

VICTOR HUGO E DUQUE DE RIVAS: A ESTREIA DO ROMANTISMO NOS PALCOS DA FRANÇA E ESPANHA

KARIN VOLOBUEF*

RESUMO

Por volta de 1810 chegaram à Espanha os primeiros ventos românticos (Johann Nikolaus Böhl von Faber), seguidos de décadas de polêmicas e disputas. Na França, o prefácio de *Cromwell* (1827) e a encenação de *Hernani* (1830), de Victor Hugo, foram palcos de batalhas decisivas para a vitória do Romantismo; na Espanha, isso se deu com a peça *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835), escrita por Duque de Rivas. Partindo de um breve levantamento sobre a controvérsia entre diferentes princípios estéticos e sobre o acalorado debate que cercou a estreia de *Don Alvaro*, o trabalho irá deter-se, em seguida, em uma leitura da peça à luz dos pressupostos defendidos por Victor Hugo.

PALAVRAS-CHAVE: romantismo, Victor Hugo, *Cromwell*, Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

Em oposição ao Belo universal da Antiguidade Clássica e do Neoclassicismo, o Romantismo propôs uma noção de Belo pautada no particular, em termos individuais e nacionais, em termos das especificidades de época e local, e em termos da experimentação de novos matizes temáticos e formais. Ao privilegiar o autor em detrimento da obra, a originalidade em lugar da tradição, a Natureza acima do artefato, o Belo romântico corresponde a uma arte múltipla e heterogênea, que sempre vai em busca do inusitado e do inesperado.

Essa proposta estética significou a contraposição a uma longa corrente de tonalidade clássica da literatura e da crítica, cuja força e prestígio formavam um forte obstáculo à inovação romântica. Essa resistência foi especialmente recrudescida em nações com marcada tradição clássica, conforme foi o caso, por exemplo, da França. Não

* Professora da Universidade Estadual Paulista (Araraquara, SP).
E-mail: volobuef@uol.com.br

obstante os impulsos provenientes de Rousseau ainda no século XVIII e as obras de Madame de Staël, Chateaubriand e Benjamin Constant, entre outros que se seguiram após o alvorecer do século XIX, as letras continuavam se norteando pelos preceitos antigos e neoclássicos. Coube a Victor Hugo providenciar uma cartada decisiva em favor do Romantismo, com *Cromwell* (1827); aliás, mais precisamente com o prefácio da peça, que funcionou como verdadeiro manifesto da nova estética.

Na Espanha, nesse sentido, o cenário mostrou-se tão refratário ao Romantismo como o francês. Os primeiros veículos de difusão das novas ideias foram as diversas obras de cunho romântico e pré-romântico que começaram a chegar ao país desde o alvorecer do século XIX, seguindo pela década de 1830 adentro: *Ossian* (James Macpherson), *Die Leiden des jungen Werther* (Wolfgang Goethe), *Paul et Virginia* (Bernardin Saint-Pierre), *La nouvelle Héloïse* (Jean-Jacques Rousseau), *Atala* (François Chateaubriand) e vários títulos de Lord Byron, Walter Scott, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Foram as numerosas iniciativas de tradução que propiciaram a chegada dessas obras à Espanha.

Outro impulso digno de nota veio em 1814, quando Johann Nikolaus Böhl von Faber (ou Juan Nicolás Böhl de Faber, conforme conhecido na Espanha), o então cônsul alemão em Cádiz, publicou em *El Mercurio Gaditano* seu artigo “Sobre el teatro español. Extratos traducidos del alemán de A. G. Schlegel por um apasionado de la nación española”. Curiosamente, esse alemão, armado com as ideias do romântico August Schlegel, defendia perante os espanhóis o teatro de Calderón de la Barca. Mais curiosamente ainda, de imediato veio a resposta em artigo no mesmo jornal (assinado por Mirtilo Gaditano, na verdade José Joaquín de Mora), rechaçando o apelo de Böhl de Faber para que fossem abandonadas as regras clássicas e se valorizassem o *Romancero* e o teatro nacional espanhol, notadamente Lope de Vega e Calderón. O que explica essa rejeição é a postura tradicionalista de Böhl de Faber, que enaltecia a Idade Média e ligava o Romantismo ao Cristianismo e ao conservadorismo político, omitindo a repressão exercida pela Monarquia e pela Igreja (TEMPLADO, 19--, p. 19-21; SILVER, 1997, p. 4). Isso permite reconhecer que a motivação de Böhl de Faber era muito mais político-religiosa, do que verdadeiramente voltada para questões estéticas.

