

Sérgio de Agostino

Jacinto Benavente entre loas e vitupérios

Dissertação de Mestrado apresentada à área de Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. María de la Concepción Piñero Valverde.

São Paulo, fevereiro de 1996

Agradecimentos

Quero registrar meus agradecimentos à CAPES, que me proporcionou uma bolsa para a realização dos cursos de pós-graduação.

Pelo apoio recebido, agradeço aos amigos: Pedro Aniceto de Faria, Cláudio Markiewicz, Paulo Octaviano Terra, Marlene Vieira de Barros, César Benevento.

A Isabel Spina, a quem devo o incentivo pela realização deste trabalho.

In Memoriam:

À nobre memória de meu pai, de quem guardo vivo afeto e profunda gratidão.

Ao professor Isidro Álvarez Alonso, áscua viva do meu fervor hispânico, homenagem do discípulo agradecido.



Jacinto Benavente - Prêmio Nobel 1922

Sumário

I. Introdução.....	p. 3
II. A crítica.....	p. 7
1. Ramón Pérez de Ayala.....	p. 7
1.1 A crítica da crítica.....	p. 39
2. Gonzalo Torrente Ballester.....	p. 53
2.1 A crítica da crítica.....	p. 55
3. Francisco Ruiz Ramón.....	p. 60
3.1 A crítica da crítica	p. 61
4. Guillermo de Torre.....	p. 64
4.1. A crítica da crítica.....	p. 66
5. Arturo Berenguer Carisomo.....	p. 69
5.1. A crítica da crítica.....	p. 72
III Conclusão.....	p. 78
IV Apêndice.....	p. 85
V Bibliografia	p. 89

I. INTRODUÇÃO

I. INTRODUÇÃO

Desde criança, sempre sentimos pela língua espanhola uma atração que, com o passar do tempo, foi-se avolumando e se impondo de tal forma que, aos dezesseis anos de idade, já freqüentávamos o curso de castelhano, situado, à época, na rua Cel . Xavier de Toledo, nº 114, local em que funcionava a Câmara Argentina de Comércio. As aulas eram ministradas pelo professor Isidro Álvarez Alonso a quem, desde o primeiro contacto, ficamos presos por sua capacidade docente, graças ao profundo conhecimento de que o mestre dotava suas preleções, fazendo-o de forma natural, espontânea, sem alarde que pudesse demonstrar qualquer prurido de exibicionismo. A naturalidade com que esse professor discorria sobre os mais variados temas cedo nos fez sentir que nos encontrávamos diante de um autêntico intelectual, totalmente voltado à cultura literária, sem outro propósito que não fosse o de disseminar, à mão larga, as sementes de sua messe, que tantos frutos dariam ao longo de seu profícuo magistério. Homem simples, sem qualquer laivo de vaidade, sentia da cultura o pudor, que outros deveriam sentir da própria ignorância. Avesso a qualquer tipo de publicidade em torno de sua pessoa, vivendo vida simples e sem aspirar a nada que não fosse a tranqüilidade de seu gabinete de estudo, sua sobriedade faz-nos lembrar, com freqüência, aqueles versos eternos de fray Luis de León, em *Vida retirada* :

“Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!”

Artista da palavra, conhecedor como poucos dos íntimos segredos da harmoniosa e poética língua em que Cervantes plasmou sua obra-prima, *Dom Quixote*, e Garcilaso de la Vega a eternizou nas éclogas, canções

e sonetos, Álvarez Alonso soube dela utilizar-se, tirando-lhe, na inspiração de seus versos, a nota suave, doce e feminina, como o orfebre que trabalhando o metal precioso, sabe engastar a pequenina pedra que lhe dará esplendor e relevância.

Sua apurada sensibilidade formal o levava a admirar os grandes artistas da palavra escrita, à frente dos quais se encontrava o autor de *Al margen de los clásicos*, esse mestre da prosa que foi José Martínez Ruiz, mais conhecido pelo pseudônimo, “Azorín”.

Habitualmente, em suas aulas, líamos, também, trechos e trechos da prosa de Jacinto Benavente, datando dessa época nosso primeiro contacto com o dramaturgo madrilense, tão apreciado pelo professor/poeta que reconhecia, em sua tersa prosa, o artista que era o autor de *Los intereses creados*.

Anos depois, após termos concluído o curso de língua castelhana, o contacto com o dramaturgo espanhol se fizera mais constante e, à leitura de suas obras, seguiu-se o interesse de fichamento, só que, àquela altura, não havia um objetivo especificamente declarado, de forma que as fichas acabavam por constituir-se repositório de críticas as mais das vezes impressionistas.

Ingressando na pós-graduação e fixando-nos na obra de Benavente, impusemo-nos, naturalmente, leitura programada de diversos títulos do autor e sobre ele, visando à intelecção mais apropriada e a uma crítica exegetica.

A presente Dissertação de Mestrado representa a sistematização de idéias que pululavam em nossa mente desde muitos anos, mas que só agora pudemos dar-lhe a feição desejada, após termos seguido os cursos ministrados na pós-graduação.

Pelo que dissemos acima, todo o levantamento que fizemos da obra de Benavente e sobre ele se orienta no sentido de se inventariarem as opiniões contra o dramaturgo e a favor dele; de “apurar” o que parece mais justo e plausível, alijando-se aqueles julgamentos apriorísticos ditados pela irresponsabilidade ou aqueloutros inspirados na paixão.

Na impossibilidade de estudarmos tudo o que se escreveu e, por certo, ainda se escreverá sobre tão fecundo autor, dono de uma bibliografia numerosíssima, concentramos nossa atenção em cinco críticos: **Ramón Pérez de Ayala, Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Ruiz Ramón, Guillermo de Torre e Arturo Berenguer Carisomo.**

Para executar a tarefa, procedemos à análise dos textos dos ensaístas escolhidos, passando, em seguida, à crítica da crítica, com o objetivo de preencher lacunas que, por acaso, pudesse deixar a leitura daqueles textos e de firmar nossa posição frente à obra do autor de *La malquerida*.

Lamentamos o fato de não ter sido possível discutir a crítica de outros ensaístas autorizados como Vicente Tusón, Fernando Lázaro, Ángel Valbuena Prat, Guillermo Díaz-Plaja e tantos outros de comprovada hierarquia nos domínios da hermenêutica. A riqueza do material existente sobre a obra do autor e o fato de críticos das mais diversas tendências terem dele se ocupado, é prova irrefutável de que a obra deixada pelo dramaturgo possui mil facetas ainda não exploradas, o que, certamente, continuará a desafiar a argúcia da crítica especializada.

Mas, por que Benavente?

As pessoas/personalidades polêmicas sempre nos provocaram o gosto, a vontade de estudá-las, tal qual o médico que vai buscar no antídoto o remédio para a cura do paciente.

E Jacinto Benavente atende a toda e qualquer pretensão nesse sentido.

Vicente Tusón e Fernando Lázaro,¹ em *Literatura Española* fazendo coro a tantas outras vozes, dizem: “Jacinto Benavente es la figura más representativa de las posibilidades y limitaciones de la escena española a principios de siglo. Escandalosa fue su irrupción en las tablas con *El nido ajeno* (1894), en la que presentaba la situación opresiva de la mujer casada en la sociedad burguesa de la época”. E continuam a apreciação, observando que os chamados “modernistas” o aplaudem por suas qualidades de “renovador estético”, pela elegância e simplicidade formal, pela reserva na expressão, tudo bem o oposto da grandiloquência echegaresca. Também Azorín se entusiasma com o espírito crítico do dramaturgo, incluindo-o, sem titubeios, na lista dos componentes da Geração de 98. Todas essas loas, contudo, de nada adiantaram: *El nido ajeno* foi um fracasso, tendo de ser retirada de cartaz imediatamente, frente à indignação do público.

E o que vai acontecer depois disso - e até o fim da vida pessoal e profissional (já que são coincidentes) - é uma série de avanços e recuos, de plena aceitação e forte rejeição. Os estudos de Ramón Pérez de Ayala e

¹ -TUSÓN, Vicente & LÁZARO, Vicente. *Literatura española*. Madrid, Anaya, 1980. p. 177.

Gonzalo Torrente Ballester; os de Francisco Ruíz Ramón; os de Guillermo de Torre e de Arturo Berenguer Carisomo, mostram, à sociedade, o entendimento e a interpretação controvertidos que recebeu do público e da crítica, a obra de Jacinto Benavente.

Acompanha a análise da crítica um apêndice sobre a recepção de Benavente no Brasil. A razão, explicá-la-emos oportunamente. Dessa forma, fica assim distribuída a matéria:

I. Introdução

II. A crítica

1. A crítica de Ramón Pérez de Ayala

1.1 A crítica da crítica

2. A crítica de Gonzalo Torrente Ballester

2.1 A crítica da crítica

3. A crítica de Francisco Ruiz Ramón

3.1 A crítica da crítica

4. A crítica de Guillermo de Torre

4.1 A crítica da crítica

5. A crítica de Arturo Berenguer Carisomo

5.1 A crítica da crítica

III Conclusão

IV Apêndice

V Bibliografia

II. A CRÍTICA

1. RAMÓN PÉREZ DE AYALA

Dentre os inúmeros críticos que se ocuparam do teatro de Jacinto Benavente, seu mais intransigente censor - não resta a menor dúvida - foi Ramón Pérez de Ayala. Intelectual de vasta cultura, esse asturiano, jovem ainda, pois ao se transladar para Madri contava apenas 29 anos, levava consigo além de seus dotes naturais de romancista, poeta, ensaísta e crítico, a preocupação estética, que jamais o abandonou, de passar em revista os autores que mais se evidenciavam no panorama cultural de sua geração, estudando-lhes as obras através de minuciosas análises que, via de regra, chegavam, às vezes, a graves injustiças devido ao tom exagerado dos juízos como aqueles dirigidos a Benavente, quando este autor se achava no apogeu da fama, o que fez que o historiador da literatura espanhola, Nicolás González Ruiz, afirmasse que **"una de las peculiaridades de Pérez de Ayala, como crítico, ha sido la de combatir a Benavente."**¹

De fato, em seu romance autobiográfico: *Troteras y danzaderas*, Ayala faz desfilar uma galeria de escritores e artistas com nomes alterados em seus componentes fônicos, mas de tal forma caracterizados, que Andrés Amorós, estudioso da obra de Ramón Pérez de Ayala, compara esses retratos **"realmente espléndidos"** **"a los dibujos certeros y elegantes de Casas"**.² Assim é que Ramiro de Maeztu aparece como Raniero Mazorral, Hoyos y Vinent como Honduras e Benavente - como Bobadilha, de quem diz: **"Bobadilla, el autor dramático, hombre mínimo de estatura y eminente de agudeza e ingenio, pulquérrimo en el vestir, y cuyo cráneo era un trasunto del de Mefistófeles, injerto en el de Shakespeare..."**.³

¹ - GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La literatura española*. Madrid, Pegaso, 1943. p. 97.

² - AMORÓS, Andrés. *La novela intelectual de Pérez de Ayala*. Madrid, Gredos, 1972. p. 206.

³ - _____. *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*. Madrid, Castalia, 1973. p. 86.

As críticas de Ramón Pérez de Ayala que, à época, eram publicadas pela imprensa espanhola, artigos dispersos em jornais e revistas, foram agrupados em seu livro *Las máscaras*, cuja primeira edição se deu em 1917, em dois volumes, em Madri, onde seu autor expõe os três planos distintos de sua visão crítica, tais como: **"a definição de conceitos dramáticos gerais e particularizados; o rastreio de temas clássicos, especialmente o donjuanismo e a honra; a análise concreta de teatro contemporâneo"**.⁴

Seguindo essa orientação, Ayala - no que concerne ao estudo do teatro espanhol - projeta novas luzes no enfoque crítico de autores como Benito Pérez Galdós e Ramón del Valle-Inclán, autores que se vêem beneficiados pela análise crítica do exigente aristarco. Tal não ocorre, entretanto, com o mais +popular e importante dramaturgo, Jacinto Benavente, detentor de inúmeros sucessos, autor preferido pelo grande público que sempre prestigia suas encenações. A austeridade - em alguns casos manifestamente exagerada - com que Ayala investiga, pesquisa, examina atenta e miudamente algumas obras do renovador do teatro espanhol, induz-nos a concluir que - para afirmar-se - sentia necessidade, o então novel autor, de demolir o gigante que era Benavente àquele instante, daí sua crítica - **"algunas - como observa Arturo Berenguer Carisomo - justo es decirlo, muy en su punto, dado que tomaron uno de los períodos menos interesantes del maestro"**.⁵ Ayala - conforme dissemos - possuía ampla cultura, fruto de seu prematuro contacto com as literaturas européias que ele tão bem conhecia. Seu cosmopolitismo literário não lhe permitiu avaliar, com insenção de ânimo, algumas obras benaventinas, mesmo aquelas tidas por outros críticos como obras mestras, definitivamente incorporadas ao repertório do teatro universal. O que Ayala diz ser o **"tom de vulgaridade"** das personagens de

⁴ - ZULETA, Emilia de. *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos, 1966 p. 185.

⁵ - BERENGUER CARISOMO, Arturo. Prólogo. In: BENAVENTE, Jacinto. *Comedias escogidas*. 3. ed. Madrid, Aguilar, 1964, p. 17.

Benavente, não é outra coisa senão o realismo das figuras humanas, uma evidente identificação com o meio, afinado com o emprego da linguagem coloquial, tão acertadamente manipulada pelo autor de *Los intereses creados*. Por isso, ao proceder à revisão crítica do teatro de Jacinto Benavente, Ayala escolhe o período menos criativo, menos interessante do autor, período esse que vai de 1915 a 1925 e cujas peças revelam, comparadas à produção imediatamente anterior, **"un período de receso, de entonación para el cambio inminente"**⁶ - segundo reconhece o escritor argentino, Arturo Berenguer Carisomo, considerado como um dos mais bem documentados comentaristas do teatro benaventino. Com efeito, peças como *El collar de estrellas*, *La ciudad alegre y confiada*, *Campo de armiño*, *La propia estimación*, *El mal que nos hacen*, *La ley de los hijos* etc. fazem parte dessa etapa pouco feliz do autor de *Señora ama*, mais preocupado em dar lições, em colocar nos lábios das personagens suas próprias idiossincrasias. Com razão, Pérez de Ayala afirma que **"el escenario se toma en guisa de púlpito, desde donde el autor aspira a salvar las almas, adscribiéndose una especie de sacerdocio laico"**.⁷ Esses sermões teatralizados apenas se salvam pela excelente qualidade do diálogo, sem acrescentar nenhum outro mérito a quem já havia escrito obras como *La malquerida*, *Señora ama*, *Los intereses creados*.

Ayala começa sua análise por *El collar de estrellas*, comédia em quatro atos, estreada no teatro de la Princesa, de Madri, em 4 de março de 1915. Tomando a personagem central dessa peça, Don Pablo, Pérez de Ayala vai, paulatinamente, mostrando as incoerências entre o que a personagem prega e aquilo que efetivamente faz, remetendo o leitor para os artigos publicados por Benavente, no "El imparcial", subordinado ao título genérico de *Sobremesas*,

⁶ - _____. Op. cit. p. 28.

⁷ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. 3. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. p. 71.

onde o dramaturgo se mostraria impiedoso em seus ataques aos defeitos do caráter humano e, acometido de momentânea amnésia, pregaria a tolerância em sua obra dramática. Dualidade de atitude que serve para Ayala contrapor às prédicas de Benavente as observações que faz em torno das incongruentes atitudes de don Pablo que, pretendendo passar por humilde, não consegue esconder sua natureza mesquinha e despótica diante de uma família constituída de cordeiros que se deixa - como fantoches - manipular pelos cordéis de seu hábil manejador. "**La humanidad afectada** - diz Ayala - **es la más vana de las vanidades**".⁸ A personagem citada invoca em suas perorações a São Francisco de Assis, mas está muito longe de praticar a tolerância pregada pelo "Poverello", haja vista a cena em que expulsa de sua casa, a pontapés, a uma personagem, "**hombre de presa**"⁹ - diz Ayala - "**trasunto del lobo**",¹⁰ o que leva o crítico a concluir "**que si don Pablo no fuese un charlatán, y conforme a lo que él predica, el lobo merecía más amor que los borregos; cuando menos, necesitaba más de amor**".¹¹

Don Pablo é retórico, por isso não percebe que o verdadeiro amor não se manifesta por palavras, mas por atos; daí o descompasso entre o que diz e o que faz.

Para melhor assinalar o que Pérez de Ayala vê como a fatuidade da concepção dramática de Benavente, atente-se para o confronto que estabelece entre a personagem Pepet, da peça *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós, e don Félix, de *El collar de estrellas*. Não que haja entre as citadas obras nenhum parentesco de ordem ética ou estética; ao contrário, são diametralmente opostas,

⁸ - _____. Op. cit. p. 73.

⁹ - _____. Op. cit. p. 74.

¹⁰ - _____. Op. cit. p. 74.

¹¹ - _____. Op. cit. p. 74.

havendo apenas - como afirma Pérez de Ayala - "**un paralelo de temas morales**",¹² que ambos os autores desenvolveram de forma antagônica.

Baseado em prólogo de uma comédia de Bernard Shaw, em que o cáustico escritor irlandês defende a tese, bastante polêmica, de que os oprimidos devem de tudo lançar mão para deixar de sê-lo, já que a pobreza é o pior dos males que pode afligir o gênero humano, Pérez de Ayala ocupa-se da análise das personagens Pepet e don Félix, demonstrando que a grandeza daquela advém da forma humana como seu autor, Benito Pérez Galdós, a concebeu - "**con amor comprensivo**",¹³ - para usar das próprias palavras do crítico, ao passo que don Félix, de Benavente, foi concebida de maneira caricatural, já que seu autor não conseguiu compreendê-la em sua ânsia de libertação, no seu ideal de ascensão social, ao tentar romper as barreiras que impedem um homem de atingir as culminâncias de uma posição privilegiada. A atitude de Benavente deixa entrever - na concepção do crítico - uma posição conservadora, ao reprovar a conduta de don Félix; por isso o satiriza, porquanto a ordem estamental não pode sofrer alteração, o regime de casta deve prevalecer, abafando qualquer aspiração de ascenso social.

Ao estabelecer confronto entre as peças *La loca de la casa* e *El collar de estrellas* - no que tange ao paralelismo de temas morais - insistimos - recorre Pérez de Ayala a uma imagem que reflete o distanciamento entre ambas as obras, afirmando ser a peça de Benito Pérez Galdós evangélica e a de Jacinto Benavente, farisaica. Evangélica, porque representa o pacto entre a lei antiga e a nova lei; por isso, seu nome é caridade, já que evangelho, além do sentido etimológico de "boa-nova", "boa notícia", nos remete aos expressivos alegóricos: "caridade", "recompensa". Em síntese, a moral de *La loca de la casa* é a

¹² - _____. Op. cit. p. 79.

¹³ - _____. Op. cit. p. 79.

"fecundidade".¹⁴ *El collar de estrellas*, de Jacinto Benavente, por sua vez, sobrepõe ao espírito inovador e, portanto, renovador, critério conservador e tradicional, daí a impossibilidade de se criar, como afirma Ayala - "**normas nuevas de vida**"¹⁵ -, advindo desse fator o anquilosamento, a esterilidade, o que leva o crítico a tachá-la de imoral.

Tanto don Félix, de Benavente, quanto Pepet, de Galdós, são personagens dotadas de incoercível poder de decisão, homens talhados para a luta, que nasceram para se sobrepôr ao acanhado meio de que provieram. Tentar obstar seus impulsos seria desfigurá-los, despersonalizá-los, transformando-os em meros fantoches. Galdós, ao criar Pepet, procura penetrar-lhe na essência do seu eu profundo. Entende-lhe os anseios, compreende-lhe a ambição e o trata com respeito e admiração. É que Galdós o concebeu de dentro para fora, por isso a personagem galdosiana cresce na medida em que a peça se vai desenvolvendo. Lamentavelmente - o crítico adverte - o mesmo não ocorre com don Félix. É que essa personagem, seu autor, Jacinto Benavente, imbuído de conceitos reacionários, não a admira nem a respeita, ao contrário, procura ridicularizá-la, tratando-a - como diz Ayala - "**en chanza y con una triste ligereza satírica. Tipos como don Félix son en una nación lo que los estímulos activos en el organismo del hombre, que en cuanto faltan no hay por dónde atajar la muerte**".¹⁶

Benavente, ao esboçar sua personagem, apenas a pintou por fora, externamente, não se preocupou, como Galdós, de entender-lhe a natureza, ficando apenas na superfície, daí sua visão caricatural, distorcida.

Discorrendo sobre o liberalismo na obra de Benito Pérez Galdós, em conferência lida na Sociedade "*El Sitio*", de Bilbao, em 2 de maio de 1916, e

¹⁴ - _____. Op. cit. p. 79.

¹⁵ - _____. Op. cit. p. 79.

