

VICTOR HUGO E UM MOMENTO DO ROMANTISMO ESPANHOL

Profa. Dra. Karin Volobuef
UNESP-Araraquara

Em oposição ao Belo universal da Antigüidade 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. Privilegiando 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, sempre em busca do inusitado e inesperado.

Tal proposta estética vinha contrapor-se 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 obstante os impulsos provenientes de Rousseau ainda no século XVIII e as obras de Mme. de Staël, Chateaubriand, Benjamin Constant, etc. 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. O primeiro veículo de difusão das novas idéias foram as diversas obras de cunho romântico e pré-romântico que, desde 1800 até pela década de 30 adentro, foram chegando à Espanha em traduções: “Ossian”, *Werther* (Goethe), *Paul et Virginia* (Saint-Pierre), *La Nouvelle Héloïse* (Rousseau), *Atala* (Chateaubriand), e vários títulos de Byron, Scott, Dumas, Victor Hugo.

Outro impulso digno de nota veio em 1814, quando Juan Nicolás Böhl de Faber, 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 das idéias do romântico August Schlegel, defendia perante *os espanhóis* o teatro de Calderón de la Barca. Mais curiosamente ainda é que 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 (Templado¹, p. 19-21; Silver², p. 4). A motivação de Böhl de Faber era, pois, antes político-religiosa, do que verdadeiramente voltada para questões estéticas.

Sobre esse ponto vale lembrar que, antes e independentemente da intervenção de Böhl de Faber, o Romantismo alemão (na voz dos irmãos Schlegel, Ludwig Tieck e outros), enquanto 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 extremamente conservadora que aparentemente propugnava o

¹ TEMPLADO, José García. *El teatro romántico*. Madrid: Grupo Anaya, s.d.

² SILVER, Philip W. *Ruin and Restitution; Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.

tradicionalismo feudal, o dogmatismo religioso, enfim, 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 no estrangeiro; da execução do general Rafael de Riego (que obrigara Fernando VII a submeter-se à Constituição) depois que o monarca teve devolvidos seus poderes absolutistas pelas tropas francesas da Santa Aliança, denominadas por Chateaubriand de “Cem mil filhos de São Luiz”, nome com o qual se pretendia conferir à empresa um caráter de cruzada (Templado, s.d., 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 idéias românticas digladiavam-se o já citado José Joaquín de Mora, Antonio Alcalá Galiano e diversos outros jovens liberais. Angel del Río (1998, 150) sublinha inclusive o curioso paradoxo desse processo: embora Alcalá Galiano estivesse na mesma trincheira dos hostis oponentes de Böhl de Faber, vinte anos mais tarde ele seria o autor do maior manifesto romântico na Espanha ao assinar o prólogo ao “El moro expósito” (1834), do Duque de Rivas (ver também Lopez³, p. 433).

Essas contradições e viradas paradoxais mostram quão acidentado foi o nascimento do Romantismo espanhol, cuja gestação ocupou cerca de duas décadas, sendo usualmente datado de 1835, ano da estréia de *Don Alvaro o la fuerza del sino*, de Don Ángel de Saavedra, mais conhecido na historiografia literária como Duque de Rivas (1791-1865). Essa data é aceita mesmo por historiadores literários como Ángel del Río (1998, 129), que aponta para 1808 como

³ LOPEZ, Jose Garcia. *Historia de la literatura española*. 15. ed. Barcelona: Editorial Vicens, 1966.

início de uma série de transformações que se foram operando na sociedade, nas idéias, na sensibilidade, etc. 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 (1814-33), que empregou os maiores esforços para sufocar os anseios liberais do país. Seu reinado, erigido sobre os pilares da Restauração, teve como consequência a saída de todo um grupo de exilados (dentre eles 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 presenciarem a estréia 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), 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, Derek Flitter⁴ (p. 122-130, em especial p. 130) aponta inclusive para uma diferença de nomenclatura: para muitos artistas e intelectuais na Espanha, “romântico” teria sido aplicado à tendência medievalizante de A. Schlegel, enquanto as obras do novo teatro francês, liderado por Hugo, eram referidas como “modernas”. Essa bipartição manteve-se no movimento, que se apresenta dividido em duas vertentes (Lopez, 1966, p. 430): o *Romantismo histórico*, encabeçada por José Zorrilla (e afinada com Schlegel, Scott, Chateaubriand, Manzoni) e o *Romantismo liberal e revolucionário*, à cuja testa encontram-se José de Espronceda e Mariano José de Larra (na linha de Byron, Leopardi, Hugo). No entanto,