Em relação a esse ponto vale lembrar que, antes e independentemente da intervenção de Böhl de Faber, o Romantismo alemão (na voz dos irmãos Friedrich e August Schlegel, Ludwig Tieck e outros), como foco inicial do movimento na Europa, havia dedicado uma atenção especial à literatura espanhola, notadamente Cervantes e Calderón, realizando inclusive diversas traduções. Essa circunstância poderia, em si, ter estimulado os ânimos nacionalistas na Espanha e angariado simpatia para a causa romântica. Entretanto, deve-se considerar que o ideário da nova escola, em especial quando olhava com nostalgia para o período medieval, soava aos ouvidos espanhóis como uma mensagem por demais conservadora que aparentemente propugnava o tradicionalismo feudal, o dogmatismo religioso, enfim, diversas formas de opressão e supressão da liberdade.

Essa aversão torna-se compreensível quando nos lembramos da pertinaz resistência de Fernando VII em submeter-se à Constituição de Cádiz de 1812 (abolida pelo Decreto de Valência, em 1814); da perseguição de opositores, inclusive aqueles que se encontravam no estrangeiro; da execução do general Rafael de Riego (que obrigara Fernando VII a submeter-se à Constituição). Trata-se de atos que datam de quando o monarca teve devolvidos seus poderes absolutistas pelas tropas francesas da Santa Aliança, denominadas por Chateaubriand “Cem mil filhos de São Luiz”, nome com o qual se pretendia conferir à empresa um caráter de cruzada (TEMPLADO, 19-- , p. 7-9).

De qualquer forma, depois dessa investida em 1814, Böhl de Faber voltou à carga em 1817 e, a partir daí, teve início uma acirrada polêmica, conhecida como “querella calderoniana”, que se prolongou até 1820. Contra as ideias românticas digladiavam-se o já citado José Joaquín de Mora, além de Antonio Alcalá Galiano e diversos outros jovens liberais. RÍO (1998, p. 150) sublinha inclusive o curioso paradoxo desse processo: embora Alcalá Galiano estivesse na mesma trincheira dos hostis oponentes de Böhl de Faber,¹ vinte anos mais tarde ele seria o autor do maior manifesto romântico na Espanha ao assinar, em 1834, o prólogo a *El moro expósito* (RIVAS, 1960).

Essas contradições e viradas paradoxais mostram quão acidentado foi o nascimento do Romantismo espanhol, usualmente datado de 1835, após uma gestação que ocupou cerca de duas décadas. Aquele foi o ano da estreia de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, de Don Ángel de

Saavedra, mais conhecido na historiografia literária como Duque de Rivas (1791-1865). A data é aceita mesmo por historiadores literários como Río (1998, p. 129), que aponta 1808 como o ano do início de uma série de transformações que se foram operando na sociedade, nas ideias, na sensibilidade, entre outros aspectos, e que pavimentaram o caminho do Romantismo.