¹⁶ - _____. Op. cit. p. 77.

inserida em *Las máscaras*, com o título: "*El liberalismo y La loca de la casa*", apresenta-nos Ramón Pérez de Ayala interpretação assaz curiosa dessa doutrina que postula a limitação dos poderes do Estado para salvaguardar a liberdade individual. A tolerância, a generosidade, a simpatia demonstradas por Galdós em sua copiosa obra literária, advém de seu profundo conceito liberal, pois - esclarece Pérez de Ayala - "**no hay dechado, ni obra excelente, ni siquiera artística, en estos géneros [novela y drama], si no está inspirada por el espíritu liberal y en él embebida**".¹⁷

Toda a obra de Benito Pérez Galdós traz esse selo que o identifica e o distingue, daí a sua supremacia sobre outros autores coetâneos. Embora sua produção dramática não ultrapasse uma vintena de obras, soube impor-se à admiração da crítica e do público mais exigente pela qualidade artística superior de que soube dotar sua obra, sem a necessidade de fazer concessões que pudessem diminuir o engenho de suas notáveis criações, deixando uma nutrida galeria de personagens inesquecíveis como Pepet, de *La loca de la casa*; Orozco, de *Realidad*; Pantoja, de *Electra*; o conde de Albrit, de *El abuelo*, autênticos arquétipos que "**son para los españoles - diz Enrique Díez-Canedo - cifra clara de la voluntad, del ánimo grande, de la torva religiosidad, de la nobleza caída**".¹⁸

Outro estudioso da obra galdosiana, o escritor chileno Armando Donoso, em seu lúcido ensaio, "*Al margen de Pérez Galdós*", assim se refere a essas personagens: "**Como sucede**" en el teatro clásico español, los personajes de Pérez Galdós se debaten tiranizados bajo el sino fatal de la vida, consumidos por la pasión. **Cuánta plenitud de vida y qué concentrado calor pasional no brota de todas esas almas inquisitoriales!**"¹⁹

¹⁷ - _____. Op. cit. p. 44.

¹⁸ - DÍEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 1968. p. 21.

¹⁹ - DONOSO, Armando. *Dostoievski — Renán — Pérez Galdós*. Madrid, Saturnino Calleja, 1925. p. 241.

Como se pode observar, Pérez Galdós soube plasmar suas criaturas de ficção com a marca perene que lhes confere autenticidade, podendo, por direito de conquista, estar ao lado de autores do porte de um Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Lope de Vega, continuador, Galdós de certo modo, da tradição desses grandes de Espanha.

Insistimos no confronto entre as personagens galdosianas e benaventinas com o propósito de ressaltar a grande diferença existente em sua forma de agir.

Prosseguindo em sua recensão sobre o teatro de Benavente, Ayala passa a analisar a peça *La ciudad alegre y confiada*, que pretende ser a segunda parte de *Los intereses creados*, mas que, por razões extra-literárias - como a seguir veremos, - não possui - na opinião do crítico - as qualidades exigidas para uma autêntica obra de arte, ficando muito aquém das pretensões a que aspira chegar. Estreada após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1916, no teatro Lara, de Madri, a peça, apesar de situada em um país imaginário e de utilizar-se das figuras de *la Commedia dell'Arte* - recurso que confere à obra o distanciamento de um tempo e um espaço concretos, não ficando suas personagens circunscritas a um determinado tipo de sociedade, deixando - *ipso facto* - seu autor mais à vontade, é, na realidade, hábil pretexto para que Benavente faça contundente crítica à sociedade espanhola de seu tempo. Para tanto, utiliza-se dos tipos criados pela memória coletiva como forma de mascarar algumas personalidades da sociedade espanhola, colocando-se na pele do Desterrado, denominação que o autor dá a essa estranha personagem, proclamador de "verdades", cuja missão é salvar a cidade, despertando a consciência entorpecida de seus habitantes, concitando-os à luta, a fim de os salvar dos maus políticos que a governam e que, fatalmente, a levarão à destruição, como aconteceu com Sodoma e Gomorra, como castigo de suas

culpas. Obra inçada de patriotismo retórico, que pretende assinalar o mal, mas não atina com o medicamento adequado, carecendo de formulação dramática. Por isso é vã sua pretensão moralizadora e estéril sua pregação redentora. **"El verdadero patriotismo crítico - advierte Ayala - no se conforma con señalar el mal, y hasta piensa que hay el peligro de la mala fe en señalarlo sin razonarlo y acompañarlo del remedio"**.²⁰

O sucesso colhido por Benavente quando da estréia de *La ciudad alegre y confiada* foi tão surpreendente quanto inusitado mesmo para um autor que sempre recebeu do público, salvo raríssimas exceções, a consagração que o haveria de acompanhar até o fim de sua dilatada vida. O próprio Ayala refere-se a esse apoteótico sucesso, dizendo: **"Yo no he presenciado éxito teatral como el obtenido ayer por don Jacinto Benavente con su nueva obra La ciudad alegre y confiada"**.²¹

Vivamente impressionado com o indescritível êxito obtido por *La ciudad alegre y confiada*, o ilustre hispanista e destacado polígrafo Karl Vossler transcreve em seu livro *Escritores y poetas de España* o incontido entusiasmo de um público que não cessou de aplaudir Benavente, carregando-o nos ombros e dando contínuos vivas ao dramaturgo e à Espanha. Levaram-no - diz Vossler - até a residência do autor, Atocha, 20, sempre aos gritos de viva Benavente!, fazendo que o consagrado autor aparecesse inúmeras vezes ao balcão para, emocionado, agradecer a tamanha manifestação de carinho e reconhecimento. Os vivas e os aplausos chegaram à extrema intensidade quando, abraçado a sua mãe, a quem tanto idolatrava, retornou ao balcão, visivelmente extenuado, solicitado pela compacta multidão que ali permaneceu, noite adentro, aplaudindo e gritando freneticamente.

²⁰ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 86.

²¹ - _____. Op. cit. p. 80.

Transcreve Vossler longo trecho do livro de Narciso Díaz de Escobar, *Historia del teatro español*, onde o autor expõe, com minúcia, o apoteótico sucesso do autor de *La ciudad alegre y confiada*, dizendo, entre outras coisas: "Era el triunfo de todos y para todos; era el santo orgullo de sentirnos españoles; era el resurgir bravo de la bendita raza.. Era España, que surgía a la voz del poeta!".²²

Por mais paradoxal que possa parecer, essa obra que recebeu por parte do público a mais entusiástica acolhida jamais vista na história contemporânea do teatro espanhol, está hoje relegada a um plano inferior - dir-se-ia mesmo - quase esquecida do grande público que um dia a consagrou.

Obra de caráter eminentemente político, escrita *ex professo* para exaltar a admiração que sentia o autor pela política de Maura, graças a quem ocupara, em 1919, um cargo de deputado, ressentido-se, na concepção de Ayala, de um embasamento teórico dramático que lhe possa dar sustentação, já "**que los elementos esenciales de toda obra dramática son: realidad, caracteres, acción y pasión**".²³ Ausentes os requisitos intrínsecos apontados, perde a obra - ainda a opinião é do crítico - qualidades de fundo, ficando apenas na elegância da forma o que, de per si, não é suficiente para dar substância a uma obra de arte. Disassociado o binômio fundo-forma, a obra perde a sua identidade de gênero dramático para inscrever-se em prosaico jogo de mera pirotecnia verbal, onde a agudeza da frase e outros ornamentos de estilo não conseguem tapar os buracos de uma concepção artística que, pelas razões apontadas, se vê impossibilitada de atingir os objetivos colimados. Benavente, movido por impulsos de caráter doutrinário, com temas deliberadamente postos a serviço de uma causa, constituiu-se - ou melhor - julga constituir-se - para Ayala - arauto da verdade, porta-voz de uma ideologia tão inconsistente quanto suspeitosa, tornando-se solidário - como nos diz Guillermo de Torre - "de causas pancescas".²⁴

²² - VOSSLER, Carlos. *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires, Espá-Calpe Argentina, 1947. p. 152.

²³ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 81-82.

²⁴ - TORRE, Guillermo de. *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid, Guadarrama, 1966. p. 177.

Fatalmente, a posição política assumida pelo autor de *La ciudad alegre y confiada*, que se havia transformado em combativo germanófilo, encontrou sério obstáculo no sentimento germanófobo do crítico asturiano, estopim que deflagrou a dura crítica ao teatro benaventino contida em *Las máscaras*. Se antes, Ayala já se manifestara contrário ao teatro de Benavente, embora o fizesse de forma mais ou menos velada, conforme no-lo apresenta em *Troteras y danzaderas*, sob a denominação de Bobadilla, o autor dramático, agora o que fará o romancista - conforme as palavras de seu exegeta, Andrés Amorós, - "**será seguir por el mismo camino pero acentuado muchísimo la dureza de la crítica**".²⁵

De fato, em maio de 1915, Pérez de Ayala se insurgiu contra Benavente, após este autor ter feito severas críticas aos redatores da revista "*España*", chamando-os invejosos. Ao refutar esse qualificativo, reconhece Ayala que Benavente não o incluiu, "*en las alusiones maliciosas y vituperios soslayados con que pretende afligir a otros queridos compañeros que trabajan en esta revista*",²⁶ o que não o coíbe de pedir ao autor dramático fizesse reparo contra a injustiça cometida. Como podemos observar, o ambiente pouco propício já havia criado uma atmosfera nada agradável ao relacionamento entre ambos os escritores. Junte-se a isso a nenhuma simpatia com que Ayala lia os artigos de Benavente, publicados no "*El Imparcial*", sob o título de *Sobremesas*, onde seu autor defendia - segundo Ayala - conceitos conservadores expendidos de forma irônica, e não nos será difícil entender o porquê de uma crítica tão dura quanto hostil como a que caracterizou a atitude do jovem e culto crítico em relação ao consagrado dramaturgo, atitude essa que ainda mais se exarcebou com a deliberação de Benavente ao declarar-se favorável à Alemanha, em franca e aberta oposição aos intelectuais espanhóis, simpatizantes da causa francesa. Andrés Amorós, em *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*, diz: "**La realidad es que se habían distanciado más a causa de su diferente actitud**

²⁵ - AMORÓS, Andrés. *Vida y literatura en "Troteras y danzaderas"*. Madrid, Castalia, 1973. p. 87.

²⁶ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 70.

(política, pero, para Ayala al menos, también moral) ante la guerra mundial".²⁷

Para melhor compreender a posição política assumida por Ayala, basta a leitura de seu pequeno livro - apenas 110 páginas - *El señor de las batallas*, seleção de discursos, cartas e telegramas de Guilherme II, traduzidos pelo próprio Ayala, para aquilatar o grau de incompatibilidade entre seu espírito liberal e a atitude intolerante do Kaiser, responsável pela eclosão da Primeira Guerra Mundial. Os irônicos comentários feitos aos pronunciamentos do Imperador vão em ritmo crescente até a pulverização de toda a dialética por ele utilizada como justificativa da política beligerante alemã. Ayala, inimigo "a muerte" de todo regime autoritário, expõe, de forma brilhante e sagaz, seu impertérrito conceito de homem profundamente liberal, através de seu peculiar estilo classicista, todo ele entremeado de citações, fruto de sua vasta e heterogênea cultura.

Diante do exposto, e aclaradas as posições divergentes de ambos os escritores, torna-se compreensiva a dureza de suas críticas que, embora exageradas algumas, conservam, outras, observações muito válidas sobre algumas questões negativas do teatro de Benavente. Por isso, parece-nos bastante sensatas as palavras com que Andrés Amorós se referiu à famosa polêmica, afirmando "**Si descontamos la extremosidad nacida del apasionamiento nos parece que las opiniones de Pérez de Ayala, aun siendo puramente negativas, señalan con agudeza algunos puntos débiles de Benavente y que siguen siendo una de las críticas más interesantes que todavía hoy se pueden leer sobre este autor**".²⁸

Após expender algumas considerações acerca da prodigiosa versatilidade de Jacinto Benavente, versatilidade que se torna na pena do crítico asturiano dura censura a sua volubilidade temática, que o leva a escrever todos os gêneros, desde o "**pasillo**" cômico *No fumadores*, até o drama "**espeluznante**" - o adjetivo é do próprio Ayala - *Los ojos de los muertos*, passa a analisar o crítico a

²⁷ - AMORÓS, Andrés. Op. cit. 88-89.

²⁸ - _____. Op. cit. p. 89.

peça *La princesa Bebé*, estreada em 1907, cuja ação se passa num país e época imaginários.

Prosseguindo na exposição dos argumentos apresentados por Ayala, julgamos oportuno ressaltar que, ao tratar do tema de *La princesa Bebé*, recua o crítico no tempo uns dez anos, já que as outras obras por ele analisadas em *Las máscaras* vão de 1915, ano da estréia de *El collar de estrellas*, até 1919, ano em que subiu ao palco *La honra de los hombres*.

Estranha Ayala que a produção benaventina apresente panorama tão diversificado quanto numerosa são as personagens de sua ficção, que se movimentam desde os suntuosos salões da nobreza até a ralé que se arrasta à margem da vida. Referindo-se às obras em que as personagens são imperadores, reis, príncipes, grandes duques e senhores, "en amálgama promiscuo"²⁹ com o que há de mais desprezível na sociedade, tais como: criminosos, ladrões, cortesãs, pederastas insinuados, saltimbancos e seus similares, estranha Ayala que esse tipo teatral seja aquele em que Benavente reincidiu com evidente deleite, pertencendo a esse gênero peças como *La noche del sábado*, *La escuela de las princesas* e a própria *La princesa Bebé* e outras mais, porém - como aduz o crítico - "de menor cuantía que las citadas".³⁰

Ayala censura em Benavente o hibridismo dessa concepção teatral onde os caracteres flutuam sem se fixar, sem adquirir os traços necessários para sua cabal vitalidade, o que o faz dizer que as peças mencionadas produzem uma "inquietante impresión",³¹ mas uma impressão truncada, como se lhes faltasse algo - e acrescenta: "les falta la música de vals. Serían excelentes libretos de opereta".³²

A inconsistência desses caracteres se deve à incompreensão voluntária tão peculiar ao mundo da opereta, já que seus protagonistas fogem da responsabilidade que todo ato consciente implica, temerosos de sofrerem as conseqüências que lhe são inerentes, refugiando-se no onirismo falacioso de uma

²⁹ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 89.

³⁰ - _____. Op. cit. p. 89.

³¹ - _____. Op. cit. p. 89.

³² - _____. Op. cit. p. 89.

falsa ideologia. Se toda compreensão traz consigo a dor, as almas acomodáticas burlam todo código ético para se pouparem os inconvenientes que essas naturezas frívolas não conseguiriam suportar. A incapacidade de se fixar em algo, ou em alguém, a contínua inconstância de seus atos e a permanente fuga da realidade constituem o cenário ideal onde se movimentam essas almas sequiosas de fantasia.

A princesa Elena, mais conhecida como Bebé, não suporta a grosseria do príncipe com quem se viu obrigada a casar por imposição de seu tio, o velho Imperador. Espírito aventureiro, foge com o secretário de seu marido, o cavalheiro Alberto Rosmer, de quem logo se aborrece, após este tê-la chamado a atenção sobre seu comportamento público, indigno de uma princesa. Renegando seu papel de nobre, querendo apagar os vestígios de uma posição que pretende esquecer, mas sem abdicar das vantagens que a posição lhe outorga, essa incoerente princesinha, misto de aventureira e anarquista por conveniência, que execra a vida palaciana, mas não a benesse que o posto lhe confere, é bem o retrato da hipócrita cuja ação não se coaduna com os sentimentos de que se diz possuída. Seu lema é gozar a vida em toda a plenitude, esquivando-se dos problemas. A leviandade de seu caráter não lhe permite fixar-se em nada, por isso, quando seu amante, o cavalheiro Rosmer, lhe exprobra a recriminável conduta, dizendo-lhe que seu único objetivo é estar sempre alegre, não pensar nunca em nada sério, Bebé lhe retruca dizendo que se houvesse pensado seriamente não estariam juntos. Assim é Bebé, assim seu superficial temperamento, apenas afeito aos prazeres da vida.

Como se pode observar, nessa impossibilidade de pensar seriamente radica a essência de um caráter avesso a qualquer tipo de realização mais duradoura, seja no plano amoroso, seja no plano meramente social. Para mulheres como Bebé, se fez a ária: "*La donna è mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero...*" Nesse mundo da incompreensão voluntária - como lhe chama Ayala - não se pode esperar que suas personagens levem nada a sério, a não ser a fatuidade de uma nobreza libertina e ociosa personificada nas figuras hedonistas de Suas Altezas Imperiais, os príncipes Esteban e sua prima

Bebé, dignitários sem dignidade de um distante e imaginário reino chamado Suávia.

Dando prosseguimento à seqüência do plano estabelecido por Pérez de Ayala, na revisão crítica da produção benaventina, temos a peça *El mal que nos hacen*, comédia em três atos, cuja ação se passa num pequeno hotel próximo a Madri, obra estreada em 23 de março de 1917, no teatro de la Princesa, na capital espanhola.

Na análise da obra, denuncia o crítico o artificialismo a que Benavente recorre, a fim de obter a necessária qualidade de que toda obra de arte não pode prescindir. Apesar de a obra conter, no que tange à parte acessória, primores e belezas incontestáveis, nega-lhe o crítico valor em sua fundamentação teórica, por julgar falso o conceito de arte do autor, afirmando que a dramaturgia do senhor Benavente representa um valor negativo, por ser antiteatral o diálogo de suas personagens, embora o faça de forma artisticamente elaborada, imprimindo nele todo o brilhantismo de sua verve. Carecem suas comédias - reafirma Ayala - de ação, porém o diálogo altamente sedutor impõe-se de tal forma que o espectador, conquanto perceba que ali não passa nada, sente-se cativado pela excelência do discurso. Por isso, Ayala ao referir-se a esse aspecto de seu teatro, diz: **"Yo no tendría inconveniente en aceptar una apuesta, a fin de demostrar cumplidamente que el lenguaje de los personajes de *El mal que nos hacen* es un flujo amorfo, impersonal y antidramático"**.³³ Seu lugar adequado - acrescenta o crítico - não é o palco, mas o púlpito, o confessionário, ou o artigo de fundo de um jornal, respectivamente.

A trama da obra também merece sérias objeções por parte de Ayala, que a julga inconsistente e banal pela superficialidade de seu tema. Germán, personagem da peça, alimenta com referência ao próximo as mais sérias suspeitas. Sua alma descrente, fruto de um amor não correspondido, o faz duvidar de tudo e de todos. Após um casamento malogrado, apaixona-se por Adela, jovem indigna e cínica que outra coisa não faz senão rir do amor que Germán lhe dedica. Adela, espírito fútil, incapaz de apegar-se a alguém, nada mais é que um

³³ - _____. Op. cit. p. 96.

monte de carne lasciva sobre um espírito morto; sua natureza libertina e devassa manifesta-se à simples aproximação de uma alma incauta, que vai à procura de seu afeto. Pobre Germán! Juntou às desditas de um matrimônio infeliz, a suprema desventura de um relacionamento que ainda mais acentuou, em seu nobre espírito, a marca indelével da perfídia humana.

Assim, levando n'alma o desengano de um temperamento essencialmente leal e generoso, vai Germán descrendo das pessoas, estando sempre atento ao iminente golpe que o destino lhe irá desferir. Não percebe que, em meio ao vendaval de sua vida, sopra a brisa de um amor puro e desinteressado, personificado na figura de Valentina, que busca, inutilmente, avivar no peito do amante a chama trêmula do amor descrente. A irreversível descrença de que se acha dominado o coração de Germán, e que tanto sofrimento levou à dócil e meiga Valentina, não lhe permitiu enxergar que aquele, sim, era o verdadeiro amor, que ele, em sua obstinada desilusão, havia sufocado.

Na opinião do crítico, o que salvou o espetáculo, na noite de estréia, foi a excepcional interptração da atriz Margarita Xirgu que, graças aos dotes artísticos, conseguiu dar vida onde - consoante Ayala - não havia senão vazio e caos. Reconhece Ayala o talento e a habilidade do popular autor, mas vê em sua dramaturgia um "valor negativo".³⁴ **"Se trata - diz - de un teatro de términos medios, sin acción y sin pasión, y, por ende, sin motivación ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera"**.³⁵ Por isso - conclui o crítico - o espetáculo só se sustentou, graças aos intérpretes que souberam, com talento, sobrepor-se às falhas do texto, impedindo, destarte, que a obra redundasse em fracasso.

No ano de 1918, mais precisamente em 8 de março, sobe ao palco do teatro de la Princesa, de Madri, a mais recente produção de Benavente: *Los cachorros*, comédia em três atos, que traz no papel de uma das personagens, Lea, a notável intérprete María Guerrero, responsável, juntamente com seu marido, o ator Díaz de Mendonza, pelo êxito de inúmeras obras do teatro benaventino.

³⁴ - _____. Op. cit. p. 95.

³⁵ - _____. Op. cit. p. 95.

O cenário, dessa vez, não traz o confortável espaço de uma casa burguesa, nem a gravidade de uma velha mansão avoenga, por onde desfile a ancestral nobreza castelhana. Não! O cenário, agora, representa um circo nômade, onde um grupo de atores ambulantes procura ganhar o suado pão da vida circense.

Seu proprietário, Monsieur Rigoberto, idoso e doente, já não pode dirigir aquela caravana de saltimbancos; por isso, sua filha, Madame Adelaide, matrona autoritária e sovina, cuja principal e preferente ocupação é amearhar as moedas, que se vão amontoando em sua burra, enquanto os demais elementos da trupe vão passando as de Caim, mantém, com pulso firme, as rédeas da itinerante companhia.

Nesse ambiente, espécie - como lhe chama Ayala - "**de pequeño prontuario del ancho mundo**",³⁶ é que se movimentam as mais desatadas paixões e as mais encobertas misérias da alma humana, numa pugna sem trégua entre o amor e o poder.

