante el día, y, entrada la noche, volvía renqueando a su vivienda de sórdida pobreza, y allí, según referían las comadres del pueblo, hasta las altas horas de la noche, contaba monedas de oro y plata la vieja avarienta.

La idea del crimen se fijó negra como cerrazón de tormenta en el alma de Pierrot. ¡Era tan hermosa Colombina! Una noche de invierno salió Pierrot del molino, y como la luna clarísima blanqueaba su figura blanca; internóse, arrastrándose casi entre los árboles, hacia la choza de la vieja. Antes de penetrar en ella tiznóse la cara y las manos con tizones de brasas, residuo de la fogarada que unos carboneros habían encendido aquella tarde en el monte. ¿Quién podría conocerle, negra la cara y negra el alma, en la negrura de la noche y del crimen?

Roja la cara, rojas las manos, salía poco después apretando convulso un bolsón de cuero mugriento rebosante de monedas de oro. Pierrot contemplaba aterrado sus manos y su traje ensangrentado. Sin verla, sentía la sangre que enrojecía su cara..., y allí cerca no había agua..., y antes de llegar a la aceña podrían verle.

Ni el agua, ni el carbón, ni la harina borran ni encubrían la sangre roja, ¡Pobre Pierrot, rojo para siempre, espectro terrible del crimen!

El cielo agrisado, monótono, parecía deshacerse en copos de nieve, pluma suave como de cisne, blanquísimo, que almohadillaba el suelo endurecido, agrietado por la helada.

Pierrot hubiera querido sepultarse en la blancura de la nieve inmaculada; deshacerse con ella en blancura del cielo, fría como perdón sin amor y sin misericordia.

La nieve cubría su cara y sus manos con nueva blancura. Borrada la negrura del tizón; borrada la sangre roja del crimen. Pero el calor más ténue fundiría la máscara protectora, y el

mísero Pierrot desde entonces vive en la frialdad de una eterna noche, sin calor en el cuerpo ni en el alma, sin contemplar las campiñas rientes, asoleadas con hervor de flores y follajes; sin un rayo de sol ni una llamarada de hogar que conforte su cuerpo aterido; sin un sorbo de vino generoso que en reflejos de granate o de topacio disipe con destellos de oro o rosa las nieblas agrisadas del pensamiento triste; sin los abrazos de la amistad; sin los besos del amor... ¡Triste Pierrot, de fría blancura, como perdón sin amor y sin misericordia!

ⁱ As traduções de todas as citações são de nossa autoria.

ⁱⁱ Escreveu os monólogos *Caridad, Por qué se quitó Juan de la bebida, De alivio, En este Madrid e Cuento inmoral*.

ⁱⁱⁱ Consequentemente, nos parece exagerada a afirmação de que Benavente “busca as raízes da cena teatral nas formas não convencionais da arte e o faz graças a pantomima, considerando-a muito superior ao teatro falado e fundamentada na mímica para chegar a uma renovação estética ideal para o público espanhol” (Hernández 28). Se isso fosse verdade ele certamente, no mínimo, teria escrito muito mais pantomimas.

^{iv} As páginas da revista podem ser acessadas na internet. Disponível em: <<https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-revistas-periodicos/revista-1898-carnaval-baile-mascaras-duques-d-medinaceli-blancura-pierrot-jacinto-benavente~x25202272>>. Acesso em 1 dez 2018.

^v O que só reforça a ideia de que, se for publicada sem nenhuma indicação a respeito do gênero textual ao qual pertence, uma pessoa não verá nela um texto teatral.

^{vi} Paul Margueritte, por exemplo, escreveu a pantomima “*Pierrot assassin de sa femme*”, encenada em 1881, que tem como base o mesmo assunto. Catulle Mendès igualmente vai se apropriar do tema em “*Le Docteur Blanc*”.

^{vii} Segundo Hernández (29), sua pantomima “causou uma grande expectativa no público”. Mas como não apresenta maiores informações ou referências bibliográficas sobre sua encenação não sabemos como ela foi encenada. Pelo formato da obra Benavente pode ter pensado encená-la tal como ocorria no Império romano. Isto é, com alguém lendo ou recitando o texto enquanto o pantomimo representava a história com os gestos.

^{viii} Na *Commedia dell'arte* os personagens se dividem em três grupos: criados (*zanni*), amos (*vecchi*) e enamorados (*gli innamorati*).

^{ix} Com o passar do tempo o criado vai adquirindo outras características tais como um caráter cômico e, em muitos casos, trapaceiro. Benavente parece ter adotado o modelo mais primitivo de um bom servo.

^x Segundo Hernández (20), o personagem “na década de 80 se tingiu de negro com grandes quantidades de ceticismo, crueldade e com certo componente satânico”. Apesar do personagem de Benavente também se tingir de negro e não desenvolve esse tipo de personalidade, muito pelo contrário. Ele se torna alguém que passa a viver sozinho e infeliz, totalmente isolado dos homens, oprimido pelo peso de seu crime. É, portanto, um tipo de pecador arrependido que carrega por toda a vida as consequências de seu pecado.

^{xi} Existem vários erros na afirmação de Hernández de que, no final, “após sentir-se novamente enganado por Colombina, deseja apagar a cor preta de sua cara e se encontra só ante o mundo, terminando com una frase verdadeiramente triste” (37). O texto deixa bem claro que Pierrot quer apagar a cor vermelha, não a cor negra, do sangue que ele derramou e que é o sentimento de culpa que o faz se isolar, assim como a vergonha de estar marcado com a nova cor, pelo crime que cometeu. Em nenhum momento da obra ele se sentiu enganado por Colombina.

^{xii} Também poderia ser traduzido como “alegres”. Benavente, Jacinto