A demora em abraçar o Romantismo deve-se a vários fatores, merecendo destaque a situação política na figura do rei Fernando VII (1814-1833), que empregou os maiores esforços para sufocar os anseios liberais no país. Seu reinado, erigido sobre os pilares da Restauração, teve como consequência a saída de todo um grupo de exilados (dentre os quais, o Duque de Rivas), que foi buscar asilo na França. Para esses jovens liberais, não foi a polêmica sustentada por Böhl de Faber, mas o contato direto com a batalha de Hugo, que lhes inflamou a chama romântica. Ao presenciar a estreia de *Hernani* (1830), receberam o impulso definitivo rumo à nova estética. Quando voltaram para casa, no início da regência da rainha-mãe, Maria Cristina (1834-1843), eles haviam aderido ao Romantismo que, por intermédio do contato com Hugo, tingira-se de novas cores e ganhara outro significado aos olhos dos espanhóis.

Estava demarcada, assim, a distinção entre o Romantismo propalado por Böhl de Faber e o defendido por Victor Hugo. Quanto a isso, Flitter (1995, p. 122-130) aponta inclusive para uma diferença de nomenclatura: para muitos artistas e intelectuais na Espanha, o termo “romântico” teria sido aplicado à tendência medievalizante de August Schlegel, enquanto as obras do novo teatro francês, liderado por Victor Hugo, eram tidas como “modernas”. Essa bipartição manteve-se no movimento, que se apresenta dividido em duas vertentes (LOPEZ, 1966, p. 430): o Romantismo Histórico, encabeçado por José Zorrilla (e afinado com August Schlegel, Walter Scott, François Chateaubriand, Alessandro Manzoni) e o Romantismo Liberal e Revolucionário, a cuja testa encontram-se José de Espronceda e Mariano José de Larra (na linha de Lord Byron, Giacomo Leopardi, Victor Hugo).

No entanto, aos olhos de Carpeaux (1987, p. 1312), que se reporta a A. Farinelli, o “romantismo no mundo latino inteiro [...] é em grande parte um romantismo hugoniano” e seu pendor seria essencialmente revolucionário. Tal concepção – que nos parece algo radical – faz

empalidecer quaisquer outros influxos (de Scott e Byron, por exemplo) e transforma Victor Hugo na grande mola propulsora do Romantismo em países como Espanha, Itália, Portugal e Brasil.² Essa perspectiva de certa forma encontra eco no texto de Rio (1998, p. 159), que faz um apanhado dos traços característicos do Romantismo espanhol, deduzindo-os da definição de Victor Hugo, em *Cromwell*.

O curioso é que, quando olhamos para a obra de Hugo, vemos que também ele teve os olhos voltados para a Espanha, seja porque foi convencido por August Schlegel de que esse era o país romântico por excelência,³ seja porque a Espanha vinha sendo, já desde o século XVIII, o cenário “exótico” de diversas obras, dentre elas o romance gótico *The monk*, publicado em 1796 por Matthew Lewis. Hugo recorre à Espanha em diversas ocasiões, conforme atestam, por exemplo, a fala espanhola dos ciganos em *Notre Dame de Paris* ou ainda a ambientação do próprio *Hernani*. Diante disso, não é de espantar que Azevedo (1960, p. 23) tenha até se referido à “imaginação espanhola de V. Hugo”. A atração entre Hugo e a Espanha foi, portanto, recíproca.

Mas houve ainda outro ponto de ligação. Tanto para os jovens espanhóis como para Hugo e os românticos franceses colocava-se a questão do posicionamento sociopolítico. Para uns e outros, tópicos como a oposição ao Absolutismo, fortalecimento da burguesia, enaltecimento das peculiaridades ou do passado nacional esbarravam na aliança entre espírito revolucionário e conservadorismo estético. Contra isso, tanto Victor Hugo como José de Espronceda defendiam a associação entre Romantismo e Liberalismo (CARLSON, 1997, p. 202-203; RIO, 1998, p. 132). Em outras palavras: de um lado, a renovação literária; de outro, a renovação econômica e social.