Através da fala de personagens secundárias, vamo-nos inteirando da vida e dos hábitos das personagens principais, recurso rotineiro no teatro de Benavente, que substitui a ação pela narração, ou pela alusão. Assim, ficamos sabendo que Lea, ex-companheira de Adolfo, o abandonou, há anos, deixando-lhe um filho, Henry. Ao se separarem, Adolfo, que simboliza a "**virilidad elemental, cuya función predestinada e ineluctable** - como assinala Ayala - **consiste en engendrar hijos, como quiera y dondequiera que sea**",³⁷ amasia-se com Zoe, que, antes de coabitar com ele, já tinha um filho, Billy. Henry e Billy são amigos inseparáveis. Une-os uma afeição muito grande. Nenhuma adversidade consegue romper os laços daquela amizade fraterna.

Após muitos anos de separação, Lea, mãe de Henry, regressa de São Paulo, Brasil, com uma jovem, Clotilde, filha de sua união com um substituto de Adolfo. Com a morte do pai de Clotilde, Lea vende os bens que o casal possuía e retorna à Espanha, pois pretende assegurar à filha os direitos que esta

³⁶ - _____. Op. cit. p. 97.

³⁷ - _____. Op. cit. p. 98.

tem junto à companhia circense, onde, há anos, havia aplicado respeitável capital na compra de leões. Temendo deixar só a jovem e bonita Clotilde, quando se fosse deste mundo, decide regressar a seu antigo ninho, considerando os integrantes daquela companhia como seus autênticos familiares. Sua decisão de deixar São Paulo - após a morte do companheiro -, onde o casal possuía uma fazenda, prende-se ao fato de Lea temer as febres do país, não obstante, àquela altura, Oswaldo Cruz já as houvesse erradicado de nosso meio. Ficamos sabendo desse temor na cena VI, do 1º ato, num diálogo entre Madame Adelaide e Zoe, que assim esclarece o porquê de Lea não continuar com o rendoso plantio de sua fazenda brasileira.

Todo o cuidado e afeição de Lea estão dirigidos a Clotilde, a quem procura proteger sob todas as formas. Com referência a Henry, filho que tivera em seu conúbio com Adolfo, absolutamente nada, silêncio total. Por mais nobres que sejam seus propósitos em querer facilitar à filha uma vida futura sem maiores apreensões, pelo menos no que diz respeito a uma estabilidade econômica, afigura-se estranha, quase incompreensível, sua indiferença com o filho, mormente se considerarmos que este não conhecera o carinho materno, abandonado que fora ao nascer. Há, como se pode observar, um desequilíbrio de afeição materna. Por um lado, excesso; por outro, escassez.

Zoe, atual companheira de Adolfo, não vê com bons olhos aquela inusitada presença. Sabe que o dinheiro de Lea será o salvo-conduto que permitirá à rival livre acesso dentro do circo. Enciumada, Zoe procura defender seus interesses e, após violenta discussão com Lea, é agredida por Adolfo, que fica do lado de Lea, ou melhor, do dinheiro dela. Toda essa cena é muito rápida, o que faz Ayala dizer: **"Los sucesos se desarrollan tan impensada y vertiginosamente, que nos hacen pensar en ciertos pasos de las películas americanas"**.³⁸

A obra, toda episódica, é quase nula em ação dramática. As cenas que poderiam dar a justa culminância do climax dramático se dissipam pela rapidez com que os fatos se dão, diminuindo, consideravelmente, o impacto.

³⁸ - _____. Op. cit. p. 99.

Excluídas as cenas de grande intensidade, tais como a da briga, final do segundo ato, e da reconciliação, desenlace do terceiro e último ato, pouco restaria da obra que pudesse interessar ao público.

Diante do exposto, - "**¿cómo es posible** - pergunta Ayala - **realizar una extensa obra en tres actos, sin acción intrínseca ni otra cosa que incidentes y episodios?**"³⁹

A essa pergunta, Ayala responde mostrando a habilidade do autor em escamotear os momentos dramáticos, que sempre acontecem fora de cena, ou entre um ato e outro, como, mais tarde, insistirá Torrente Ballester. Ayala condena em termos veementes esse procedimento, alegando que "**este género de habilidad es en el fondo una simulación del verdadero talento.**"⁴⁰ A obra, assim concebida com abundância de episódios, vê anulada sua unidade e, *ipso facto*, supresso o interesse da ação, o que a faz arrastar-se, monotonamente, induzindo o espectador a perder o interesse pelo espetáculo que, assim, enlanguidesce.

Tanto o primeiro ato quanto o segundo são episódicos, e mesmo o terceiro é outro episódio, mas, como bem assinala Ayala, "**éste ya de ambiente: la muerte de un león, entre bastidores**".⁴¹

Teorizando, preceitua Ayala que os episódios devem ser escassos, imprescindíveis e sóbrios, a fim de não prejudicarem - conforme dissemos - a unidade da obra dramática. Reconhece o crítico que a morte do leão esteja ajustada ao ambiente, sendo mesmo necessária para o desenlace da comédia, embora peque pela falta de sobriedade.

O excessivo uso da retórica, em substituição à genuína emoção, tem sido - diz Ayala - a crítica constante que se faz a Benavente, já que, em suas últimas obras, abusa o autor desse artificioso recurso, comprometendo seriamente a qualidade de sua produção. A emoção perseguida por Benavente é de natureza intelectual, senão como compreender a frase por ele cunhada: "**cuando no se**

³⁹ - _____. Op. cit. p. 100.

⁴⁰ - _____. Op. cit. p. 101.

⁴¹ - _____. Op. cit. p. 103.

tiene corazón es necesario para vivir hacerse uno con la cabeza"?⁴² Nesse fazer com a cabeça, reside o busílis da questão.

Ainda no ano de 1918, estréia Benavente, agora no teatro Reina Victoria, de Madri, a comédia-opereta, em três atos, *Mefistófela*, com música do maestro Prudencio Muñoz. A incrível versatilidade do autor o faz cultivar todos os gêneros existentes, desde a tragédia de corte esquiliano, até o sainete madrilense cheio de graça e picardia, como atesta sua obra *Todos somos unos e o drama La Malquerida*, todo imerso no grave clima da tragédia grega, ambientado num povoado de Castela. Sua atividade polifórmica proverá durante meio século os palcos espanhóis, constituindo-se senhor absoluto do cenário teatral de seu país. Contando em sua folha de serviço com tão elevado número de obras - estima-se, aproximadamente, em 170 a quantidade de estréias -, não seria de admirar que essa fecundidade prejudicasse a qualidade. Assim, a incursão no mundo da comédia-opereta parece não lhe ter granjeado o sucesso pretendido, porquanto *Mefistófela*, redundou em autêntico fracasso, jamais experimentado por autor de tão clamorosos êxitos. Ao analisar as causas determinantes do insucesso, afirma Ayala: "**Lo peor del teatro del señor Benavente no es la falta de inventiva, sino la falta de originalidad; no la aridez de imaginación, sí la aridez de sentimiento - e, incisivo, afirma - y de aquí precisamente su sentimentalismo contrahecho y gárrulo**".⁴³

A comédia *Mefistófela* peca - observa Ayala - pela precariedade do tema, pela ausência de uma comicidade espontânea que pudesse oferecer ao espectador a necessária recreação que de tal gênero se espera. Falta-lhe - e ainda a observação é de Ayala - criação dramática, existindo apenas como produto literário, daí o artificialismo do diálogo e das cenas pretensiosamente cômicas em que se insinuam intenções libidinosas com o intuito de não fazer arrefecer o pouco entusiasmo do público que, aos poucos, vai dando mostras de enfado e incontido mal-estar. Reconhece Ayala o virtuosismo técnico do autor ao empregar

⁴² - _____. Op. cit. p. 104.

⁴³ - _____. Op. cit. p. 107.

toda a sua habilidade cênica, a fim de atingir, pelos mais variados estratagemas, o objetivo proposto.

Discorrendo o autor de *Las máscaras* sobre o plágio, afirma haver na produção de Benavente "...mucho parecido con diversas obras forasteras",⁴⁴ apesar de ele, Ayala, não conceder nenhuma importância ao plágio, já que este em nada afeta o mérito e a originalidade da obra posterior no tempo - segundo suas próprias palavras. Expondo com lucidez seu conceito sobre tão delicado assunto, aduz: "**la originalidad no se engendra de fuera a dentro, sino de dentro a fuera; no radica en la periferia paciente, sino en el núcleo activo**".⁴⁵ Se deixarmos de lado as coincidências temáticas, verificaremos que os grandes autores universais não se furtaram à tentação de buscar em seus ilustres antecessores a inspiração que lhes possibilitassem a criação de uma obra que, muitas vezes, superou o modelo imitado. Quantas peças de Shakespeare não foram assim escritas, sobrepujando de muito a obra do autor precedente? Como podemos explicar a causa desse estranho fenômeno, senão pela sublime faculdade desses gênios que souberam vivificar com seu sopro divino o boneco de barro que se transformou em homem de carne e osso?

Mefistófela não logrou seu objetivo porque a seu autor lhe foi negado o dom de vivificá-la, segundo no-lo declara Pérez de Ayala. Não importa que Benavente se tenha utilizado de uma opereta francesa, da qual - diz Ayala - "**guardar cierto parecido**",⁴⁶ na elaboração da obra. Lamenta-se apenas que, ao escrevê-la, não soubesse dotá-la das necessárias qualidades que conferem categoria artística à obra.

Ao explicar a causa do malogro da comédia-opereta *Mefistófela*, alega o crítico que a peça não foi concebida na alegria, por isso se viu frustrada. "**La alegría es el único sentimiento que no sufre disimulo ni admite simulación. Se simula el amor, el odio, la pena, la iracundia, etc. etc.**"⁴⁷

⁴⁴ - _____. Op. cit. p. 107.

⁴⁵ - _____. Op. cit. p. 107.

⁴⁶ - _____. Op. cit. p. 107.

⁴⁷ - _____. Op. cit. p. 112.

Assim, apesar de *Mefistófela* contar com seis casamentos e cinco divórcios e de ter sido enviada à Terra pelo Príncipe das Trevas, Lúcifer, com a missão de tentar destruir as experiências do doutor Fausto, eminente cientista, criador de uma vacina profilática "que previene y evita los estragos de cuantas pasiones, vicios, y pecados perturban y trastornan a la Humanidad: el amor, la ira, la ambición,"⁴⁸ etc., apesar - reiteramos - de estar equipada dos requisitos necessários à realização de seus "diabólicos" intentos, não consegue, mesmo impulsionada por forças infernais, fugir à sua condição de mulher que se rende, impotente, diante da força do amor, virando o feitiço contra o feiticeiro, ou seja, Mefistófela volta a ser Lili Simpson, nome mundano da que hoje habita as profundezas abissais do Averno.

La inmaculada de los Dolores é, pela ordem, a sétima peça analisada por Pérez de Ayala, em *Las máscaras*. Estreou em 30 de abril de 1918, no teatro Lara, de Madri. Romance cênico a chama Benavente, e está formada por cinco quadros, considerados como três atos. Antes de entrar propriamente na análise da obra, começa Ayala por fazer alguns reparos ao título, julgando-o totalmente inadequado, ou melhor, inconveniente, porquanto encerra alusão a um dos dogmas - diz Ayala - "más poéticos y delicados" (da igreja católica)".⁴⁹ Pondera o crítico o fato de Benavente ter, propositadamente, alterado a expressão teológica, mutilando-a, uma vez que, embora no uso convencional já se tenha estereotipado a expressão *La Inmaculada*, subentende-se que é *La Concepción*. Ao denominar sua obra *La Inmaculada de los Dolores* incorreria o autor dramático em evidente absurdo, porquanto se dá à personagem da peça, uma donzela, o epíteto "la que ha concebido con dolor e inocentemente",⁵⁰ sem que o ato da perpetuação da espécie se consumasse, além de ferir um preceito de doutrina que se refere, exclusivamente, à Virgem Maria. Aludindo ironicamente ao fato de vivermos num século de corrupção e maus costumes, refere-se o crítico à calorosa acolhida dada pelo público a essa peça quando, na véspera, em outro

⁴⁸ - BENAVENTE, Jacinto. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1945. v. 4. p. 257-258.

⁴⁹ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 114.

⁵⁰ - _____. Op. cit. p. 114.

teatro, os espectadores repudiavam a encenação de *Mefistófela*, crítica acerba que evidencia a oscilação de um temperamento dado a cultivar os mais variados e opostos temas, num constante refluir que caracteriza fugaz cortejo de todas as tendências. Nessa sua não-observância de uma linha de pensamento conseqüente, fruto de um temperamento eclético, escolhe Benavente os mais heterogêneos temas, que, se de um modo lhe dão o material necessário para a formulação de uma nova obra, de outro não é menos verdade que o fazem incorrer em séria falta de uma ideologia coerente que pudesse, à luz de uma teoria crítica, justificar uma linha de ação acorde com os princípios que postulou, comprometendo sua autenticidade.

A preocupação de prover com três ou quatro peças anuais os palcos espanhóis fatalmente provocará em sua produção um desnível que ainda mais se acentuará, se levarmos em conta a ausência de um fio condutor que dê ao autor dramático o tônus de uma obra, senão de todo congruente, ao menos escassamente discrepante. Critica Ayala o fato de o autor escrever papéis sob medida para esse ator ou aquela atriz, o que faz Benavente produzir obras de ocasião, divorciadas de um objetivo artístico que possa conferir, ao conjunto de sua dramaturgia, a qualidade ideal da genuína expressão que caracterize, nos domínios da arte cênica, a obra de exceção, aquela que por suas qualidades intrínsecas está acima da criação meramente comercial.

Essa peça, *La inmaculada de los Dolores*, foi pelo autor dedicada à jovem atriz Pérez de Vargas, como - ressalta Ayala - oferenda amistosa, se bem que o papel não lhe assentasse convenientemente, pois, esclarece o crítico, não basta só beleza e simpatia para encarnar caracteres femininos verdadeiramente dramáticos. Mais adiante, dispara: "**Si las primeras actrices jóvenes adolecen en general de una exagerada limitación de aptitudes, no es tanto culpa de ellas cuanto del género dramático que impera en nuestros proscenios desde hace cosa de veinte años**".⁵¹ Essa afirmativa contém a principal crítica que Ayala aponta no teatro benaventino: a falta de ação dramática, habilmente substituída pela narração, levando os atores a desgaste, motivado pela ausência de requisito

⁵¹ - _____. Op. cit. p. 115.

básico, já apontado, a ação, que atribui à obra a sua específica natureza de espetáculo cênico. Acrescente-se a isso - diz Ayala - uma certa superficialidade temática e a peça se reduz a "**poca cosa y de ninguna entidad**".⁵²

Qual o tema de *La Inmaculada de los Dolores*? Vejamos. Uma jovem bonita e simples, oriunda de família pobre, vai casar-se com um rapaz abastado, filho único e mimado de pais aristocráticos que, a princípio, demonstram certa contrariedade, mas, depois, cedem ao desejo - e quando não! - de o filho unir-se, através do casamento com a jovem provinciana. Ocorre, contudo, que próximo à data das núpcias morre, o noivo, Vitório, esse seu nome, deixando Asunción viúva, já que essa linda mulher passará a viver da recordação do morto, a quem dedica estranho culto, que tanto agrada aos pais do falecido, os Marqueses del Encinar, e tanto convém aos pais da jovem, continuamente obsequiados pelos nobres. A pequena cidade provinciana, Moraleda, assiste, anualmente, aos officios religiosos que levam à igreja toda a sociedade local, desde os mais humildes aos mais poderosos que lotam o templo, não porque a lembrança do morto lhes inspire alguma admiração, não! Assistem à missa para cair nas graças dos poderosos Marqueses, como convém a uma cidadezinha interiorana, onde a hipocrisia vive de braços com a bajulação, num servilismo tanto mais ostentoso quanto inconfessáveis os objetivos que os animam a participar de tão deplorável farsa. Atrás de fisionomias falsamente compungidas, espreita, atento, o interesse que saberá, no momento oportuno, aproveitar-se da situação em causa própria. É o preço que a vaidade dos Marqueses paga a seus vassallos para que estes mantenham acesa, como uma tocha, a perene recordação de tão desprezível criatura. Amava-o Assunción o suficiente para pagar com o sacrifício de sua castidade e de sua renúncia ao mundo, como uma estátua petrificada pela dor? Todos sabemos que não. Então, como explicar essa veneração que a jovem mantém, apesar de ser por todos cortejada, cultivando acesa a chama de uma lembrança que os anos parecem avivar? Seu sacrifício de manter-se virgem, presa à recordação de um fantasma, é tema que está em todas as bocas, é assunto folclórico na pequena Moraleda. Por isso, um cronista da

⁵² - _____. Op. cit. p. 115.

cidade a chamou de A Imaculada das Dores e sua passagem pelas estreitas ruas daquela cidadezinha de província é aguardada com indisfarçável ansiedade por quantos se ocultam atrás dos balcões de suas residências para assistir ao drama silencioso daquela alma que se debate entre o dever que lhe foi imposto de forma tão covarde, mas que ela tacitamente aceitou, para não prejudicar seus familiares das benesses recebidas, e a recusa que a si mesma se impôs, anulando a própria vontade, numa paralisia do valor pessoal, em favor de seus familiares e em detrimento da própria personalidade. Se para alcançar a felicidade, é necessário pagar com o sacrifício de toda uma vida, violentar a consciência até que esta aceite como verdadeiros os sentimentos fingidos e hipócritas que determinaram essa doentia passividade, a ponto de deformar a mente e o coração, então nada há que possa consolar as desditas que a nós mesmos causamos, pois nos constituímos em algozes de nossos próprios destinos. Nesse amargo dualismo, consome-se Assunción, cuja vida se esvai entre o egoísmo dos Marqueses e o interesse de seus pais.

Uma vez mais, Ayala critica em Benavente a falta de ação, o que faz o espetáculo arrastar-se com grande monotonia, já que as personagens repetem insistentemente a história de *La Inmaculada de los Dolores*, recurso - reitera Ayala - usual no teatro benaventino.

Romance cênico a qualificou - como se disse - o autor. **Romance cênico?** Pergunta o crítico. E irônico: **um conto para "Blanco y Negro"**.⁵³ **E nada mais.**

La honra de los hombres estreou, em 1910, na noite de 2 de maio no teatro Lara, de Madri. Comédia em dois atos, foi entusiasticamente recebida pelos panegiristas do senhor Benavente - informa Ayala - que vêem a obra como modelo de sobriedade, contrapondo-a com outras produções tidas por uma parte da crítica como profusas, excessivamente exuberantes. A esse propósito, Ayala opõe o seguinte reparo: "**profusión, garrulería y vaciedad no son apreciables en relación con la longitud de las obras, sino con su densidad**".⁵⁴ Toma como

⁵³ - _____. Op. cit. p. 118.

⁵⁴ - _____. Op. cit. p. 118.

exemplo de sua teoria, o volumoso poema épico "*A Ilíada*", que não é profuso, gárrulo, nem vazio, apesar de sua extensão, não obstante conter todos esses ingredientes negativos uma única estrofe do senhor Villaespesa, poeta e dramaturgo duramente atacado por Pérez de Ayala, em *Las máscaras*. Aduz ainda o crítico que, muitas vezes, o que se chama sobriedade, não é senão esterilidade e aridez. Ironicamente, afirma ser injusto negar à obra certa sobriedade, pois quando de sua estréia, o público só não a rejeitou "**gracias a la sobriedad, que contuvo el aburrimiento dentro de razonables límites**".⁵⁵ Sobre os elogios que os admiradores de Benavente fazem à obra, louvando a habilidade do autor em apresentar com precisão, em poucos traços, os caracteres das personagens, Ayala opõe outros reparos, afirmando não ser difícil para um autor teatral esboçar um caráter em poucos rasgos, ao contrário, é um procedimento rudimentar - afirma. "**Yago, - esclarece o autor de *Las máscaras* - apenas sale, declara abiertamente ante el público: "Yo soy un sinvergüenza y un canalla. Odio de muerte a Otelo". De esta suerte, con economía de todo lo superfluo y episódico, comienza desde luego la acción, que es lo que propiamente constituye la obra dramática, y sólo mediante la acción se ponen a prueba y patentizan los verdaderos caracteres**".⁵⁶

Para Ayala, um dos mais graves defeitos do teatro benaventino, radica não só na falta de ação, na ausência de situações dramáticas; mas também e, principalmente, na inexistência de seres dramáticos; faltam-lhes caracteres, já que o dramaturgo - como reitera o crítico - parte quase sempre de uma idéia genérica, não do estudo de um caráter propriamente. Por isso, os títulos das comédias de Benavente poderiam receber essa ou aquela denominação, é indiferente - afirma o autor de *Las máscaras*. Como, entretanto, argumenta Ayala - mudar nomes tão ajustados nas obras de autores do porte dos trágicos gregos, de Calderón, de Lope de Vega, de Shakespeare, de Galdós? Absurdo diz o crítico. *Édipo rei, Prometeu, Hipólito, Alcestes, El alcade de Zalamea, Peribáñez,*

⁵⁵ - _____. Op. cit. p. 119.

⁵⁶ - _____. OP. cit. p. 119.

Hamlet, Otelo, El abuelo, "no hay manera de titularlos sino así".⁵⁷ E, com contundente ironia, - "vaya, que sería admirable que Hamlet se titulara **Piensa mal y acertarás, o bien Otelo, El pañuelo blanco**".⁵⁸

Ayala cita como exemplo, a comédia *Lo cursi*, dedicada, aliás, a Benito Pérez Galdós, escritor que - segundo reconhece Benavente - mais influenciou sua obra. A comédia trata do seguinte assunto: um jovem casal, não obstante se amarem, pouco contacto tem um com o outro, pois o marido permanece mais com os amigos, em intensa vida social, que com sua esposa, já que para ele, o excessivo apego à vida familiar é algo "cursi", ou seja, de mau-gosto. Orientada por uma tia, a jovem-esposa procura atrair o marido, despertando-lhe o ciúme, o que o faz retornar, humilde, ao aprisco conubial, convencido, graças aos estratagemas da tia e da esposa, de que "**lo bueno nunca es cursi**".⁵⁹ Como a gênese da comédia - reitera Ayala - não foi um carácter, mas uma idéia genérica, tanto faz a comédia chamar-se, *Lo cursi, ou La verdadera elegancia, La tía modelo, La escuela de la felicidad, En casa del fotógrafo, El viernes por la mañana*. Qualquer um desses rótulos servem - alega, ironicamente, Ayala. Assim, *La honra de los hombres* não passa, como tantas outras comédias, - na opinião do crítico, de tema superficial levado ao palco pela perícia e destreza cênica de Benavente. A falta de ação dá lugar a um diálogo discursivo que, embora conduzido com hábil maestria, deixa entrever o supérfluo e episódico em detrimento da ação, que é o que propriamente constitui a obra dramática, e - assevera Ayala - "**... sólo mediante la acción se ponen a prueba y patentizan los verdaderos caracteres**".⁶⁰

Qual o argumento da obra? Duas irmãs, uma casada e outra prestes a contrair núpcias, aguardam a chegada, aquela de seu marido e esta de seu noivo, que há tempo, mais de ano e meio, se encontram fora de Vopna, enfrentando o árduo trabalho dos mares polares. Durante a prolongada ausência do marido, Paula dá à luz um filho que tivera com um forasteiro de passagem pela

⁵⁷ - _____. Op. cit. p. 131.

⁵⁸ - _____. Op. cit. p. 131.

⁵⁹ - _____. Op. cit. p. 130.

⁶⁰ - _____. Op. cit. p. 119.

cidade. Arrependida por ter traído Magnus, o esposo, combina com sua irmã, Gunna, transferir-lhe a maternidade, certa de que Toggi, noivo de Gunna, rapaz dócil e compreensivo, saberia perdoar à noiva a falta cometida, já que Toggi ama com verdadeira devoção aquela a quem deverá unir-se pelos laços do casamento. Além das duas, só os pais de Toggi sabem do ocorrido e, para evitarem que um mal ainda maior se abata sobre aquela casa, aceitam o decidido entre as duas irmãs. Há, contudo, uma estranha personagem, Cristián, que ama platonicamente Gunna e sabe que o filho é de Paula. Após um tenso e declarador diálogo entre Cristián e Gunna, diálogo em que Cristián deixa transparecer todo seu amor pela jovem, que não consegue dissimular as objeções levantadas, ficando patente que sacrificava a própria honra para salvar a felicidade conjugal de sua irmã.

Afirma Ayala que a obra de Benavente é imitação de Ibsen, **"...pero una imitación desdichadísima y desprovista de todo discernimiento"**.⁶¹

De fato, a personagem Cristián de *La honra de los hombres* lembra um pouco o doutor Rank, de *Casa de Bonecas*, do autor norueguês, Henrik Ibsen. Ambas as personagens, Cristián e o doutor Rank têm os dias contados, ambas amam platonicamente; ambas se sacrificam pelo amor. Cristián por Gunna; o doutor Rank por Nora, protagonista de *Casa de Bonecas*. Contudo, apesar desse possível paralelismo, nada há que possa aproximar, em essência, essas duas personagens espectrais. O doutor Rank - como assevera Ayala - **"está pagando culpas ajenas: es un enfermo a causa de los desórdenes de su padre"**.⁶² Como facilmente se verifica, Ibsen estuda, aqui, o sério problema da transmissão de caracteres genéticos, levando à cena os problemas do mundo moderno, às vezes em forma simbólica, criando o drama de idéias ou de tese e se convertendo na figura renovadora do teatro moderno. Tanto é assim que, em *Espectros*, o realismo de suas figuras atinge o ponto mais alto de sua dramaturgia ao criar a infeliz personagem, Oswaldo Alving, vítima das prevaricações extraconjugais de seu pai, o capitão Alving. Tanto o doutor Rank como Oswaldo

⁶¹ - _____. Op. cit. p. 123.

⁶² - _____. Op. cit. p. 123.

Alving pagam pesado tributo pela promiscuidade moral de seus genitores, responsáveis por essas sombras humanas que lhes denunciam a vida dissoluta, causadora do mal que os levará à morte. Se essas personagens ibsenianas são o resultado de uma conduta de todo condenável por parte de pais que destroem sua prole, contaminando-a com a sífilis que, à época, era tão insidiosa e preconceituosa quanto à AIDS, já o mesmo não ocorre com a personagem Cristián, de *La honra de los hombres*. Personagem - opina Ayala - de todo circunstancial, - "**...si se le suprimiese, no por eso cambiaría en un ápice la comedia ni su pretendido significado artístico y moral**".⁶³ Sua doença pulmonar, advém do árduo trabalho que executa nas invernadas dos mares setentrionais, não de fatores biológicos transmissíveis.

Ibsen, ao criar sua personagem, doutor Rank, de *Casa de bonecas*, já estava em posse das teorias realistas/naturalistas, que marcam a introdução dos métodos científicos no domínio da arte, reação anti-romântica de meados do século XIX, manifestada nos romances de Stendhal, Balzac, Flaubert. Essa nova escola literária, iniciada pelo autor de *Madame Bovary*, influenciada, a princípio, pelo positivismo de Comte, definira-se apenas como doutrina de arte puramente estética, que procurava reproduzir fielmente a realidade, criando com isso o romance documental.

O grande teatrólogo norueguês - a par de seus colegas franceses - seguiu-lhes as pegadas, após breve período romântico, como atesta a obra *Festa em Solhang*. Ao estudar suas personagens pela óptica da ciência, Ibsen contribuía de forma extraordinária para o surgimento de nutrida galeria de tipos profundamente marcados pelo meio ambiente e estigmatizados por desvio do comportamento de natureza congênita, que geralmente implica uma perversão, segundo a teoria de Claude Bernard, que em 1865, com sua obra *Introdução à medicina experimental*, tentou explicar a atuação da hereditariedade sobre os atos, o caráter e o próprio destino do homem. O respeito à ciência dominou todos os espíritos; procurava-se fundamentar tudo pelas leis científicas.

⁶³ - _____. Op. cit. p. 123.

Hippolyte Taine, filósofo, crítico e historiador, alargou a todos os domínios a teoria positivista, exercendo maciça influência nos escritores que então surgiam no mundo das letras, a partir da segunda metade do século XIX.

Benavente, espírito profundamente eclético, jamais esposou esta ou aquela teoria em termos radicais, embora - nem poderia ser de outra forma - se encontre disseminado, no conjunto de sua vasta produção, elementos das mais diversas tendências, o que confirma uma postura não extremista ou pertencente a uma só escola ou sistema. A Arte, para ele, sempre esteve acima de todas as crenças religiosas e políticas. A esse respeito, é bem elucidativa a reação que teve após a estréia de *Los malhechores del bien*, quando alguns críticos, atabalhoadamente, tacharam a comédia de anticlerical. **"Que no me pongan motes - protestou Benavente - porque si no, mañana les hago una obra clerical. E incisivo: "Yo quiero el Arte libre de toda influencia sectaria".**⁶⁴ Essa singular independência criativa, ele a defendeu e a manteve ao longo de sua longa vida, não obstante ter pago alto preço pela posição que ousou preservar, sofrendo duros ataques de uma crítica não isenta de preconceitos contra o autor de *Los Intereses creados*.

Hoje, transcorrido tanto tempo dos ataques dirigidos por Ramón Pérez de Ayala ao teatro de Jacinto Benavente, verificamos, desde que se adote uma postura imparcial, que houve acerto, mas - e isso é inegável - houve, também, muito exagero por parte do autor de *Belarmino y Apolonio*, que sacrificou, não poucas vezes, a justiça e a verdade a considerações particulares, chegando, mesmo, vez ou outra, à injúria e à afronta pessoal, diminuindo consideravelmente o valor da crítica que, assim, perde em altitude e dignidade, deixando entrever os verdadeiros motivos de suas intenções nem sempre consentâneos com os verdadeiros postulados da Arte. Não podemos deixar de registrar que o recrudescimento das críticas de Ayala ganharam exacerbação, logo após Benavente, na Primeira Guerra Mundial, ter demonstrado simpatia pela causa alemã, em franca oposição aos aliadófilos, partidários, como quase toda a intelectualidade espanhola, da causa francesa. Assim, - segundo dissemos, mas

⁶⁴ - LÁZARO, Ángel. *Vida y obra de Benavente*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1964. p. 54.

nunca é demais insistir - seu sentimento germanófilo chocou-se violentamente com a germanofilia de Benavente, o que acentuou a dureza das críticas e o fez cometer excessos de que mais tarde se arrependeria, e que deixaria consignados, em constricto *Mea culpa*.⁶⁵

Ao censurar o crítico que a ação de *La honra de los hombres* se passe na Islândia, nega ao autor o direito que este tem de ambientar sua peça onde lhe aprouver, desde que haja, é claro, verossimilhança e coerência entre as personagens e o espaço por elas habitado. Não nos parece que exista qualquer discrepância entre ambiente e personagens, por isso, julgamos impertinência crítica a observação, de todo infundada, que opõe reparos a que a ação se desenvolva naquele longínquo país nórdico, uma vez que os tipos apresentados em nada ferem a psicologia e as características étnicas e culturais ali existentes.

Sobre a última cena de *La honra de los hombres*, diz Ayala ser imitação descarada da última cena, também de *Casa de bonecas*, de Ibsen. Naturalmente, exagerou o crítico, uma vez que entre ambas as peças há, apenas, alguma coincidência no que diz respeito à questão da honra dos homens: Helmer decepciona-se com Nora porque sua reputação poderia ficar abalada, caso o expediente por ela utilizado não houvesse dado certo. Cheio de medo retrospectivo, recrimina-a asperamente, temeroso de que sua ilibada reputação pudesse sofrer a mais superficial arranhadura. Toggi, personagem benaventina, dá com a língua nos dentes, não para salvar Gunna da ignomínia, mas para livrar-se da vergonha, enfim, para limpar sua honra. E nesse particular temor de sentir-se ultrajado em sua dignidade, em sua integridade moral reside o ponto fundamental da questão, porquanto uma mulher verdadeiramente apaixonada de tudo lança mão para salvar o homem amado, inclusive da própria honra, se necessário for, já que para o verdadeiro amor não existe sacrifício que não possa ser vencido, ainda que se pague com o alto preço da própria dignidade. Helmer, esposo de Nora, diz-lhe que, por ela, suportaria tudo, preocupações e provações; mas não há ninguém - afirma - que sacrifique a sua honra pelo ente que ama; embora Nora - como milhares de mulheres - o tenha feito. O orgulho masculino não pode admitir, sob

⁶⁵ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. 4. ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1948. p. 14.

nenhum pretexto, que a mulher, ainda que o faça em nome do mais nobre sentimento, tome decisões que só a ele compete fazê-lo. Ora, como Helmer, guardião cuidadoso de sua reputação, poderia admitir a ingerência da esposa em negócios dessa natureza, sem se sentir diminuído em sua condição de homem, e de homem perfeitamente afinado com os preconceitos vigentes naquela sociedade européia de fim do século XIX?

Seja como for, Torvald Helmer é a figura representativa de uma sociedade egoísta, que não concede à mulher mais que o insignificante papel de um bibelô que enfeita a sala, seu pássaro cantor, ou seja, sua boneca. Cansada de ser o mimo da casa, ser negado e estigmatizado pela escravidão a que é submetida em sua condição feminina, rompe, num gesto de ousada rebeldia, os grilhões que a prendem a uma intolerável realidade, e assim, liberada, busca o caminho da auto-realização, saindo em busca da própria identidade, consciente dos direitos que, como ser humano, possui.

Gunna, intérprete de *La honra de los hombres*, após a tensa e dramática discussão com Toggi, rompe com o noivo, não porque este houvesse dito a verdade a Magnus sobre o filho de Paula, rompe o compromisso por não tolerar a idéia machista e, portanto, preconceituosa, de que Toggi assim agira, não para defender a honra da mulher amada, mas para satisfazer o orgulho de sua honra, a honra dos homens que deve manter-se incólume, ainda que para isso seja necessário promover a infelicidade de outrem. Nesse confronto de sentimento de honra, se cifra, a nosso ver, a aproximação com *Casa de bonecas*, e não a servil imitação, como afirma Pérez de Ayala.



Criticos teatrais - Honoré Daumier

II. A crítica da crítica

"O tema é ingrato. Trata-se de fazer a crítica à crítica. Quer dizer que temos de afastar-nos da literatura, que é o que realmente vale, e acomodar a nossa visão a um novo objecto. O nosso objecto já não é a literatura: é a crítica. A diferença está em que a literatura é a expressão de um modo de intuir as coisas; e a crítica, por sua vez, é o exame intelectual precisamente daquela expressão".

Enrique Anderson Imbert

A crítica literária: seus métodos e problemas

1. Ramón Pérez de Ayala

Até aqui, propusemo-nos a atenta leitura das oito peças escolhidas por Pérez de Ayala, que integram o volume de vários ensaios de crítica teatral, *Las máscaras*, e o fizemos com isenção de ânimo, mantendo-nos em campo neutro, apenas manifestando nossas opiniões quando, por força da própria tarefa crítica, que é assunto assaz polêmico, vimo-nos compelidos, a opor alguns reparos àquilo que julgamos arbitrário e, portanto, digno de desaprovação, já que o autêntico espírito crítico não pode compactuar com questões de natureza pessoal, que fogem à esfera da Arte. Muito menos tem o crítico o direito de servir-se da Arte para, com sofismas, diminuir o mérito do criador.

Seria grande insensatez não reconhecer os pontos verdadeiramente fracos do teatro de Jacinto Benavente; contudo, insensatez maior

- diríamos mesmo sandice - cometeria quem só enxergasse defeitos nas obras do audaz reformador da cena espanhola.

Ao passarmos em revista as obras desse fecundo dramaturgo, uma única preocupação inquietava-nos o espírito: a de não nos deixarmos seduzir pelo canto das sereias, isto é, pelo fascínio que emana do texto benaventino, que é a forma, realmente impecável. É preciso sobretudo - manter acurada observação aos aspectos que constituem a essência - o fundo - visto ser esse o elemento que confere perenidade à criação artística.

Idêntico procedimento adotamos ao lermos o farto material existente sobre o autor de *La malquerida*, que vai, desde os mais superficiais comentários, até minuciosos estudos textuais que buscam, cada qual apoiado nesta ou naquela teoria, fundamentar, explicar, exaltar, ou denegrir a obra de quem, um dia, foi a suprema glória dos palcos espanhóis.

Ao selecionarmos os críticos que se ocuparam do teatro de Benavente, procuramos aqueles de comprovada capacidade intelectual, embora, algumas vezes, não pudéssemos prescindir da crítica menor, que só oferece observações supérfluas e semi-realizadas, mas, às vezes, necessárias como um jogo de luz e sombras que nos permita, através do contraste, avaliar melhor o objeto analisado. Afinal, é ao lado do gigante que melhor se acentua a pequenez do anão.

Conforme assinalamos no início deste nosso trabalho, Ramón Pérez de Ayala ao proceder a crítica do teatro benaventino, escolhe propositadamente o período menos feliz do dramaturgo, ocupando-se da produção que vai de 1915 a 1925, passando ao largo de obras como *La comida de las fieras* (1898), *Los intereses creados* (1907), *Señora ama* (1908), *La malquerida* (1913), já que nenhuma das peças citadas faz parte de *Las máscaras*. Por essa suspeita omissão, ao dar à publicidade as ferozes críticas que tanto mal causaram a Benavente, junto à intelectualidade espanhola, porquanto o sucesso de público jamais deixou de acompanhá-lo, salta à vista que o intuito do crítico foi além do desejo de prestar um serviço à Arte, de proceder a uma análise que estivesse isenta de preconceitos, uma investigação desapaixionada que buscasse, acima de

tudo, estudar - *sine ira ac studio* - como preceituava Tácito, as causas determinantes das falhas apontadas e, assim, prescrever-lhe o corretivo. Ao contrário, o que se verifica, pelo menos em grande parte dos artigos estampados em *Las máscaras*, é a censura mordaz, é a crítica soez, o gosto de criticar sem, muitas vezes, a equânime fundamentação que a justifique. Se Ramón Pérez de Ayala não estivesse armado de idéias pré-concebidas, se não lhe animasse o espírito uma incoercível vontade de ferir, de ridicularizar o adversário, então, sim, ganharia a arte cênica, ganharia o teatro espanhol com observações pertinentes, abalizadas, imunes de preconceitos que cegam até os que têm bons olhos. Com razão afirma Nicolás González Ruiz: **"En el buen crítico hay una capacidad de creación que es lo principal, mas aún que la agudeza de la visión o la exactitud del juicio. Pérez de Ayala es muy capaz de defender, con el mayor éxito y el mejor estilo, una tesis falsa"**¹

Se Ayala pudesse alijar a paixão de seus juízos, se não se deixasse envolver pelo dogmatismo de um critério previamente estabelecido e, por isso, autoritário, se como autêntico criador que é pudesse excluir do seu sistema de valores tudo aquilo que se junte à autoridade, negando qualidades artísticas a tudo quanto não se encontre afinado com os princípios estéticos de seu credo, se seu espírito não estivesse tão impregnado de cultura clássica, a ponto de fazer severas reservas ao ideário artístico que não se harmonize com os cânones de sua ideologia, outra teria sido a conclusão de seu veredicto sobre a obra de Benavente. Faltaram a esse censor literário a calma, a tranqüilidade que proporcionam o julgamento imparcial, proveniente de reflexão assente em princípios teóricos voltados aos legítimos objetivos da Arte. A contundência de seus ataques revela a ausência de serenidade que, paradoxalmente, exigia por parte do julgador. São de Ayala as seguintes palavras: **"...la pasión no consiente discurrir con serenidad..."**²

¹ - GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La literatura española*. Madrid, Pegaso, 1943. p. 101.

² - PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. 3. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. p. 82.

Efetivamente, acrescentamos.

Há, contudo, quem afirme que o autor de *Las máscaras*, ressentido - pela não intercessão de Benavente junto ao empresário do teatro da Comedia, Tirso Escudero, que se recusara a encenar uma peça de sua autoria, deixou que, com o tempo, essa mágoa se transformasse em rancor. Assim, segundo a versão de Mariano Daranas, estampada no "ABC" de Madri, de 25 de novembro de 1945, e recolhida por José Montero Alonso em seu livro *Jacinto Benavente. Su vida y su teatro*, essa teria sido a causa determinante dos violentos ataques de Ayala a Benavente. Essa mesma versão circulou novamente 22 anos depois, em 1967, no jornal *Pueblo* na edição de 14 de julho, treze anos após o falecimento do autor de *Señora ama*, em entrevista que Daranas concedeu a Mariano Gómez-Santos. Não consta se houve por parte do polêmico ensaísta de *La pata de la raposa* alguma resposta a Mariano Daranas, em 1945, data da primeira publicação, já que ao ser publicada a segunda, em 1967, Pérez de Ayala já não pertencia ao mundo dos vivos, pois falecera cinco anos antes, em 1962. Seja como for, custa-nos aceitar uma versão que, se verdadeira, repugna pela sua baixaza, pela sua indignidade; se falsa - coisa em que sinceramente acreditamos - é duplamente condenável, porquanto coloca em evidência o péssimo caráter de quem a criou e propalou.

As duras críticas que Ayala fazia ao teatro de Benavente, justas algumas, exageradas outras, - insistimos - eram conseqüências de uma visão distinta que ambos os autores tinham da arte cênica. Ayala, autor clássico, defendia uma atitude acadêmica, tradicional, o que se chocava com o espírito inovador de Benavente, autor ajustado à realidade de sua época. Ayala condenava em Benavente o artificialismo de suas comédias, censurando-lhe os recursos, os truques, o excessivo peso da mecânica teatral, no pior de seus sentidos. Tudo isso aliado a uma retórica fácil e incontinenti, davam - na opinião do crítico - peças de escasso ou nulo valor artístico.

Quanto à ausência de caracteres dramáticos na obra benaventina, Ayala comete pecado flagrante ao deixar de reconhecer a grandeza moral de uma personagem da talha de Raimunda, de *La malquerida*, inspirada nos trágicos

gregos e ambientada num povoado de Castela, onde decorre a ação desse pungente drama de amor entre Esteban, segundo marido de Raimunda, e Acácia, sua enteada. O sacrifício de uma mãe que se imola para salvar a honra da filha, evitando, desta maneira, que se consuma uma ligação incestuosa entre padrasto e enteada, dá à figura da protagonista uma dimensão somente comparável às eternas heroínas gregas marcadas pelo fatalismo a que os deuses submetem as frágeis criaturas humanas, fazendo-as sucumbir diante do inexorável. Acácia, enteada de Esteban, sente pelo padrasto, e este por ela, uma paixão pecaminosa semelhante à que sentia Fedra por Hipólito, filho de Teseu e de uma Amazona. Fedra, segunda esposa de Teseu, apaixona-se, contra sua própria vontade, pelo enteado, tornando-se assim instrumento de vingança de Afrodite (*ou Cípris*). Esta, desprezada pelo jovem Hipólito, que só rende culto a Ártemis, a deusa da caça, deixa-se tomar pelo ódio que a fará vingar-se de quem a considera a mais detestável das divindades. Humilhada em seu amor próprio, pois até a raça dos deuses gosta de ser honrada pelos homens, insufla no coração da nobre esposa de Teseu, Fedra, a chama de uma violenta paixão que a levará à ruína.