Para Victor Hugo, trata-se de fazer na França o que Gotthold Ephraim Lessing já fizera no século anterior na Alemanha (BRAGA, 1994, p. 148-149): levar para o palco “pessoas de carne e osso”, falando como se fala na vida real e agindo como se age na vida real diante de problemas reais e cotidianos. Ainda que amparado em Aristóteles como ponto de partida, Lessing (1964) criou sua tragédia burguesa em vista de aspectos prementes da realidade sociocultural da classe média alemã de sua época.

Mas os personagens, temas e linguagem propostos por Lessing não cabiam no verso alexandrino, nem se coadunavam com a estrutura

rígida ou as convenções de etiqueta do teatro clássico. Décio de Almeida Prado comenta o choque causado por duas frases de *Hernani*, respectivamente quando Don Carlos pergunta se já é meia-noite e Don Ricardo responde que em breve será:

Que o Rei de Espanha indagasse da hora, como qualquer mortal, já parecia escandaloso. Pior ainda era a resposta, seca, informativa, miseravelmente prosaica e cotidiana para um drama em verso. [Falavam] dessa forma os burgueses da plateia, não a humanidade privilegiada que habitava o palco. (PRADO, 1988, p. 175)

O mesmo pesquisador ainda comenta as dificuldades enfrentadas pelo ator que desempenhou o papel e que não conseguia encontrar um tom adequado para o simples “Que horas são?”, que originalmente constava no texto (sendo depois substituído pela indagação sobre a meia-noite, referida há pouco).

Ora, para aproximar-se da fala do cotidiano e, assim, fazer subir ao palco o burguês até então excluído dos textos dramáticos (exceto pela sua participação em textos cômicos), Victor Hugo propôs uma reformulação do teatro em termos formais e temáticos e que abolisse a separação entre tragédia e comédia. Sua concepção, expressa no prefácio de *Cromwell*, de que a arte romântica deveria abrir os braços ao feio e ao heterogêneo ampara-se em Shakespeare:

A tragédia shakespeariana, derivada igualmente da grega, mas sem nunca ter cortado de todo as raízes medievais, sem jamais ter sofrido o desbaste, o bombardeio teórico a que foram submetidos Corneille e Racine, misturava livremente elementos trágicos e cômicos no bojo não só da mesma peça, mas até da mesma personagem. Hamlet, se é capaz de chorar a morte de Ofélia, sabe também rir e fazer rir, ao sabor de seu caprichoso humor. (PRADO, 1988, p. 170)

Tal como já fizera Lessing, Victor Hugo buscou suporte na obra de Shakespeare para proclamar sua concepção de um novo teatro:

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira

poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (HUGO, 1988, p. 42)

Com essa ênfase no drama como “a” forma literária moderna, não é de se estranhar que a grande batalha do Romantismo na França tenha sido travada nos palcos com *Hernani* (1830), de Victor Hugo, e na Espanha com *Don Alvaro o la fuerza del sino*, de Duque de Rivas, cuja estreia se deu em 22 de março de 1835.

A peça *Don Alvaro* costuma ser vista como algo singular no universo da produção de seu autor. De um lado, chama a atenção o fato de as demais obras dramáticas de Duque de Rivas serem comédias (SILVA, 1998, p. 26). De outro, elas são inusitadas frente ao próprio Romantismo espanhol (FLITTER, 1995, p. 294), uma vez que tanto incorporam elementos da cultura oral popular, quanto retomam a tradição literária da Espanha. Entre os elementos populares retomados pela peça estão superstições, como a do demônio percorrendo o mundo sob o disfarce de frade; lendas ou narrativas, como é o caso do índio apaixonado por uma donzela da nobreza espanhola; ou ainda a história da mulher penitente que se recolhe a uma solitária ermida ou opta por ir viver no deserto (SILVA, 1998, p. 43; TEMPLADO, 19-- , p. 44).