Benavente, ao criar as personagens de *La malquerida*, original versão do *Hipólito* euripídiano, ambientada em um povoado de Castela, a Nova-colocava - na feliz observação do crítico argentino - Arturo Berenguer Carisomo - "**la tragedia española a la altura de las más ilustres del mundo...**"³ A originalidade dessa versão consiste no mito de Fedra invertido, já que na obra do dramaturgo espanhol o assédio não parte da madrasta, mas sim do padrasto que tenta dissimular a paixão criminoso que sente pela enteada. Pérez de Ayala, ao tachar a obra de policialesca deixa - e isso é lamentável - de reconhecer a grandiosidade desse enérgico caráter de mulher, Raimunda, protagonista de *La malquerida*, personagem que se destaca pela integridade moral de um temperamento que dá a sua personalidade a trágica grandeza de quem coloca a honra como bem inatacável, preferindo a morte à vergonha de perdê-la. Por isso, ao cair mortalmente ferida pela bala disparada por Esteban, abençoa o sangue

³ - BERENGUER CARISOMO, Arturo. Prólogo. In: BENAVENTE, Jacinto. *Comedias escogidas*. 3. ed. Madrid, Aguilar, 1964. p. 27.

derramado que impedirá a união incestuosa entre padrasto e enteada. Seu sangue, como o de Cristo, - diz a personagem - é sangue que salva, que redime as fraquezas da humanidade sofredora.

Negar a essa obra caráter dramático é incorrer em evidente erro de apreciação que só a má-fé obsedada pela paixão pode explicar. Guillermo de Torre, censor nada simpatizante do teatro benaventino, dissente de seu colega Ayala, quando, ao aludir aos dramas *La malquerida e Señora ama*, diz: "**Aquí, en estas dos obras, que Benavente nunca superó, aparece un dramaturgo de fibra recia e intensa, muy diferente al de las comedias burguesas y muy superior al de los remedos shakesperianos.**"⁴ Convém insistir que Ayala considerava a obra *La malquerida* um drama policialesco, um drama que poderia - na opinião do crítico - ter sido uma boa tragédia em torno do tema central do incesto, mas, infelizmente, - aduz Ayala - ficou reduzido a uma peça policial.

As inúmeras divergências críticas em torno de *La malquerida* são prova irrefutável de que seu valor como obra dramática resiste ao tempo. Do contrário, como explicar que transcorridos mais de oitenta anos após sua estréia, em 1913, ainda se constitua objeto de discussão por parte da crítica especializada? Se, para Federico de Onís, o campo em Benavente é absolutamente convencional, para Guerrero Zamora sua força advém da autenticidade do meio em que as personagens se movem, criando o conflito, que é um dos elementos básicos da ação dramática.

Quanto à opinião crítica de Ayala, considerando a obra como drama policialesco, reduzindo-a a um subgênero infraliterário, a injustiça do julgamento, aqui, atinge as raias da intolerância. (Cf., a respeito, *El teatro anterior a 1939*, de José García Templado).⁵

Presente à estréia de *La malquerida*, desfecha dura crítica ao primeiro ato da peça ao dizer que ali não acontecia coisa de interesse. "**Unos**

⁴ - TORRE, Guillermo de. *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid, Guadarrama, 1969. p. 176.

⁵ - GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro anterior a 1939*. 2. reimpr. Madrid, Cincel, 1968. p. 20.

hombres y unas mujeres de pueblo entraban y salían; se decían futilidades...; total, nada".⁶

Outra vez exagera o crítico, ao tentar desmerecer as qualidades intrínsecas de um ato muito bem elaborado, onde a fala das personagens, pessoas simples daquele povoado, soa como terrível premonição de algo que não tardará a acontecer. O assassinio de Faustino, noivo de Acácia, e a suspeita de que o autor do crime tenha sido Norberto, seu ex-namorado, preparam os dois atos subseqüentes que culminarão com a descoberta do verdadeiro criminoso, colocando a descoberto a doentia paixão de Esteban que, enciumado, manda matar Faustino, logo após este ter pedido, em casamento, Acácia, que assim se constitui motivo da tragédia.

Ángel Lázaro, biógrafo de Jacinto Benavente, assim se manifesta a respeito: "**... el primer acto de *La malquerida* uno de los mejores actos que don Jacinto Benavente ha escrito y uno de los actos magistrales que cuenta el teatro español de todos los tiempos".⁷**

Como se pode observar, a incontida sofreguidão de rebaixar o valor de uma obra está a revelar não o juízo calmo do crítico, mas as iras do adversário, e as impertinências de um censor, que dominado pela paixão, comete erros de enfoque indignos de um talento da envergadura de Ayala. Com razão, disse o crítico Gustave Planche, "**que muita ciência obscurece o pensamento do poeta com os caprichos de sua erudição**".⁸ Ayala revela, amiúde, injustiças, ao lado, é verdade, de apreciações certas, quando bem dosadas. O rigor de uma formação essencialmente clássica, aliada, com freqüência, a uma atitude crítica parcial, impediu o autor de *Las Máscaras* de uma análise isenta de preconceitos que se caracteriza, freqüentemente, pelo exagero do ataque, razão por que, a bem da verdade, teve de cantar a palinódia, ao publicar a 4ª e última edição de *Las máscaras*, onde confessa, os exageros cometidos, atribuindo-os à petulância juvenil, petulância que ainda mais se explica se considerarmos o temperamento

⁶ - LÁZARO, Ángel. Op. cit. p. 211.

⁷ - _____. Op. cit. p. 211.

⁸ - COUTINHO, Afrânio. *A polémica Alencar — Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965. p. 95.

hispânico. **"Los españoles - diz Ayala - solemos mirar por encima del hombro y nos cuestan mucho trabajo dejar de ser absolutista".**⁹

Fato semelhante ocorreu na literatura brasileira, quando Joaquim Nabuco, que estivera por dois anos em Paris, regressa, "encharcado de francesismo intelectual", investindo sobre a obra de José de Alencar. A causa determinante da polémica deu-se em 18 de setembro de 1875, ao estrear, no teatro São Luís, o drama *O jesuíta*, que se constituíra insucesso de público. A menção do fato por Nabuco em artigo estampado em *O Globo*, em 22 do mesmo mês, provocou a irritação de Alencar, dando início à polémica.

Anos depois, em *Minha formação*, reconhecendo os exageros próprios da idade, diz Nabuco: **"Travei com José de Alencar uma polémica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor..."**¹⁰

Penetrante análise dessa polémica foi feita, também, pela **Profa. Valéria De Marco**.¹¹

Há quase que uma unanimidade entre os muitos juízos críticos de que o teatro benaventino padece de ação, sendo esse - afirmam os censores - o maior de seus defeitos, ao lado de certo superficialismo temático.

Karl Vossler, que traduziu para o alemão a comédia *Vidas cruzadas*, no artigo dedicado a Jacinto Benavente em *Escritores y poetas de España*, afirma, entre outros juízos de inegável valor, que mesmo que em cena nada aconteça, ainda quando as personagens conversem sobre as coisas mais corriqueiras, Benavente consegue, graças ao ritmo do diálogo, manter a atenção do público. É que esse autor dramático - observa Vossler - **"da menos importancia a la acción y a los incidentes que a la reflexión, la concentración y el recogimiento"**.¹² A perfeita harmonia rítmica, que Benavente empresta ao diálogo, para o tradutor, ainda que se trate de pessoa versada nessa árdua empresa, constitui tarefa de difícil consecução por encontrar-se nela o segredo de

⁹ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 13.

¹⁰ - COUTINHO, Afrânio. Op. cit. p. 11.

¹¹ - DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. p. 62-70.

¹² - VOSSLER, Carlos. *Escritores y poetas de España*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947. p. 156.

seu teatro. De fato, com referência a esse aspecto do teatro benaventino há, por parte de todos os críticos, consenso de opinião, que poderíamos resumir utilizando as palavras de Francisco Ruiz Ramón, insertas em *Historia del teatro español. Siglo XX*: “...calidad literaria del diálogo, finura, exactitud de los ambientes, mordacidad, naturalidad..., etc.”¹³

Sobre a tão combatida ausência da ação dramática como elemento imprescindível à tônica teatral, ouçamos a opinião de Nicolás González Ruiz, coincidente com a de Karl Vossler. Assim se manifesta o historiador de *La literatura española*: “Benavente dialoga con gran maestría, y de aquí proviene el que no siempre sea necesario en sus obras un dinamismo de la acción, una pluralidad de sorpresas, una complicación argumental. El teatro es acción, se ha dicho, y eso es cierto, como tantas otras perogrulladas que son verdades inmovibles, pero que no valen para maldita la cosa - e incisivo, afirma: “Lo mismo que hay un diálogo de superficie y un diálogo profundo, hay también una acción honda y una acción superficial. Basta que los personajes dialoguen como lo hacen en la mejores obras de Benavente para que se nos describa esa acción dramática inevitable que es la compañía del hombre por la vida, puesto que no podemos vivir en sociedad sin ser, por ese solo hecho, personajes de un drama”¹⁴

Pedimos excusas pela extensa citação, mas não podíamos deixar de fazê-lo por considerá-la uma importante contribuição sobre ponto tão discutido e polêmico.

Ao cotejarmos as inúmeras opiniões críticas acerca de questão tão delicada quanto complexa, verificamos, surpresos, que se ela possui incisivos detratores, tem, também ilustres defensores. A esse respeito, observa Guillermo de Torre: “Benavente vivió acunado entre el incienso y el vituperio, sometido al vaivén del elogio hiperbólico y la diatriba desmesurada”.¹⁵

¹³ - RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español — Siglo XX*. 2. ed. ampl. Madrid, Cátedra, 1975. p. 25.

¹⁴ - GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. Op. cit. p. 29-30.

¹⁵ -TORRE, Guillermo de. Op. cit. p. 176.

Outra personagem de inegável grandeza é Dominica, protagonista de *Señora ama*, a peça predileta de Benavente. Casada com Feliciano, uma espécie de don Juan rural, suporta, em silêncio, a infidelidade do marido, sentindo mesmo vaidade pela paixão que esse contumaz sedutor desperta nas mulheres daquele povoado, ajudando, inclusive, as rivais que com ele tiveram filhos. **"Todas por él, y él sólo por mí"**,¹⁶ exclama a esposa abnegada e paciente. Suporta calada, resignada, até que ela própria engravida. Então, o donjuanismo do marido acaba, pois Dominica sente a necessidade de tê-lo só para si e alimenta a esperança de que o filho seja varão para vingá-la das humilhações recebidas. Drama perfeitamente elaborado, em que se destaca a vigorosa personalidade da protagonista - **"una genuina obra dramática, de las del canon eterno"**¹⁷ - afirma Ayala.

Benavente, em *Señora ama*, ao traçar o caráter de Dominica, apoia-se em Isabel, personagem de *Rosas de otoño*, obra que antecede àquela em três anos, ampliando o estudo psicológico da mulher traída pelo marido, que encontraria cabal expressão nessa Dominica, - **"tan humana, tan recia, tan española"**¹⁸ - como afirma Arturo Berenguer Carisomo.

Em 1903, ao estrear *La noche del sábado*, Donina, a personagem que se constitui na mulher-sentimento, tão oposta a Impéria, a mulher-ambição, manifesta sua mágoa com referência a Nunú, seu amado, ao declarar que este a enganava com todas, mas era a ela a quem sempre retornava. E, envaidecida, dizia: **"Y yo, en el fondo, hasta me sentía orgullosa de que todas le quisieran y que él, después de burlarse de ellas volviera a mí siempre sin haberme olvidado."**¹⁹

Esse notável parentesco de sentimentos entre as citadas personagens tem sido a pecha de que se utilizam alguns críticos que, assim, tentam demonstrar o que há de repetitivo no teatro de Benavente, alegando que tal procedimento leva, inexoravelmente, à estagnação. Seja como for, Dominica,

¹⁶ - BENAVENTE, Jacinto. *Comedias escogidas*. 3. ed. Madrid, Aguilar, 1964. p. 663.

¹⁷ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 131.

¹⁸ - _____. Op. cit. p. 27.

¹⁹ - Benavente, Jacinto. Op. cit. p. 290.

protagonista de *Señora ama*, é personagem de forte e consumada fatura dramática, tipo cabalmente realizado que coloca à tona o profundo conhecimento que o autor possuía da alma humana, já fartamente demonstrado quando, em 1893, publica *Cartas de mujeres*, excepcional estudo do coração feminino. Psicólogo nato, Benavente penetrou verticalmente nos arcanos d'alma humana, extraindo dessa numerosa galeria de personagens as mais patéticas confissões, as mais sentidas revelações que, via de regra, uma alma sofrida só faz no confessionário, na presença de um sacerdote, pois o pudor impede de tornar público os íntimos sentimentos de um coração de mulher. Seu teatro, essencialmente feminino, onde personagens como Isabel, Impéria, Donina, Raimunda, Dominica e tantas outras, colocam a descoberto os íntimos conflitos que tiranizam a humanidade sofredora.

*

* *

A severidade com que Ayala analisa a produção cênica de Jacinto Benavente, emitindo juízos amargos e - inúmeras vezes - injustos, no-la confirma, paradoxalmente, o próprio Ayala. Em 1930, após um grande êxito de interpretação que a atriz María Palou obteve ao representar uma das comédias do autor madrilense, houveram por bem os admiradores do comediógrafo e da atriz, oferecer-lhes um banquete, no Ritz, como homenagem ao autor e a sua singular intérprete. Convidado, juntamente com Valle-Inclán, a participar do evento, Ayala não só aquiesceu ao convite como também pronunciou, ao final deste, as palavras de adesão com que se retratava diante do autor a quem havia hostilizado com suas duras críticas. Anos depois, ao publicar - já o dissemos, mas convém insistir - a 4. e última edição de *Las máscaras*, Ayala se penitencia dos excessos cometidos, afirmando, entre outras coisas, o seguinte: "... **declaro paladinamente que, desde una perspectiva serena, el señor Benavente se me parece, no como el autor de**

algumas obras excelentes, sino como una dramaturgia, todo un teatro, que en su totalidad resiste, con creces de su lado muchas veces, el cotejo con lo mejor de lo antiguo y lo contemporáneo".²⁰

Contudo, cinco anos após a morte de Jacinto Benavente, ou seja, em 1959, em entrevista concedida ao diplomata e escritor cubano Jorge Mañach, Ayala se desdiz quando, ao ser perguntado sobre o autor de *Los intereses creados*, reafirma sua posição anterior ao *mea culpa*, dizendo: "Sigue pareciéndome falso el concepto dialogal del teatro que Benavente tenía, lo cual da de sí obras que acaban con los actores... Añada usted cierta superficialidad..."²¹

Que havia dito catorze anos antes em sua última edição de *Las máscaras*? "El concepto teatral del señor Benavente ¿era equivocado? Era el concepto de la época. Un autor dramático, más que ningún otro escritor, tiene que pertenecer a su época, que es un modo de pertenecer a la historia".²²

Como se pode entender essa discrepância de opinião? Como não estranhar atitude tão contraditória, que coloca em evidência a oscilação de um juízo crítico firmado, muitas vezes, em terreno movediço responsável por algumas afirmações mal fundamentadas e, portanto, carente de uma formulação teórica respaldada que dê, pela força de quem a emite, a justa medida do seu valor? Faltou a Ramón Pérez de Ayala, a compreensão necessária que induz o crítico a melhor examinar o *corpus* da obra, abstendo-se de paixões que cegam quando se deixa envolver por injunções que em nada favorecem a Arte e muito contribuem para uma visão distorcida do objeto analisado. O verdadeiro crítico não pode deixar-se envolver por questões alheias à esfera artística, que é seu campo de atuação, sob pena de cometer arbitrariedades que ferem as regras da arte de julgar.

²⁰ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 14.

²¹ - MAÑACH, Jorge. *Visitas españolas*. Madrid, Revista de Occidente, 1960. p. 158.159.

²² - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 14.

Censura-se em Benavente o fato de descrever personagens espanholas carregando nas tintas, ao fazer sobressair mais o lado negativo que o positivo. Referindo-se a esse aspecto de seu teatro, assim se manifesta Ayala: [...] **“No recordamos de ninguna agudeza del señor Benavente que no sea alusión al sexo o menosprecio de la persona.”**²³ (O grifo é nosso). Causa estranheza tal afirmação, que aqui se constitui em argumento *ad hominem*, porquanto, como é sabido, **“la opinión de Ayala sobre el pueblo español es - conforme no-la assegura seu próprio exegeta - rotundamente pesimista.”**²⁴

À guisa de curiosidade, espiguemos alguns exemplos que comprovem a assertiva: ***“una sólida porción de los españoles vive voluntariamente alejada de las contiendas y labores del espíritu humano”*** ***“Todo español, por ser español, es un hombre disminuido, es tres cuartos de hombre, medio hombre, un octavo de hombre.”***²⁵

Bastem-nos essas duas mostras de per si suficientes para comprovar a idiosincrasia de Ayala por seus conterrâneos.

Quem assim se manifesta com referência a seus compatriotas não pode censurar a outrem o tê-lo feito, sob pena de ser paradoxal, o que é incompatível com a função crítica. Lamenta-se a parcialidade e arbitrário critério utilizado por Pérez de Ayala que, munido de evidente preconceito, se mostra, em muitos do seu juízo, tendencioso e exagerado, esquecido do conselho de Horácio que preceitua se evitem os excessos, procurando-se a moderação: ***Est modus in rebus, sunt certi denique fines***. Faltou em sua crítica o caráter de impessoalidade, que alija a emoção sentimental, que turva a clareza do raciocínio e perturba a isenção de julgar. Por isso, não é demais aqui repetir as judiciosas palavras machadianas: **“Se o crítico, na manifestação dos seus juízos, deixa-se impressionar por circunstâncias estranhas às questões literárias, há de cair**

²³ - _____. Op. cit. p. 70.

²⁴ - AMORÓS, Andrés. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid, Gredos, 1972, p. 453.

²⁵ - _____. Op. cit. p. 453.

freqüentemente na contradição, e os seus juízos de hoje serão a condenação das suas apreciações de ontem.²⁶

²⁶ - ANDRADE, Gentil de. *Pensamentos e reflexões de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990. p. 92.

2. GONZALO TORRENTE BALLESTER

Entre os numerosos críticos que se ocuparam e ainda se ocupam do teatro benaventino, Torrente Ballester, Jean-Paul Borel e Francisco Ruiz Ramón estão entre os que se situam numa posição mais moderada de ataque, enquanto Ricardo Doménech, José Monleón, José María de Quinto, numa atitude mais hostil, não vêem grandes qualidades nos textos teatrais de Jacinto Benavente. Torrente Ballester, na análise que sobre o autor de *Los intereses creados* faz, em *Teatro español contemporáneo*, mostra como a crítica e o público espanhol receberam, em 6 de outubro de 1894, a estréia de *El nido ajeno*, comédia em três atos, em prosa. Após algumas poucas considerações em torno do tema, conclui que o fracasso da apresentação se deveu ao tratamento anticonvencional do assunto e personagens e à informalidade do diálogo. Aduz ainda que a evidente influência do teatro estrangeiro de que estava imbuído o texto, talvez tenha também contribuído para o insucesso, num país pouco inclinado a aceitar, de imediato, as novas tendências estéticas. Contudo, apesar de início nada promissor, o teatro espanhol de estilo e tema modernos inaugurou, com essa peça, uma nova concepção cênica, em franca oposição ao teatro de Echegaray, excessivamente discursivo, grandiloqüente.

É verdade que, não obstante estar vinculado ao teatro europeu de seu tempo, dele se afasta e segue seu próprio caminho, já que - como assinala o crítico - "*la historia de ese teatro es la historia personal de Benavente*".¹ Benavente segue caminho bem próprio, afastando-se não só dos autores congêneres europeus, mas também de seus coetâneos espanhóis. Em razão disso, Ballester julga imprescindível responder à pergunta: Que estética se praticava em 1894? Depois de esclarecer que a referência é àqueles escritores que despontaram em 1894 e se consagraram, mais tarde, naquilo que seria a Geração de 98, o

¹ - TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. 2. ed. Madrid, Guadarrama, 1968. p. 63.

crítico responde incisivamente: “**una enorme desorientación**”.² Enquanto no resto da Europa, os escritores mais representativos sabiam o que fazer, na Espanha, a intelectualidade se debatia, apresentando mais pontos discordantes que idéias coincidentes. Prova disso é o caso de Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, que tiveram grandes preocupações estéticas, contrariamente a outros, como Benavente, que não cuidaram - ou cuidaram tardiamente - do esteticismo.

Prosseguindo na análise, afirma que os dramaturgos contemporâneos a esta geração, pertencentes à escola tradicional, “**escribieron en virtud, más que de unos principios teóricos, de unas costumbres**”.³ Até entre os escritores que, segundo Ballester, possuíam preocupações estéticas, verificam-se poucos pontos comuns entre si, o que o faz dizer: “**quizá la coincidencia más importante sea la de que sus respectivas estéticas se originaban fuera de la tradición española**”.⁴

Se considerarmos que até a data de 1894, os estudos estéticos espanhóis se reduziam quase à *História das idéias estéticas*, de Menéndez Pelayo, e que essa mesma obra não é teórica, mas histórico-crítica, compreenderemos logo o porquê da preferência de alguns autores pelas novas formas teatrais modernas e o fato de terem se originado fora da Espanha, como é o caso de Casona, para dar só um exemplo.

Ballester insiste na questão discutida por outros críticos de que houve mais fumaça do que fogo, propriamente, nos feitos da *Geração de 98*. Diante disso, a importância de Benavente se relativiza, como a de outros seus companheiros. O autor de *El nido ajeno* tenta compensar a falta de sensibilidade para o “*pathos*” com uma grandiloquência moralista-burguesa. Da mesma forma, satiriza homens, cidades e costumes de seu tempo, mas não a ponto de indispor-se com muitos, porque sabia que a sociedade, hipócrita como qualquer um de seus membros, não aceita que minuciem seus defeitos.

² - _____. Op. cit. p. 64.

³ - _____. Op. cit. p. 65.

⁴ - _____. Op. cit. p. 65.

Embora seja trabalhoso para o leitor isolar, no conjunto das informações sobre o teatro espanhol contemporâneo, de Torrente Ballester, o estudo do teatro de Jacinto Benavente, compensa o trabalho, considerados o espírito elevado e o agudo senso crítico do exegeta espanhol.

*

* *

A crítica da crítica

Ao dedicar a Jacinto Benavente longo capítulo sobre a dramaturgia do renovador da cena espanhola, Torrente Ballester, após situar a classe social de que procedia o autor madrilense - classe média elevada -, questiona as comédias em que o autor pretende fustigar a sociedade espanhola, satirizando a decadente nobreza e farpeando a burguesia que, de princípio, sentiu-se incomodada com as alfinetadas do autor de *Gente conocida*. Temeroso de que essa sociedade não pudesse suportar críticas mais contundentes e de que suas peças acabassem por tornar-se indesejáveis ao grande público, Benavente - estranha o crítico - atenua, consideravelmente, o ataque e passa, então, a escrever comédias em que a sátira aos costumes burgueses se faz de forma comedida, antes provocando o riso complacente do estamento retratado que a ira dos ofendidos. Essa aparente submissão ao público era, na verdade, apenas engenhoso ardil de que o autor lançava mão, a fim de poder seguir com os ataques, sem que suas críticas fossem rejeitadas. Atitude não compreendida por alguns críticos que o acusavam de haver capitulado diante da pressão dos que tinham interesse em reprimir a ousadia de um autor que, sem meias tintas, ousara, em suas primeiras produções, ridicularizar os defeitos deformadores daquela sociedade que, conforme reconhece Torrente Ballester, "*suele gustarle que la pongan en la*

picota, salvo en ciertos momentos y en ciertas situaciones",⁵ permitindo - como nos diz outro crítico - "*que la puya pinche pero no que profundice*".⁶

Para quem se havia iniciado com o firme propósito de investir contra a hipocrisia, desmascarando farisaísmos com o látigo da sátira, tal como ocorre em *Gente conocida* e em *La comida de las fieras*, a produção posterior às citadas obras acusa - observam alguns estudiosos - declive acentuado no que diz respeito à crítica social. Esquecem-se, contudo, esses mesmos críticos de que a estratégia posta em prática por Benavente almejava, antes de tudo, conquistar o público, educá-lo contra o mau-gosto operante, atraindo-o, pouco a pouco, para o centro das grandes questões. Se os dardos arremetidos contra a sociedade da época continuassem a ser disparados da forma como o comediógrafo o fizera de princípio, é bem provável que seu intento de conquistar o público houvesse malogrado. Entenda-se conquistar, aqui, não como uma forma de ser subjugado, dominado pelo espectador da época, mas de fazer-se aceito pois - como sagazmente observa Luciano García Lorenzo - "*Don Jacinto cedió, bien es verdad, pero - y esto es necesario decirlo a su favor - nunca halagó descaradamente al público...*"⁷

Vimo-nos compelidos a estabelecer esse confronto de opiniões com o intuito de situar os prós e contras que a atitude de Benavente provoca, tomando alguns críticos como condescendência o que, na realidade, foi apenas estratégia para que o dramaturgo pudesse atingir o objetivo colimado. Senão, como entender as inúmeras arremetidas levadas com sincera rebeldia, embora, por razões já explicadas, houvesse, depois, certo abrandamento na forma de objetar esta ou aquela questão?

Diante do exposto, somos levados a crer que Benavente - conhecedor profundo da sociedade de seu tempo - utilizou-se dos recursos apropriados para que suas críticas atingissem o alvo, sem prejuízo de uma ação crítica que, se contumaz, não teria surtido o efeito desejado. Dir-se-á que outros

⁵ - _____. Op. cit. p. 59.

⁶ - GARCÍA LORENZO, Luciano. *El teatro español hoy*. Barcelona, Planeta, 1975. p. 16.

⁷ - _____. Op. cit. p. 16.

autores não se importaram com a dureza do ataque dirigido à sociedade espanhola, mas é fato notório que poucas peças desses autores chegaram aos palcos. Pouquíssimas, e sem nenhum sucesso. O público deu-lhes as costas, frustrando a ação moralizadora de quem pretendia, pela sátira, corrigir o que julgava censurável no caráter espanhol. *O castigat ridendo mores*, como sementes caídas em terreno estéril, não produziu o efeito desejado, decepcionando seus autores que passaram, então, a censurar em Benavente o método por ele escolhido.

Torrente Ballester analisa algumas obras benaventinas, centrando seu ataque no que denomina "*técnica del escamoteo*",⁸ em que a ação é habilmente substituída pela alusão. Aponta como qualidade do estilo de Jacinto Benavente a fluidez da escrita, mas adverte que, embora use bem da palavra, não lhe escapa a estereotipia de personagens e enredos.

Outra questão que suscita a crítica de Torrente Ballester diz respeito ao problema de plágio. De fato, insiste o crítico em apontar em *Los intereses creados* elementos que denunciam a imitação da obra congênere *Volpone*, do quinhentista autor inglês Ben Jonson, embora uma simples leitura comparativa de ambos os textos demonstre o exagero da afirmação do exegeta espanhol, que vê na obra do comediógrafo conterrâneo "*escasa originalidad*".⁹

Afora alguns poucos pontos de contacto entre a personagem Mosca, nome do criado na peça do dramaturgo inglês, e Crispín, protagonista de *Los intereses creados*, tudo se reduz a meras conjecturas, diminuindo consideravelmente o saldo devedor do autor madrilense em relação a Ben Jonson, não obstante ter afirmado e reafirmado Benavente ser com o autor inglês que menos se parecem *Los intereses creados*, apesar de alguns críticos perseverarem nesse confronto.

Coube ao mestre da crítica peninsular, Dámaso Alonso, indicar a fonte que serviu de inspiração ao escritor patricio, em artigo publicado na

⁸ - TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. Op. cit. 79.

⁹ - CARRETER, Fernando Lázaro. Introducción. In: BENAVENTE, Jacinto. *Los intereses creados*. 13. ed. Madrid, Cátedra, 1993. p. 33.

Revista de Filología Española, intitulado "*De El caballero de Illescas a Los intereses creados*". Ao dar Dámaso Alonso com a fonte argumental da farsa benaventina, verifica-se que o teatrológo se aproximou muito mais de Lope de Vega, autor de *El caballero de Illescas* que de qualquer outro mencionado pelos estudiosos da questão. A conhecida acuidade crítica do autor de *Estudios y ensayos gongorinos*, praticamente coloca um ponto final nessa pendência que via em autores forâneos os elementos imprescindíveis à construção da farsa benaventina, quando, segundo nos demonstra fartamente o mencionado exegeta, Benavente se utilizou de prata da casa, buscando inspiração em fonte nacional e não, como até então se pensava, recorrendo a adventícios autores. Pergunta-se Dámaso Alonso por que Benavente quis ocultar seu principal modelo argumental. "¿Tal vez" - levanta hipótese o crítico - "*para conjurar la acusación de plagio?*". E com o peso de sua autoridade, sentencia: "*Si ha sido así, no hacía falta. Los intereses creados no tienen nada de plagio.*"¹⁰

O fato de Benavente enquadrar a obra na tradição da *Commedia dell'Arte*, buscando nas personagens fixas desse gênero, que floresceu na Itália do século XVI, o ambiente ideal de sua farsa, em nada diminui o mérito do autor; confirma, apenas, o vínculo cultural que aproxima o presente das gloriosas tradições do passado. Por isso, julgamos exagero de Torrente Ballester o insistir nessa já desacreditada bigorna de Vulcano, ao reiterar a escassa originalidade da comédia, afirmando que "*está hecha con elementos de Ben Jonson y de la Commedia dell'Arte.*"¹¹

Como é sabido, o problema do plágio literário relativiza-se, se levarmos em conta que, nos domínios da República das Letras, praticamente inexistente a originalidade absoluta. Que um autor se inspire em outro, buscando os elementos necessários para sua criação artística, é procedimento habitual que em nada desmerece quem assim procede; ao contrário, é antes o testemunho eloqüente da admiração que o autor sente pelo modelo imitado. A crítica de fontes

¹⁰ - CARRETER, Fernando Lázaro. Introducción. In: BENAVENTE, Jacinto. *Los intereses creados*. Madrid, Cátedra, 1993. p. 44.

¹¹ - _____. Op. cit. p. 33.

apresenta farto material a respeito dessa permuta de influências existente desde as mais remotas épocas e pondera, judiciosamente, que a obra que não recebeu por parte do autor influenciado a transmutação necessária para a recriação do "idearium" artístico, está fadada a desaparecer. A peça de Benavente é prova irrefutável de que seu autor soube dotá-la com os ingredientes de seu reconhecido talento, permanecendo, até hoje, como obra antológica do melhor teatro contemporâneo, malgrado a teimosia infundada de alguns críticos.

3. FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Francisco Ruiz Ramón, em sua *Historia del teatro español. Siglo XX*, dedica parte do capítulo I ao estudo do teatro benaventino. Nem poderia ser de outra forma, já que é com o autor de *Los intereses creados* que a chamada *Geração de 98* desponta no cenário espanhol.

Inicialmente, chama a atenção do leitor para as duas tradicionais vertentes da crítica: uma que coloca Benavente no cimo do teatro de fim de século e início do outro, na condição de "*satírico, crítico implacable y analista sutil de una sociedad*",¹ com pleno domínio dos recursos formais da técnica teatral. Dentro dessa ala de exaltação a Benavente citem-se, entre outros, Jerónimo Mallo, Melchor Fernández Almagro, Walter Starkie, Federico de Onís, Alfredo Marqueríe, Montero Alonso.

A outra vertente da crítica, em atitude declaradamente negativa, aponta para "*la superficialidad, el excesivo peso de la mecánica teatral... la retórica fácil e incontinente... la inconsistencia de cierta ideología*",² comuns, segundo essa corrente crítica, no teatro de Benavente. Compartilham desses juízos, por exemplo, Pérez de Ayala, Enrique de Mesa, Torrente Ballester, Jean-Paul Borel.

Francisco Ruiz Ramón finaliza a série de considerações sobre a discordância crítica, dizendo que, pelo menos em duas coisas, parecem estar de acordo os exegetas: na importância histórica do teatro de Benavente e em seu caráter de "*arte nuevo*", por ocasião do aparecimento.

Dando seqüência à análise do contributo de Benavente ao teatro espanhol, Ruiz Ramón, depois de falar dos "*níveis*" da dramaturgia, passa à análise dos "*aspectos*" do teatro benaventino, dividindo-os em quatro categorias:

¹ - RUIZ RAMÓN, Francisco. Op. cit. p. 21.

² - _____. Op. cit. p. 22.

1) os interiores burgueses citadinos; 2) os interiores cosmopolitas; 3) Moraleda ou os interiores provincianos; 4) os interiores rurais.

O lançar d'olhos sobre o teatro de Jacinto Benavente direciona-se, no final, **Geração de 98**.

*

* *

2.1. *A crítica da crítica*

Se, por um lado, Francisco Ruiz Ramón enaltece o que há de positivo no teatro de Benavente, por outro, é bem verdade que as severas restrições feitas ao conjunto da produção do dramaturgo deixam, na óptica desse censor, um saldo negativo, encontrando o autor de *Historia del teatro Español. Siglo XX* mais elementos prejudiciais à arte cênica que qualidades artísticas responsáveis para *Los intereses creados*, a obra mais bem acabada do prógono da pela vigência dos textos benaventinos. Sua postura crítica em face do teatro do autor madrilense revela atitude de grave severidade, a ponto de declarar que os juízos emitidos por exegetas do porte de um Ramón Pérez de Ayala, de um Enrique de Mesa, ou do crítico franco-suíço, Jean-Paul Borel, representam critérios mais acordes com princípios estéticos mais sérios e, portanto, de maior peso entre a ala que analisa a obra do autor de *Señora ama*, vendo em sua produção superficialidade temática e certa inconsistência ideológica tão próprias da dramaturgia benaventina. Apoiando-se em críticos tão desiguais como Gonzalo Torrente Ballester e Jean-Paul Borel, vai Francisco Ruiz assinalando o que há de comum entre as observações dos citados estudiosos, insistindo em particularizar alguns aspectos da técnica utilizada por Benavente que Ballester - segundo dissemos - definiu como "*técnica del escamoteo*", e que Borel traz à tona, sublinhando haver na produção de Benavente elementos mais típicos da técnica do romance ou do ensaio que, propriamente, de teatro, pois afirma o crítico franco-suíço "...el diálogo les sirve (a los caracteres y sentimientos) de

comentario, en lugar de ser su signo real y directo... La psicología es a menudo superficial y esquemática... Hay, en fin, en Benavente una actitud moralizante que es difícil de soportar".³

Após ressaltar em que consistem as falhas do teatro benaventino, Francisco Ruiz, apoiado em Marcelino C. Peñuelas passa a realçar o que considera aspectos positivos nos textos do comediógrafo, entre os quais cita **"calidad literaria del diálogo, finura, elegancia, exactitud de los ambientes, mordacidad crítica, naturalidad..., etc., y sobre todo, el perfecto y complejo ritmo interior teatral del diálogo..."**.⁴

De fato, como já tivemos oportunidade de demonstrar neste nosso trabalho, há, por parte dos críticos, quase unanimidade em reconhecer as qualidades acima apontadas nos textos benaventinos tão bem explanadas por Karl Vossler e Nicolás González Ruiz - como já tivemos ensejo de verificar. Por tratar-se de assunto de relevante importância, julgamos imprescindível insistir nessa questão, visto que o próprio Azorín reconheceu que **"el teatro es diálogo; en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres..."**,⁵ embora esse polígrafo não conseguisse a renovação formal do teatro por que tanto se debatera.

Ao tratar Francisco Ruiz Ramón da peça *La noche del sábado*, classificada por Benavente de romance cênico, remete-nos o crítico à leitura da obra *Théâtre de l'impossible*, em que seu autor, Jean-Paul Borel, tenta - a opinião é de Francisco Ruiz - dar uma interpretação transcendente, não compartilhada, ao que tudo indica, pelo colega espanhol, que vê em *La noche del sábado*, com exceção de Impéria, personagem dotada de forte vontade, apenas um **"coro de fantasmas habladores"**.⁶

Já com *Los intereses creados* alcança Jacinto Benavente o ponto mais alto da sua dramaturgia, ao trazer para o cenário - diz-nos Francisco Ruiz - as personagens da Commedia dell'Arte que encarnam arquétipos estético-sociais

³ - _____. Op. cit. p. 23.

⁴ - _____. Op. cit. p. 25.

⁵ - _____. GARCÍA TEMPLADO, José. Op. cit. p. 31.

⁶ - RUIZ RAMÓN, Francisco. Op. cit. p. 31.

de arraigada tradição na história da arte cênica, mas deplora o fato de o autor ter pintado com mais simpatia o mundo das paixões egoístas e das torpes ações que o ideal representado pelos amantes. Ainda assim - assevera Francisco Ruiz - "**a pesar de ese desnivel estético en la representación teatral de los dos mundos, *Los intereses creados* es una de las obras maestras del teatro español del siglo XX**".⁷

⁷ - _____. Op. cit. p. 37.

4. GUILLERMO DE TORRE

Jacinto Benavente conseguiu, como poucos escritores de Espanha, despertar, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, loas e vitupérios.

É a partir dessa idéia central que Guillermo de Torre, o grande estudioso das literaturas de vanguarda, faz uma análise esquemática da personalidade e obra do autor de *La malquerida*, no trabalho intitulado "*Revisión de Benavente*", inserto entre muitos outros, na obra *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*.

A motivação para o estudo foram as comemorações do centenário de nascimento de Jacinto Benavente, cujo teatro, aplaudido em seu tempo, acabou por eclipsar-se mais tarde. Saliencia a necessidade de se reunirem "*comentarios*" diversos para um veredicto apropriado e justo, indicando o ensaio de José María Rodríguez Méndez, publicado no número 41 da *Revista de Occidente*, de agosto de 1966, como o único a estabelecer confronto entre a época de Benavente e a contemporânea do crítico.

Guillermo de Torre, adotando uma perspectiva de natureza bastante pessoal, diz que, embora houvesse havido oportunidade, nunca se aproximou de Benavente, fato que o deixa à vontade para apreciar tanto o dramaturgo, quanto seu teatro.

Cumprir lembrar que a notoriedade de Benavente está associada ao grupo de 98. Embora nunca ficassem evidentes as ligações afetivas, as afinidades íntimas com os integrantes da famosa geração, é de crer-se que a aproximação se deveu mais a encontros amistosos, a tertúlias, do que a coincidências de idéias e de estéticas. Acresce que Benavente, despontando no final do século XIX e começo do XX, no momento em que surgiam as vanguardas, foi estigmatizado com o epíteto de "modernista", mas modernista na sugestão vaga e ambígua que o vocábulo poderia sugerir. Paralelamente a Azorín (de *La voluntad*), a Unamuno (de *En torno al casticismo*), a Baroja (de *Camino de perfección*), a Valle-Inclán (de *Epitalamio*), a Antonio Machado (de *Galerías*), a Juan Ramón Jiménez (de *Ninfeas*), Benavente (de *El nido Ajeno*),

seguida por *Gente conocida*, *El marido de la Téllez* e *La comida de las fieras*) rompe com as estéticas anteriores. E, no caso dele, no teatro, a anterior era a "*degeneração do drama romântico*", ou seja, o "*dramón de Echegaray*". Opondo-se a uma retórica grandiloqüente, a um melodramatismo oco, Benavente instaura um teatro, onde "**certa verdade psicológica**" vem à tona, a naturalidade da vida cotidiana predomina e a agudeza verbal motiva um estilo brilhante.

Al natural, uma de suas primeiras comédias, exemplifica a observação. Com suave e sutil ironia, Benavente critica a sociedade espanhola. Pelo fato de não lançar tintas fortes no retrato dos homens de seu tempo, conseguiu tornar-se ídolo da burguesia. O mesmo acontece com outras comédias como *Lo cursi*, *Rosas de otoño*, *La propia estimación*, *Campo de armiño*, todas impregnadas de malícia, engenho, embora com diálogos cheios de virtuosismo. Faça-se exceção a *Los intereses creados*, cujas personagens, na condição de arquétipos, conservam vitalidade.

Guillermo de Torre chama ainda a atenção do leitor para um paradoxo na obra benaventina: cidadão por excelência, madrilenso arraigado, consegue atingir grande expressão no elementar e rústico de *La malquerida e Señora ama*. Nessas duas obras vê-se um dramaturgo de peso, muito diferente daquele das comédias burguesas. O que se segue, entretanto, não é sempre bom, talvez pelo fato de Benavente impor-se oferecer a seu público duas ou três comédias por ano. Por isso mesmo, o Prêmio Nobel de 1922 foi o coroamento de "**una obra ya más declinante que ascendente**".¹ Para quem havia iniciado uma carreira literária com o exigente espírito criativo da *Geração de 98*, sem convencionalismos, a adoção de critérios mais concessivos foi uma derrocada, que uma parte da crítica expôs sem condescendência. Como o outro filão da crítica e do público sempre lhe foram fiéis, Benavente acabou por viver acochado entre "**el incienso y el vituperio**",² subordinado ao elogio hiperbólico de uns e à crítica destemperada de outros.

¹ - TORRE, Guillermo de. Op. cit. p. 176.

² - _____. Op. cit. p. 176.

4.1. A crítica da crítica

Apesar de o crítico Guillermo de Torre proceder a uma rápida análise do conjunto da produção benaventina, seu penetrante senso crítico o faz de forma tão objetiva, que o artigo "*Revisión de Benavente*" constitui material indispensável a uma melhor compreensão da obra do comediógrafo espanhol.

Opondo-se a algumas objeções feitas por Pérez de Ayala, retoma o estudioso das literaturas de vanguarda alguns aspectos da questão e os analisa com tal justeza de critério, que se torna praticamente impossível não concordarmos com esse mestre da análise literária.

De fato, Guillermo de Torre - segundo dissemos alhures - não concorda com Pérez de Ayala, quando este afirma faltarem na obra do dramaturgo "caracteres dramáticos". Para o crítico de *Doctrina y estética literaria*, Jacinto Benavente não quis ou não soube desenvolver plenamente seu conceito de arte permanecendo apenas em tímidas insinuações; reconhece, porém, o crítico que mesmo não se renovando substancialmente, Benavente também não se manteve indiferente e - aduz o exegeta - "**...aquí y allá surgen en sus comedias atisbos de otros mundos intelectuales, barruntos de situaciones o personajes nuevos no llevados con valentía a su cabal desarrollo**".³ Cita como exemplo, a peça *No juguéis con esas cosas*, encenada em 1935, em que o comediógrafo madrilense, tomando a teoria que o romancista inglês D.H Lawrence desenvolve sobre o tema do amor e das relações entre os sexos, não a desenvolveu, satisfatoriamente, ficando apenas na periferia do assunto, já que, - e a opinião ainda é do crítico - uma abordagem mais aprofundada chocaria seu público constituído pela classe acomodada da sociedade espanhola. Quem se jactava, como Benavente - afirma Guillermo de Torre - de possuir um público certo para suas produções, acabou prisioneiro desse mesmo público, ao aceitar alguns condicionamentos e freios. Contudo, - é idéia do crítico - a despeito da adoção de critérios mais concessivos, ainda se podem encontrar em sua vasta

³ - _____. Op. cit. p. 177.

produção indícios de preocupações estéticas, lamentavelmente não desenvolvidas a contento.