Quanto aos elementos extraídos da literatura espanhola, já foi apontado pela crítica (SILVA, 1998, p. 38, 45, 64) que alguns monólogos de *Don Alvaro* seguem o molde das estrofes décimas de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, enquanto seus personagens populares parecem muitas vezes emprestados de obras de Miguel de Cervantes – por exemplo, a cigana Preciosilla, de Rivas, faz lembrar a protagonista de mesmo nome em uma das *Novelas ejemplares*, “La gitanilla”. Calderón e Cervantes, diga-se de passagem, também são autores valorizados pelo Romantismo alemão – bastando mencionar aqui a homenagem de Hoffmann (1976) em seu conto “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza” (“Notícias mais recentes sobre o cachorro Berganza”), que se pretende uma continuação da novela exemplar “Cipión y Berganza”.

As pinceladas provenientes do estro popular e de autores como Calderón e Cervantes já bastariam, portanto, para conferir a

Don Alvaro uma alma romântica. Mas Rivas não se limitou a isso: descartou as unidades de tempo e espaço – a ação se estende por cinco anos e quinze cenários diferentes (SILVA, 1998, p. 60-61; PRADO, 1988, p. 172) –, misturou poesia e prosa, colocou em cena cerca de trinta personagens. Retomando a ideia de teatro proposta por Hugo, em que o sublime se contrapõe ao grotesco, o belo ao feio, o ideal à realidade, Rivas concebeu uma peça em que o personagem-título reúne aspectos contrários: embora ele tenha nobreza de caráter, seja valente e honrado, e esteja imbuído do mais puro amor e lealdade, a trajetória de Don Alvaro é constituída por uma sequência de crimes, mentiras, perdição e infelicidade.

O motivo para esse percurso ser tão acidentado é a “força do destino” (conforme indicado no subtítulo), que produz coincidências, desencontros, mal-entendidos, sempre funestos para Don Alvaro. Assim, ele está envolvido direta ou indiretamente nas mortes de toda a família de sua amada, inclusive da própria Doña Leonor de Vargas. Aliás, já na cena dois da segunda jornada, Preciosilla refere-se às linhas da mão de Don Alvaro, que determinam um futuro de desgraças.

Por outro lado, porém, a causa desses males encontra-se na própria estrutura social: embora rico e bem-apeado, o rapaz não pertence à nobreza espanhola, o que o torna inaceitável como genro aos olhos do marquês de Calatrava. Entretanto, embora sua linhagem não esteja afirmada em pergaminhos (RIVAS, 1998, p. 94), ele é, ao longo de toda a peça, associado ao sol. Isso porque a origem de Don Alvaro ainda envolve um outro aspecto dispar: ele tem sangue inca, o que lhe confere a distinção de fidalguia, mas ao mesmo tempo o deprecia na condição de mestiço. Envolto em mistério, somente no fim da peça são reveladas as condições de seu nascimento: filho de princesa inca e do vice-rei em Lima, nasceu na prisão à qual os pais foram condenados depois de terem sido acusados de traição (RIVAS, 1998, p. 205-206).

Assim, pelo lado materno, Don Alvaro tanto é descendente do Trono do Sol, como também pertencente a uma raça vencida; no lado paterno, seu berço é marcado pelas bênçãos da mais alta distinção (realeza), ao mesmo tempo em que é conspurcado pela maior das vilanias (a acusação de crime e aprisionamento). E depois de adulto, a ambivalência se mantém. Sua primeira aparição no palco mostra-o de longe, envolto em capa de seda e com chapéu branco, caminhando

melancolicamente. Essa imagem – que o caracteriza como herói byroniano – é contrabalançada quando os irmãos de Doña Leonor o chamam, com ódio e desprezo, de “índio” (RIVAS, 1998, p. 158, 164, 195) e quando ele é destrutado como “sem pai, sem sobrenome” (p. 166) e “mestiço” (p. 208).