Aludindo à data em que se comemorou o centenário de nascimento do dramaturgo, 1966, Guillermo de Torre tece algumas considerações em torno do artigo "**Benavente, un autor para una sociedad**", publicado em *Revista de Occidente*, anteriormente mencionada, em que o autor, o então novel escritor J. M. Rodríguez Méndez, analisa os sessenta anos de predomínio absoluto do autor de *Señora ama*, não só no cenário teatral espanhol, mas também em toda **Hispano-América**.⁴

Guillermo de Torre vê no artigo de J. M. Rodríguez Méndez a preocupação do autor em analisar a influência benaventina sobre o teatro de língua espanhola e a renovação ocorrida, após o desaparecimento físico do autor de *Señora ama*, em julho de 1954. Só depois dessa data é que autores estrangeiros - afirma Rodríguez Méndez - como Artur Miller, Tennessee Williams, Beckett, Ionesco começaram a ser representados na Espanha, até então - insiste o articulista - **dominada pelo "autor dictador". "Benavente había sido como el tapón que cierra la botella de champaña. Había contenido, al parecer, innumerables energías que ahora se desparramaban también un poco como espuma y cuyas consecuencias se iban a notar mucho en el nuevo teatro español"**.⁵

Não obstante Guillermo de Torre referir-se à produção de Jacinto Benavente em um simples artigo, poucos críticos foram tão felizes quanto ele na apreciação da obra do autor de *Los intereses creados*, pois, ao dizer que

⁴ - A esse respeito, a leitura do artigo "Benavente, el hombre, el mito y la obra", do dramaturgo porto-riquense, René Marqués, publicado por *Asomante*, III, julho-setembro de 1951, páginas 58-65, constitui matéria assaz interessante, juntamente com o artigo de J. M. Rodríguez Méndez, surgido quinze anos depois de o autor René Marqués haver denunciado o predomínio do teatro benaventino nos países de língua espanhola. Lamentavelmente, não nos foi possível a leitura do artigo do autor porto-riquense, apesar dos esforços dispendidos para obtermos o material. Consignamos o fato para pôr em evidência a diferença de tratamento dos órgãos culturais espanhóis, sempre solícitos e amáveis no enviar todo tipo de material solicitado, e a indiferença dos centros culturais porto-riquenses que, sequer, responderam a nossos apelos. Assim, tivemos de contentar-nos com comentários de alguns críticos sobre o mencionado artigo.

⁵ - RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. "Benavente, un autor para una sociedad". *Revista de Occidente*, Madrid, IV (41): 221, agosto de 1966.

Benavente “**vivía acunado entre el incienso y el vituperio**” penetrou no âmago da questão, razão por que nos utilizamos das felizes palavras como inspiração para o título de nosso trabalho.

5. ARTURO BERENGUER CARISOMO

Embora um tanto distante no tempo (dezembro de 1957), o ensaio de Arturo Berenguer Carisomo, que apresenta as comédias escolhidas de Jacinto Benavente pela tradicional Editora Aguilar, reveste-se de grande importância, uma vez que Berenguer Carisomo é considerado pela crítica especializada como o mais bem documentado estudioso da obra do autor de *La malquerida*. Berenguer Carisomo sentiu-se à vontade com o teatro de Benavente, tanto por conhecê-lo pessoalmente e à sua obra, quanto por também ele ter trato direto com o teatro, autor que é de algumas peças, e Prêmio de Teatro, em 1950 em sua terra, a Argentina.

Dividindo o prólogo - como sói acontecer na coleção Aguilar em três partes (a vida, a obra, a bibliografia), Berenguer Carisomo seleciona episódios mais representativos da vida de Benavente, analisa-lhe a obra e apresenta bibliografia de e sobre Benavente.

Não espere o leitor - previne Carisomo - cenas dramáticas, nem lances pitorescos na vida desse madrilense de classe social avantajada.

Nascido em 12 de agosto de 1866, teve duas grandes paixões: a igreja e o teatro. Esse último, ele já o praticava desde criança, quando armava, com figurinhas de papelão, cenário para pequenas comédias, que ele próprio escrevia, assistidas por um público formado pelos amiguinhos e criados da casa.

Na juventude - fase que ele se encarregou de deixar envolta em mistério -, iniciou estudos jurídicos e dedicou-se à representação de algumas de suas comédias.

Num processo criador fecundo, escreveu até fins de 1913, variadas peças, protagonizadas pelas mais notáveis artistas da época.

Declarando-se, com a eclosão da Primeira Grande Guerra, partidário da Alemanha, caiu no desagrado dos aliadófilos, que dirigiram a seu teatro virulentas críticas, como, por exemplo, as de Ramón Pérez de Ayala, reunidas nos dois volumes de *Las máscaras* (1918-1919). Entretanto, alguns anos mais tarde, ao publicar a quarta edição da mesma obra, Pérez de Ayala

reconheceu que suas restrições foram exageradas, mas, àquele momento, já não contava muito seu *mea culpa*, porque a oposição da maior parte da crítica ao teatro de Benavente era conhecida de todos, até porque se referia ao período menos criativo do teatrólogo.

Benavente sempre contou com intérpretes de peso para suas peças. A Maria Guerrero sucedeu Lola Membrives, a grande embaixadora do teatro de Benavente na Argentina. É bom lembrar que foi justamente durante a segunda viagem àquele país da América do Sul que chegou ao autor a notícia do agraciamento com o Prêmio Nobel, naquele ano de 1922. Em 1945, novamente com Lola Membrives, e no auge da "performance" de sua arte, volta à Argentina e ao Chile, ocasião em que Arturo Berenguer Carisomo o conhece pessoalmente.

Jacinto Benavente, como assinalam todos os biógrafos, passou os últimos anos de sua vida em intenso e infatigável labor. **"Quase com a pena na mão"** - registra Berenguer - **"morre na manhã de 14 de julho de 1954, na casa madrilenha de Atocha, 26, onde viveu os últimos anos "com severidade monástica"**.

Entrando na cena teatral, nos estertores do romantismo, Benavente inova com uma obra despojada do "solene e declamatório", tão freqüentes em Echegaray.

Berenguer saúda entusiasticamente a estréia de Benavente com *El nido ajeno* (6 de outubro de 1894, Teatro de la comedia de Madrid), **"la primera Comedia donde el mundo se presentaba al espectador de lengua española, desde los tiempos de Moratín, en su dimensión natural y ceñidamente humana"**.¹

De 1903 a 1913, assiste-se à década mais fecunda e gloriosa do dramaturgo madrilenha. Escreveu, nesses dez anos, mais de quarenta títulos, dos quais quatro são paradigmáticos: *La noche del sábado* (17-3-1903), cheia de simbologia e tensão poética; *Los intereses creados* (9-12-1907), canto ao amor que purifica; *Señora Ama* (22-2-1908), poema rural de grande força como estudo da alma feminina; *La malquerida* (12-12-1913), original versão do *Hipólito* de

¹ - BERENGUER CARISOMO, Arturo. Prólogo. In: BENAVENTE, Jacinto. Op. cit. p. 24.

Eurípedes, transposta para Castilla la Nueva, uma pintura original e tensa do meio rural.

Jacinto Benavente fecha-se pelo período de um ano, retornando à cena, em 4 de março de 1915, no Princesa, de Madrid, com *El collar de estrellas*. E os próximos dez anos, o autor reserva-os para escrever peças de tom didático, doutrinal, que mais parecem sermões. Nelas, fala mais o dramaturgo que suas personagens. Além de *El collar de estrellas*, integram a lista: *Campo de armiño*, *La propia estimación*, *La ciudad alegre y confiada*, *El mal que nos hacen*, *La lei de los hijos*. "Todo este teatro - enfatiza Berenguer - *se salva por la calidad del diálogo, pero frente a la primera etapa representa, sin duda, un período de receso, de entonación para el cambio inminente*".²

E a mudança a que se refere o ensaísta é aquela provocada pelas tendências vanguardistas européias, que resultaram na renovação do teatro do pós-guerra. É bem verdade que Benavente não aderiu a elas por completo e muitos o criticam por isso, argumentando que não conseguiu colocar-se à altura de outros inovadores contemporâneos, com Gual, Unamuno, Grau, Azorín, Casona. Berenguer, contudo, em franca fidelidade a Benavente, considera gratuita a observação, dizendo tratar-se de lealdade, consequência de um temperamento, de uma postura estética, e não de falta de talento.

Em 1922, estréia, em Buenos Aires, *Más allá de la muerte*, "obra estranha e indecisa", em que agem forças sobrenaturais.

Em 1924 e 1925, aparecem duas obras, na esteira do teatro expressionista: *Un par de botas* (tragédia emparelhada com as de O'Neill) e *Nadie sabe lo que quiere*, o *El bailarín y el trabajador*, peça de costumes.

Na terceira etapa da produção benaventina, duas peças mostram forças em confronto: *El hijo de Polichinela* (16-4-1927) e *El demonio fue antes ángel* (18-2-1928). Uma terceira obra, *Pepa Doncel* (21-11-1928), cuja ação se passa na alegórica Moraleda, mostra a dupla dimensão do humano e confirma a tese de que a grandiosidade de um autor não está em correr atrás de novidades, mas na fidelidade a princípios estéticos, se definidos com honestidade e talento.

² - _____. Op. cit. p. 28.

O candente tema do sexo, tão a gosto da maioria dos escritores de sua época, Benavente tratou-o de maneira elegante e firme, sem perder de vista seus princípios estéticos. Assim é que se vê "a indiferença satânica do homem" em *Los andrajos de la púrpura*; "a dissolução doméstica" em *De muy buena familia*; "a moralidade deslocada e trágica da Europa contemporânea de entreguerra" em *Cuando Los hijos de Eva no son los hijos de Adán*.

La Infanzona, drama rural, símile de *La malquerida*, coloca quase um ponto-final na dramaturgia de Benavente. Quase, porque o grande teatrólogo continuou a escrever, com inquebrantável lucidez até a morte.

Vista em conjunto, a obra de Jacinto Benavente recebe de Arturo Berenguer Carisomo uma avaliação positiva, porque, se, de um lado, há altos e baixos, de outro, há uma grandeza interna sem medida. Com justeza - é a opinião do ensaísta argentino - "el teatro de Jacinto Benavente aparece como uno de los más originales, densos y orgánicos de la dramaturgia europea contemporánea".³

*

* *

5.1 A crítica da crítica

A posição assumida pelo crítico e ensaísta argentino, na apreciação do teatro benaventino, posição - diga-se de passagem - diametralmente oposta à de Ramón Pérez de Ayala, é bem a prova do embate que as obras do teatrólogo madrilense provocam no espírito de quem lhes estuda a produção dramática, dividindo-os em grupos antagônicos de escassa ou nula conformidade de parecer crítico, de juízo de valor, a não ser no consenso unânime de tratar-se do renovador do teatro espanhol e de autor perfeitamente afinado com um diálogo

³ - _____. Op. cit. p. 30.

despojado do solene e do artificialismo que caracterizava a produção neo-romântica de José Echegaray.

Coube a Benavente introduzir nos palcos espanhóis uma obra dramática de signo realista, libertando a cena castelhana das paixões desorbitadas e dos efeitos melodramáticos tão a gosto dos espectadores da época. Hoje, ninguém discute a importância histórica de seu teatro, embora haja na óptica dos censores, quanto à qualidade da obra produzida, mais pontos divergentes que idéias coincidentes. Se críticos como Ricardo Doménech, José Monleón, José María de Quinto representam a facção mais ostensivamente hostil à dramaturgia benaventina, não faltam estudiosos como Federico de Onís, Alfredo Marquerié, José Montero Alonso, Arturo Berenguer Carisomo, que não hesitam em classificá-lo como o primeiro dramaturgo da Espanha deste século. Já outros, como Gonzalo Torrente Ballester, Jean-Paul Borel, Francisco Ruiz Ramón, ocupam a ala moderada, como mais adiante veremos.

Como se pode observar, um autor que provoca juízos tão contraditórios entre seus estudiosos revela, *ipso facto*, que a obra deixada à consideração pública ainda não esgotou - se é que se pode esgotar - todo o seu potencial de análise interpretativa, dado que as apreciações nada mais são que a exteriorização de uma postura estética vinculada às mais distintas orientações artísticas, responsáveis pela natureza do texto literário.

Dramaturgo perfeitamente sintonizado com sua época, Benavente como nos demonstra o sutil crítico platino - soube adequar-se à renovação das novas tendências temáticas, sem ter de fazer concessões que pudessem, mais tarde, envengonhá-lo pelo artificialismo de uma concepção cênica mais arrojada, porém inconsistente, fruto de entusiasmo passageiro, que não resiste à ação do tempo, colocando autor e obra à pública irrisão. A originalidade forçada gera, inexoravelmente, a extravagância que, à força de buscar uma fonte de inspiração singular, desvia-se do caminho do bom-senso, criando obras que chamam a atenção mais pelo inusitado de sua composição, que pelo valor intrínseco que lhe confere hierarquia artística. Fiel a seu postulado estético, Benavente não se deixou seduzir por novidades que, em sua óptica, nada, ou quase nada, contribuíram para

uma eficaz mudança nos novos rumos da dramaturgia moderna, advindo, dessa forma de sentir, a persistência em temas que, se de um lado, eram mais ousados pelo assunto tratado, tais como *El hijo de Polichinela*, peça que analisa o permanente conflito de forças antagônicas entre o bem e o mal, a se digladiarem *ad aeternum*; de outro lado, representam o domínio da sensatez sobre as tentações de temas e técnicas abstrusas, em total divórcio com a realidade circundante. Sirva-nos como exemplo dessa sua coerente renovação, a peça estreada em 1928, *El demonio fue antes ángel*, exibida um ano após a citada *El hijo de Polichinela*, aguda exposição entre a realidade aparente das formas e seu violento choque com a verdade do pensamento, situações que se opõem irreduzivelmente, gerando o conflito, motivado por posições antagônicas entre os impulsos primários e as solicitações ou interdições sociais e morais, deflagradoras de desajustes emocionais.

A atitude de Benavente diante das novas tendências foi de extrema cautela, razão por que alguns críticos opinam que o dramaturgo não esteve à altura de outros inovadores de seu país, opinião essa rechaçada por Berenguer - conforme assinalamos.

Como facilmente se depreende, Benavente soube adaptar-se aos novos tempos, sem ter de pagar o alto preço que a extravagância disparatada inflige aos que se supõem de uma originalidade absoluta, o que em literatura é um mito, **conforme no-lo demonstra René Bray.**⁴ A firme convicção do dramaturgo sobre a natureza da obra literária, respaldada na certeza de que não há obra de arte sem forma e a beleza é um problema de técnica e de forma, muito irritou a uma facção da crítica que, açodadamente, com tiros de festim, procurava eliminá-lo como autor de uma dramaturgia que Ayala, em seu *mea culpa*, reconhecia ao afirmar que, **"desde una perspectiva serena, el señor Benavente se me parece, no como el autor de algunas obras excelentes, sino como una**

⁴ - Cf. *L'esthétique classique*, "Revue de Cours et Conférences", 1929, v. 2, p. 363, apud SPINA, Segismundo. *Estudos de língua e literatura*. São Paulo, FFLCH — USP, p. 9.

dramaturgia, todo un teatro, que en su totalidad resiste, con creces de su lado muchas veces, el cotejo con lo mejor de lo antiguo y de lo contemporáneo."⁵

Com referência à postura de Benavente junto a temas que tratam do problema sexual, matéria que na pena de alguns escritores vanguardistas se transformou em verdadeira obsessão, soube o poeta tratá-los com elevação de sentimento, com uma dignidade pouco comum entre autores mais preocupados em promover escândalos, em chamar a atenção do público por meio de linguagem desabrida no enfoque de questões que, pela sua própria natureza, estavam a exigir do autor tratamento mais adequado, aliado a uma profundidade de análise em que se pudesse observar mais a intenção do estudo, que busca uma explicação para tal fenômeno social, denunciando os agentes causadores, e não se entretendo apenas na exploração de obscenidades que visam, acima de tudo, a chocar, como sói acontecer em temas dessa natureza.

Dissente Berenguer Carisomo da crítica de Ramón Pérez de Ayala, quando este afirma ser a obra do dramaturgo uma contínua obsessão do sexo, ou quando, forçando a nota, declara - segundo dissemos alhures - **“no recordamos de ninguna agudeza del señor Benavente, que no sea alusión al sexo o menosprecio de las personas”**. Basta uma leitura sem idéias preconcebidas das comédias benaventinas para verificarmos a injustiça do autor de *Las máscaras*, obra que peca pelo excesso de uma análise que se deixa conduzir pela paixão, manejada pela habilidade de um crítico sagaz, porém incapaz de ocultar, na exposição de sua dialética, os verdadeiros motivos que o fizeram escrever tão contundentes artigos, que tantos prejuízos causaram ao autor de *La malquerida*, embora, muitos anos depois, houvesse publicado a conhecida retratação que, se, de um lado, era uma forma de penitência por parte de Ayala, por outra, era a manifestação inescusável de quem reconhecia, ainda que tardiamente, os exageros do ataque.

*

* *

⁵ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 14.

Na imparcialidade do enfoque crítico - imparcialidade que faltou a Ramón Pérez de Ayala - reside a força da análise empreendida pela perspicácia de Arturo Berenguer Carisomo, que, munido de farto material, soube questionar a produção benaventina, sem se deixar influenciar pela amizade que manteve com o autor de *Los intereses creados*.

Falou bem do conjunto da obra de Jacinto Benavente, mas não é admissível que se diga: falou bem de um amigo. Foi, efetivamente, Arturo Berenguer Carisomo amigo de Benavente, mas - conforme o velho aforismo - foi mais amigo da verdade. Essa mesma verdade, que foi por alguns críticos escamoteada, atendendo a interesses de ordem pessoal, que em nada favorecem a Arte e muito contribuem para uma visão injusta do autor, cuja obra suscitou profunda renovação formal, desde a estréia de *El nido ajeno*, em 1894, marco de uma nova era nos cenários espanhóis.

Ao passar em revista a produção do autor matritense, Berenguer Carisomo discorreu tanto sobre as grandes obras realizadas quanto aquelas de valor discutível colocadas em cena para atender a insaciável avidez de empresários, que só buscam o lucro fácil, indiferentes à genuína qualidade do texto. O ensaísta argentino não deixa passar depercebido o fato de Jacinto Benavente ter acedido a esse tipo de imposição, porém - conhecedor profundo da obra do autor - o faz levando em consideração os grandes temas e caracteres que, ao lado de alguns títulos secundários, soube desenvolver e plasmar na história do teatro espanhol, haja vista personagens da dimensão de um Crispim, Raimunda, Dominica, figuras que pela sua humana grandeza transcendem os geográficos limites da Espanha, projetando-se além-fronteiras como lídimas representantes de uma dramaturgia que pertence a todas as épocas. Negar a Benavente a criação de personagens de forte têmpera e de rara e inexcédível grandeza - como, desatinadamente, o fizeram alguns críticos - é levantar mão roubadora contra um patrimônio cultural que hoje pertence à história do teatro universal. Por isso, não hesita o crítico em afirmar, ao concluir seu estudo: "**Por eso, muy pronto,**

cuando se diga Lope, Tirso, Calderón, habrá que decir también, y sin titubeos, Jacinto Benavente".⁶

⁶ - BERENGUER CARISOMO, Arturo. Prólogo. In: BENAVENTE, Jacinto. Op. cit. p. 32.

III. CONCLUSÃO

III. CONCLUSÃO

Ao passarmos em revista as críticas feitas ao teatro de Jacinto Benavente, nosso propósito alicerçou-se em proceder a uma investigação que pudesse, pela hierarquia e autoridade de seus autores, colocar em confronto as múltiplas opiniões acerca do versátil escritor que foi o dramaturgo espanhol.

A respeito da grande variedade de temas tratados pelo dramaturgo, parece-nos oportuna a feliz observação do crítico jesuíta P. Constancio Eguía, que destacava em Benavente um **"espíritu variado y flexible que reviste gran número de formas artísticas, y lo mismo arremete con un drama fantástico o con una comedia de costumbres, que con un drama de tendencia o con un boceto fugaz e incoloro"**.¹ Sua independência de escritor que o levava a não se fixar nem se afiliar a esta ou aquela direção literária, Benavente a manteve durante toda sua dilatada existência para desconsolo de alguns críticos que se sentiam desconcertados diante desse novo "monstruo de la naturaleza". Quando algum crítico fazia reparos a essa volubilidade temática, Benavente retorquia, em sua seção de *"El imparcial"*, intitulada *"De sobremesa"*: **El público quiere obras de todas clases, cuando le divierten o le emocionan. Los fracasados son los que creen que cuando su obra ha fracasado, ha fracasado todo un género"**.² Diante do exposto, não nos será difícil entender o porquê de algumas estocadas, que fugindo ao decoro da arte de bem refutar, atingiam, pela destemperança da agressão, não só a obra, mas também o autor.

Desse tipo de crítica brotada da paixão, nem sempre circunscrita ao inocente comércio da palavra escrita, Benavente foi o alvo preferido, o chamariz que atraiu sobre si o azedume de alguns intelectuais que ignoram a existência, no campo da discussão, de um clima de mútuo respeito, para que as idéias em confronto possam servir aos reais objetivos da Arte. Por isso, ao selecionarmos os críticos que se ocuparam do teatro Benaventino, demos

¹ - VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona, Noguer, 1956. p. 581.

² - _____. Op. cit. p. 581.

preferência àqueles que, embora fazendo sérias restrições à obra do teatrólogo, souberam guardar as conveniências impostas pela urbanidade, agindo dentro dos limites da ética profissional. É verdade que o próprio Pérez de Ayala, intelectual dotado de uma cultura humanística pouco comum entre os escritores de sua geração, excedeu-se no ataque a Benavente, já que em suas investidas, no calor da refrega, deixa aflorar, muitas vezes, mais a índole de um caráter individualista, que o comedimento que deve nortear toda opinião crítica, embora em seu *mea culpa* houvesse reconhecido o excesso, ao afirmar: "**Releyendo *Las máscaras*, supongo que quien por primera vez las lea ahora reconocerá conmigo que no anduve parco en ese menester hermenéutico de la crítica; antes me fui de la mano".³ (o grifo é nosso).**

O exercício da crítica só produz frutos sazonados quando quem o pratica está dotado dos requisitos indispensáveis à realização desse difícil mister que exige, além de sólidos conhecimentos da matéria, elevado espírito de compreensão e profundo respeito pelo seu semelhante. Se outro for o critério, nada conteria a caudal de expressões menos polidas nascidas do desforço dos opositores em se ofenderem mutuamente, inviabilizando, destarte, qualquer tentativa que possibilitasse uma troca inteligente de impressões, ao projetar sobre o tema discutido, as necessárias luzes para que ambos os contendores saiam dignificados e o público enriquecido com as lições. Deve haver uma elegância de comportamento intelectual a que o homem de idéias não pode eximir-se, a menos que se negue a si próprio.

A intemperança é a pior conselheira de quem, possuindo natureza tendenciosa, não consegue manter-se em posição de imparcialidade e, dominado por forte pulsão subjetiva, imiscui-se na questão discutida perdendo, *ipso facto*, o freio da razão. A sensibilidade exacerbada, tão comum entre os homens de letras, encontrou reparo na observação de Rousseau, quando disse: "**les gens d'esprit, et surtout les gens de lettres, son de tous les hommes ceux qui ont la plus grande intensité d'amour-propre, les moins portés à aimer, les plus portés à hair**".⁴

³ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p. 13.

⁴ - CABRAL, Alexandre. *As polémicas de Camillo* — III. Lisboa, Portugal, 1967. v. III. p. 19.

Ao selecionarmos os críticos que se ocuparam da vasta produção cênica do autor de *La malquerida*, tivemos de proceder a uma autêntica garimpagem, a fim de nos ater àqueles que mais perto se encontravam da natureza do nosso intento. Em virtude desse encaminhamento, apressamo-nos, na Introdução, a esclarecer que outros excelentes trabalhos não foram aqui incluídos, não só pelo fato acima apontado, mas também, porque, se o fizéssemos, ultrapassaríamos os limites impostos a uma dissertação de mestrado.

Podemos afirmar - sem receio de estar incorrendo em exagero - que a bibliografia sobre Benavente é tão numerosa quanto a obra por ele deixada.

Sendo Ramón Pérez de Ayala o principal opositor de Benavente, no plano da criação, nada mais justo darmos seqüência a esta conclusão, analisando a interpretação que o crítico asturiano deu às peças do teatrólogo madrilense.

*

* *

Após as inúmeras considerações feitas em torno da crítica que Pérez de Ayala desfechou contra o teatro de Jacinto Benavente, podemos concluir que, se houve acertos, houve, também, exagero por parte do autor de *Las máscaras*, que não conseguiu, ao proceder à análise de algumas obras do reformador da cena espanhola, colocar-se acima de injunções que tanto prejudicaram sua visão de censor radical, como facilmente se pode verificar lendo, atentamente, os reparos nem sempre acordes com os legítimos postulados da Arte, tergiversados pela habilidade de um exímio conhecedor da arte de polemizar, como o foi Ramón Pérez de Ayala. Dotado de incomum cultura, esse ensaísta de tudo lança mão, na tentativa de provar o improvável, daí, a utilização, muitas vezes, de raciocínio capcioso, à maneira dos sofistas. "**Fueron famosos, - afirma Nicolás González Ruiz - en un tiempo, por su ingeniosa arbitrariedad, los juicios críticos de Pérez de Ayala, rebajando el valor de Benavente y elevando a Arniches a la suprema magistratura de nuestro arte teatral. De**

todo aquello no queda hoy nada que podamos reputar aprovechable”⁵ (*o grifo é nosso*).

Lamenta-se que um autor da envergadura de um Pérez de Ayala não pudesse alijar de sua personalidade a inclinação que o levava a cometer grandes injustiças ao deixar que o homem falasse pelo crítico: “...**la pasión** - convém insistir nas palavras de Ayala - **no consiente discurrir con serenidad...**”⁶

Já a posição de Gonzalo Torrente Ballester, mais contido dentro das regras da equidade, o que o distancia de um envolvimento pessoal, inclina-o a analisar a obra do teatrólogo à luz de um enfoque crítico que objetiva, acima de tudo, colocar em evidência o que o exegeta vê como defeitos capitais do teatro benaventino. Por isso, insiste o autor de *Teatro Español Contemporáneo* em demonstrar que, faltando a Benavente sensibilidade para o “phatos”, procura compensá-lo com uma grandiloquência moralista-burguesa difícil de suportar.

O fato de Benavente possuir completo domínio do ritmo do diálogo, não impede que o crítico censure, no comediógrafo, a ausência de uma concepção dramática mais profunda. A habilidade de Benavente em substituir - afirma Torrente Ballester - a ação pela narração, ou pela alusão ao tentar esquivar-se dos momentos dramáticos, “**que siempre acontecen fuera de escena o entre un acto y otro**” é prova de que o autor de *Los intereses creados* conhecia todos os recursos da técnica teatral e os empregava - a opinião ainda é do crítico - de forma nefasta.

Se, ao estrear em 1894, Benavente trouxera inovações com *El nido ajeno*, dando início a um teatro de estilo e tema modernos, com o passar do tempo, foi o comediógrafo se amoldando - diz o crítico - às injunções de um público que acabou por impor-lhe algum condicionamento. Assim, seu teatro que, de início, deixava entrever reformas, ficou - consoante o autor de *Teatro español contemporáneo* - mais na intenção que na realização.

⁵ - GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. Op. cit. p. 101.

⁶ - PÉREZ DE AYALA, Ramón. Op. cit. p.82.

Após situar as duas vertentes antagônicas do teatro de Jacinto Benavente, o crítico Francisco Ruiz Ramón ao analisar, em *Historia del teatro español. Siglo XX*, a produção do versátil autor madrilense, enfatiza os pontos coincidentes entre exegetas do porte de um Torrente Ballester, Jean-Paul Borel, Enrique de Mesa, em franca oposição à crítica favorável de Walter Starkie, Federico de Onís, Alfredo Marquerie e José Montero Alonso. Para Francisco Ruiz Ramón, os primeiros estudiosos, apoiados em princípios estéticos mais sérios e meditados que esses últimos, são representantes de uma linha crítica mais exigente, já que - esclarece o autor de *Historia del teatro español. Siglo XX* - estão em posse de uma maior carga de teoria dramática. Em seguida, passa a resenhar o que considera os defeitos do teatro benaventino, tais como: "**diálogo sin dialéctica, escamoteo de las situaciones propiamente dramáticas, narrativismo, ausencia de tensión dramática, retoricismo, esquematismo psicológico**".⁷ Como se pode verificar, há por parte da ala contrária, inúmeros pontos em comum na restrição que os mencionados críticos, incluindo o próprio Francisco Ramón, fazem ao teatro de Jacinto Benavente, havendo, apenas, concordância quanto ao fato de ser o autor de *El nido ajeno*, o reformador da cena espanhola, dramaturgo que deu novo impulso à arte cênica, daí originando a importância histórica de seu teatro, o que justifica, na opinião desse censor, a concessão do Prêmio Nobel, distinção que lhe fora outorgada, em 1922, pela Academia Sueca, em reconhecimento a seus dotes "por haber continuado dignamente las tradiciones del teatro español".

*

* *

O aguçado senso crítico de Guillermo de Torre consegue, graças a seu elevado poder de síntese, extrair da produção benaventina os elementos que lhe permitirão analisar as peças do consagrado autor, mantendo-se à distância de qualquer tipo de envolvimento que pudesse comprometer a avaliação. Apesar de

⁷ - RUIZ RAMÓN, Francisco. Op. cit. p. 25.

a crítica estar contida num simples artigo, intitulado “*Revisión de Benavente*”, os conceitos emitidos pelo autor de *Doctrina y estética literaria* são fundamentais para uma melhor compreensão da obra do autor matritense. Poucos estudiosos do teatro de Jacinto Benavente conseguiram, por meio, tão-só de uma análise esquemática da personalidade e obra do autor de *La malquerida*, penetrar fundo - dir-se-ia mesmo - no âmago da questão - em poucas linhas, como o fez esse estudioso das literaturas de vanguarda.

Tomando, como ponto de partida, o ensaio de José María Rodríguez Méndez, publicado em agosto de 1966, ano em que se comemorou o centenário de nascimento de Benavente, insiste o crítico na necessidade de se reunirem "comentários" diversos para um veredicto apropriado e justo sobre o autor que viveu subordinado ao elogio hiperbólico de uns e à crítica destemperada de outros.

Dissente Guillermo de Torre de seu colega Pérez de Ayala na apreciação de algumas obras do autor, ao afirmar, peremptoriamente, "que as deficiências assinaladas pelo ensaísta de *Las máscaras*, que censura em Benavente, entre outras coisas, a falta de caracteres dramáticos, advêm não por possuir Benavente um conceito teatral diferente do postulado por Pérez de Ayala, mas, sim, por não saber ou não querer levar tal conceito a plenitude, de não conduzi-lo a suas últimas conseqüências, ficando, apenas, em insinuações".⁸

O pequeno artigo - como dissemos - levanta questões tão pertinentes, que sua leitura se torna imprescindível para uma melhor compreensão do polêmico autor, que foi Jacinto Benavente.

*

* *

Arturo Berenguer Carisomo, considerado pela crítica especializada como o mais bem documentado estudioso da obra do autor de *La malquerida*, seleccionou os episódios mais representativos da vida do dramaturgo,

⁸ - TORRE, Guillermo de. Op. cit. p. 177.

analisou-lhe a obra e apresentou bibliografia de e sobre Benavente, ao prologar, na coleção Aguilar, o teatro do autor espanhol. Esse crítico e professor universitário argentino possui o mais rico acervo sobre a produção benaventina, conhecendo, em profundidade, todas as etapas por que passou o teólogo, daí a importância da minuciosa análise a que submete a obra do discutido dramaturgo. Acresce-se a isso, o fato de ele mesmo ser autor de algumas peças, o que o deixa à vontade quanto à apreciação empreendida, pois, além do conhecimento teórico que o exercício da crítica lhe confere, alia, à sua personalidade de intelectual, a autoridade de criador familiarizado com a cena.

Berenguer Carisomo, que teve trato direto com Jacinto Benavente, procede a uma análise isenta de partidarismo, não deixando de salientar, em sua crítica, a fase menos interessante do criador de *Los intereses creados*, acossado por empresários que cobravam do comediógrafo, duas ou três peças anuais. É claro que dentro desse contexto - e em virtude do que dele exigiam - escreveu muitas obras, ao longo de muitos anos -, o que não quer dizer que as produzisse, com frequência, do melhor quilate. Mesmo assim, ainda que se excetuem as peças de menor valor, Benavente - afirma o crítico platino - é autor que se impõe pela importância de seu teatro.

IV. APÊNDICE

IV. APÊNDICE

A presença do teatro de Benavente no Brasil

Quando nos propusemos escrever esta Dissertação de Mestrado, nosso propósito visava, acima de tudo, a empreender trabalho de natureza distinta a que depois nos vimos compelidos a realizar. Pretendíamos estudar a acolhida dada a Jacinto Benavente e seu teatro, aqui, no Brasil, visto que o fecundo autor espanhol alcançara grande êxito em países como a Argentina e o Chile, em cujos teatros foram representadas suas mais importantes criações, tendo recebido tanto por parte do público quanto da crítica recepção pouco comum tributada a um autor estrangeiro.

Iniciadas as diligências para a coleta do material necessário, pudemos sentir, não sem grande frustração, que nosso objetivo não atingiria o ideal perseguido: Benavente não tivera entre nós, brasileiros, a repercussão obtida em países de língua castelhana, não só na América do Sul, como também na América Central, notadamente em Cuba, onde fora recebido em 1922, com honras de Chefe de Estado, já consagrado pela concessão do Prêmio Nobel, que tanto inconformismo havia despertado em alguns intelectuais discordes com essa máxima láurea que lhe fora outorgada pela Academia Sueca "*por el talento - diz o diploma - de que ha dado muestras, como continuador de las gloriosas tradiciones del teatro español*".

Após andanças e andanças por bibliotecas públicas e particulares; arquivos de jornais, de revistas e de centros de cultura; depois de entrevistas com diretores e atores de teatro; em seguida a conversas e trocas-de-ideia com professores, estudiosos em geral da obra de Benavente, após todas essas providências, chegamos à conclusão de que o material existente no Brasil é pobre, insuficiente para fundamentar uma dissertação de mestrado. Fato curioso: um

autor tão fecundo quanto Benavente não mereceu, no Brasil, senão umas poucas representações e uns acanhados artigos. Com exceção da farsa *Os interesses criados* levada ao palco, em 1957 pelo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), dirigida por Alberto D'Aversa à frente de um elenco de grandes intérpretes de nosso melhor teatro, como adiante veremos, sobre Benavente, no Brasil, só dispomos de algumas informações contidas no *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*, do autor Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, Editora Cátedra, Rio de Janeiro, 1976, que arrola alguns títulos de Jacinto Benavente, sem fazer qualquer tipo de comentário que pudesse orientar-nos sobre a existência de algum outro grupo teatral, amador ou profissional, que houvesse encenado a obra do consagrado autor madrilense. A pobreza das informações (se a tanto podemos chamá-la) chega a ser afligente.

À guisa de curiosidade, vejamos como o dicionarista apresenta o teatrólogo:

"Benavente - Jacinto - Esc. espanhol.

Dr. *Noite de Sabbat*, (sic), tr. (Rio 1905); *Malhechores del bien* (Rio 1918); *Isabel da Inglaterra*, tr. (1937). Com. *Malquerida* (Rio 1918), tr. como *A malfadada* (1917), de Celestino Silva (1918) e de J. Ribeiro, ambas como *A mal querida*; *Los intereses creados* (Rio 1918); *El mal que nos hacen* (Rio 1918); *El collar de estrellas* (Rio 1918). Prêmio Nobel de Literatura em 1922".

Não há qualquer indicação, como se pode verificar, sobre companhia, atores, ou atrizes, que houvessem estrelado essa ou aquela peça do autor, a não ser o nome dos dois tradutores de *La malquerida*, cujos textos, não obstante os esforços dispendidos, não nos foi possível obtê-los.

Inconformados com a absoluta falta de material que atestasse a passagem do autor pelos cenários do teatro brasileiro, demos início a entrevistas, procurando, dentre os diretores e artistas veteranos, alguma informação a respeito. A primeira pessoa contactada foi o diretor Gianni Ratto, expoente da melhor tradição da arte cênica, que aqui vive, há longos anos, dando sua autorizada contribuição ao que de melhor se encenou nos palcos brasileiros.

Informou-nos que, após viagem empreendida por Alberto D'Aversa à Espanha, retornara o diretor entusiasmado com a idéia de montar *Os interesses criados*, obra de grande repercussão do comediógrafo espanhol, considerada pela crítica como o ponto mais alto de sua dramaturgia. A peça, efetivamente, teve estréia marcada em 5/12/1957, no Teatro Brasileiro de Comédia. No elenco, figuravam, pela ordem de entrada, grandes nomes como:

Ítalo Rossi (Crispim)
 Oscar Felipe (Leandro)
 Fernando Torres (Briguela)
 Aldo de Maio (1º criado)
 Euclides Sandoval (2º criado)
 Nathalia Timberg (Colombina)
 Egydio Eccio (Arlequim)
 Mauro Mendonça (Capitão)
 Fernanda Montenegro (Sereia)
 Maria Helena (Risela)
 Monah Delacy (Laura)
 Carminha Brandão (Sra. Pantaleão)
 Sérgio Brito (Sr. Pantaleão)
 Elizabeth Henreid (Sílvia)
 Eugênio Kusnet (Doutor)
 Raul Cortez (Polichinelo)
 Aldo de Maio (secretário)
 Euclides Sandoval (meirinho)

A tradução do texto pertence a Brutus Pedreira. Figurinos de Clara Hetenyi. Cenários de Mauro Francini. Direção de Alberto D'Aversa. Assistente de direção Fernando Torres.

É o próprio D'Aversa quem, numa "Pequena introdução a Jacinto Benavente", contida à página nove do programa, conclui suas observações dizendo que entre as inúmeras peças deixadas pelo autor, "**cinco ou seis obras se salvam; porém, essas poucas, são de tão sólida concepção dramática e poética**

que superaram o tempo e a crítica para entrar no domínio do absoluto. Entre elas, "*Os interesses criados...*"¹

Talvez esteja retratada nesse pequeno excerto a causa determinante que levara o saudoso diretor a colocar em cena a deliciosa farsa de polichinelos, carro-chefe da enorme produção do "Iopesco" autor.

Perguntamos a Gianni Ratto o porquê da quase inexistente encenação dos textos de Benavente, no Brasil. À resposta evasiva do diretor vieram juntar-se outras indagações que ficaram, ao longo de outras entrevistas, sem resposta que realmente pudesse esclarecer esse ponto obscuro da questão.

Num encontro casual com Antunes Filho, formulamos-lhe a mesma pergunta, limitando-se o diretor a mencionar a montagem levada à cena pelo TBC, em 1957.

Diante da escassez de material que pudesse oferecer-nos uma abordagem, se não mais ampla, ao menos satisfatória, havemos por bem incluir estas páginas em apêndice, transformando em acessório o que, de início, pretendíamos principal.

¹ - D'AVERSA, Alberto. Pequena introdução a Jacinto Benavente. *Programa Teatral do Teatro Brasileiro de Comédia*, São Paulo, p. 34, 5 de dezembro de 1957.

V. BIBLIOGRAFIA

V. BIBLIOGRAFIA GERAL

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *La literatura española*. Madrid, Pegaso, 1943. 296 p.
- AMORÓS, ANDRÉS. *La novela intelectual de Ramón Pérez de Ayala*. Madrid, Gredos, 1972. [Coleção Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos]. 499 p.
- ZULETA, Emilia de. *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos, ano 1966. 454 p.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo. Prólogo. In: BENAVENTE, Jacinto. *Comedias escogidas*. 3. ed. Madrid, Aguilar, 1964. [Coleção Biblioteca Premio Nobel]. 1453 p.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Las máscaras*. 4. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1948. 355 p.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique. *El teatro español de 1914 a 1936*. México, Joaquín Mortiz, 1968. 306 p.
- DONOSO, Armando. *Dostoievski — Renan — Pérez Galdós*. Madrid, Saturnino Calleja, 1925. [Coleção Biblioteca Calleja]. 300 p.
- VOSSLER, CARLOS. *Escritores y poetas de España*. [Tradução do alemão de Carlos Clavería]. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947. [Coleção Austral, 771]. 162 p.
- TORRE, Guillermo de. *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid, Guadarrama, 1969. [Coleção Universitaria de Bolsillo Punto Ómega, 46]. 212 p.
- AMORÓS, Andrés. *Vida y literatura en “Troteras y danzaderas”*. Madrid, Castalia, 1973. [Coleção Literatura y Sociedad]. 270 p.
- LÁZARO, Ángel. *Vida y obra de Benavente*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1964. 306 p.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. [Tradução do espanhol de Eugénia Maria Aguiar e Silva]. Coimbra, Almedina, 1986. [Coleção Almedina]. 245 p.

- GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro anterior a 1939*. 2. reimpr. Madrid, Cincel, 1986. [Coleção Cuadernos Reunidos, 22]. 83 p.
- COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar — Nabuco*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965. [Coleção Biblioteca de Estudos Literários — 3]. 218 p.
- DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español — Siglo XX*. 2. ed. ampl. Madrid, Cátedra, 1975. 574 p.
- MAÑACH, Jorge. *Visitas españolas*. Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- ANDRADE, Gentil de. *Pensamentos e reflexões de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1990. 302 p.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. *El teatro español hoy*. Barcelona, Planeta, 1975. [Coleção Biblioteca Cultural]. 155 p.
- CARRETER, Fernando Lázaro. Introducción. In: BENAVENTE, Jacinto. *Los intereses creados*. 13. ed. Madrid, Cátedra, 1993. [Coleção Letras Hispánicas]. 126 p.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María. “Benavente, un autor para una sociedad”. *Revista de Occidente*, Madrid, IV (41): 221, agosto de 1966.
- SPINA, Segismundo. *Estudos de língua e literatura*. São Paulo, FFLCH, USP, [s/d]. [Coleção Terceira Leitura]. 97 p.
- VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia del teatro español*. Barcelona, Noguer, 1956. 703 p.
- CABRAL, Alexandre. *As polémicas de Camillo — III*. Lisboa, Portugalíia, 1967. v. III. 502 P.
- D’AVERSA, Alberto. Pequena introdução a Jacinto Benavente. *Programa Teatral do Teatro Brasileiro de Comédia*, São Paulo, p. 34, 5 de dezembro de 1957.