A peça não recua diante de temas tabu. Se Alexandre Dumas Pai, em *Antony* (1831), e Victor Hugo, em *Le roi s’amuse* (1832), haviam mostrado cenas de sedução que chegavam a incluir o estupro, Rivas (1998) leva seu protagonista a cometer suicídio ao final, não sem que este, antes do gesto fatal, proclame-se “um enviado do inferno” (p. 200-201) e um “demônio exterminador” (p. 208) – expressões que trazem à memória as terríveis pinturas negras e os *Caprichos* de Francisco de Goya.

Filho do Sol e, ao mesmo tempo, genitor das trevas, Don Alvaro alcança os extremos da ambiguidade romântica: cavalheiro doce e apaixonado, demoníaco obreiro da destruição, guerreiro destemido e admirado, desgraçado que não encontra pátria ou refúgio onde possa cessar de causar a morte àqueles aos quais desejava unir-se. Enfim, vítima e algoz. Ou simplesmente um romântico ao gosto de Victor Hugo.

VICTOR HUGO AND DUQUE DE RIVAS: THE ARRIVAL OF ROMANTICISM ON THE STAGES OF FRANCE AND SPAIN

ABSTRACT

Around the year 1810 Nikolaus Böhl von Faber was the first to spread in Spain the ideas brought about by the Romantic Movement. His articles gave rise to decades of disputes very much the same as it happened in France, where Victor Hugo’s Preface to *Cromwell* (1827) and the première of *Hernani* (1830) caused serious disputes about esthetic matters, and marked the final victory of Romanticism. In Spain such quarrels were stirred up by Duque de Rivas’ play *Don Alvaro o la fuerza del sino* (1835). The paper begins with a brief account of the controversy over different esthetic thoughts associated with *Don Alvaro*, and proceeds to the analysis of the play with regard to Hugo’s ideas.

KEY WORDS: romanticism, Victor Hugo, *Cromwell*, Duque de Rivas, *Don Alvaro o la fuerza del sino*.

NOTAS

- 1 Ver também Lopez (1966, p. 433).
- 2 Desconsiderando o grande número de traduções, Carpeaux (1987, p. 1313) chega mesmo a afirmar que “muitos byronianos não sabiam a língua inglesa, recebendo Byron através das poesias byronianas de Lamartine, Musset e do próprio Hugo na sua primeira fase”.
- 3 Ver Silver (1997, p. 4).

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares de. Literatura e civilização em Portugal. In: CASTELLO, José Aderaldo. *Antologia do ensaio literário paulista*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura; Comissão de Literatura, 1960. p. 15-26. (Coleção Textos e Documentos, 3).

BRAGA, Cláudia. O teatro romântico. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et al. *O teatro através da história I (O teatro ocidental)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 143-157.

CARLSON, Marvin. A Itália e França no início do século XIX. In: _____. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 191-211.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 5.

FLITTER, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Tradução de Benigno Fernández Salgado. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HOFFMANN, Ernst. Theodor Amadeus. Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. In: _____. *Fantasie-und Nachtstücke*. München: Winkler, 1976. p. 79-140.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução, prefácio e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5).

LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. São Paulo: Herder, 1964.

LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. London: New English Library, 1973.

LOPEZ, Jose Garcia. *Historia de la literatura española*. 15. ed. Barcelona: Editorial Vicens, 1966.

PRADO, Décio de Almeida. Teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 167-184.

Río, Ángel del. *Historia de la literatura española desde 1700 hasta nuestros días*. Barcelona: Ediciones B, 1998. v. 2.

RIVAS, Duque de. *El moro expósito*. Nota preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles. Prólogo de Antonio Alcalá Galiano. Madrid: Aguilar, 1960

RIVAS, Duque de. *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Espasa, 1998. (Colección Centenario).

SILVA, Carlos Ruiz. Introducción. In: RIVAS, Duque de. *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Espasa, 1998. p. 9-73. (Colección Centenario).

SILVER, Philip W. *Ruin and restitution: reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.

TEMPLADO, José García. *El teatro romántico*. Madrid: Grupo Anaya, [19--].