⁴ FLITTER, Derek. *Teoría y crítica del romanticismo español*. Trad. Benigno Fernández Salgado. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

aos olhos de Carpeaux⁵ (p. 1312), que se reporta a A. Farinelli, “O romantismo no mundo latino inteiro [...] é em grande parte um romantismo hugoniano” e seu pender seria essencialmente revolucionário. Tal concepção – que nos parece algo radical – faz empalidecer quaisquer outros influxos (Scott e Byron, por exemplo) e transforma Victor Hugo na grande mola propulsora dos Romantismos em países como Espanha, Itália, Portugal, Brasil⁶. Essa perspectiva de certa forma encontra eco no texto de Ángel del Río (1998, 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 seus olhos voltados para a Espanha, seja porque foi convencido por August Schlegel de que esse era o país romântico por excelência (ver Silver, 1997, p. 4), seja porque a Espanha vinha sendo, já desde o século XVIII, o cenário “exótico” de diversas obras, dentre elas o romance gótico *The Monk* (1796), de 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 Álvares de Azevedo⁷ (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 sócio-político. Tanto para

⁵ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. v. 5 (“O romantismo”).

⁶ Desconsiderando o grande número de traduções, Carpeaux 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.” (1987, p. 1313)

⁷ 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. (Coleção Textos e Documentos, 3). p. 15-26.

uns como para os outros, tópicos como a oposição ao Absolutismo, fortalecimento da burguesia, enaltecimento das peculiaridades ou do passado nacional esbarram na aliança entre espírito revolucionário e conservadorismo estético. Contra isso, tanto Victor Hugo como José de Espronceda defendiam a associação entre Romantismo e liberalismo (Carlson⁸, p. 202-203; Ríó⁹, 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 Lessing já fizera no século anterior na Alemanha (Braga¹⁰, p. 148-149): trazer 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. Mas tais personagens, temas e linguagem não cabiam no verso alexandrino, nem se coadunavam com a estrutura rígida ou as convenções de etiqueta do teatro clássico. Décio de Almeida Prado¹¹ comenta o choque causado por duas frases do *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 platéia, 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

⁸ CARLSON, Marvin. A Itália e França no início do século XIX. In: _____. *Teorias do teatro*; Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 191-211.

⁹ RIO, Ángel Del. *Historia de la literatura española desde 1700 hasta nuestros días*. Barcelona: Ediciones B, 1998. v. 2.

¹⁰ BRAGA, Claudia. O teatro romântico. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate et ali. *O teatro através da história 1 (O teatro ocidental)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Entourage Produções Artísticas, 1994. p. 143-157.

¹¹ PRADO, Décio de A. Teatro romântico: A explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 167-184.

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 ao *Cromwell*, de que a arte romântica abrisse os braços ao feio e ao heterogêneo ampara-se em Shakespeare:

A tragédia shakespeareana, 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 Hugo¹² buscou amparo no teatro 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 o *Hernani* (1830), de Victor Hugo, e na Espanha com *Don Alvaro o la fuerza del sino*, do Duque de Rivas, cuja estréia se deu em 22 de março de 1835.

¹² HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução, prefácio e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5).

A peça *Don Alvaro* costuma ser vista como algo singular no universo da produção de seu autor (cujas demais obras dramáticas são comédias, conforme Silva¹³, p. 26) e do próprio romantismo espanhol (ver Flitter, 1995, p. 294): de um lado, incorpora elementos da cultura oral popular, de outro, retoma a tradição literária espanhola. Entre esses elementos populares, estão superstições, como a do demônio percorrendo o mundo sob o disfarce de frade, e lendas ou narrativas, como é o caso da história do índio apaixonado por uma donzela da nobreza espanhola, ou ainda a da mulher penitente que se recolhe a uma solitária ermida ou opta por ir viver no deserto (Silva, 1998, p. 43; Templado, s.d., 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 em *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, enquanto seus personagens populares parecem muitas vezes emprestados de Cervantes (por exemplo, a cigana Preciosilla, de Rivas, faz lembrar a protagonista de mesmo nome em uma das *Novelas ejemplares*, “La gitanilla”).

As pinceladas provenientes do estro popular e de autores como Calderón e Cervantes já bastam para conferir ao texto 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 diferentes¹⁴), misturou poesia e prosa, pôs em cena cerca de 30 personagens. Retomando a idéia 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 tenha nobreza de caráter, seja valente e honrado, e esteja imbuído do mais puro amor e lealdade, sua trajetória constitui uma seqüência de crimes, mentiras, perdição, infelicidade.

¹³ SILVA, Carlos Ruiz. Introducción. In: RIVAS, Duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Espasa, 1998. (Colección Centenario). p. 9-73.

¹⁴ Ver Silva, 1998, p. 60-61 e Prado, 1988, p. 172.

O motivo desse percurso ser tão acidentado é a “força do destino” (conforme indicado no subtítulo), que produz coincidências, desencontros, mal-entendidos, sempre funestos para Don Álvaro, que a cada vez 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 2 da segunda jornada, Preciosilla refere-se às linhas da sua mão, que determinam um futuro de desgraças.

Por outro lado, porém, a causa desses males encontra-se na própria estrutura social: embora rico e bem-apessoado, 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 (Rivas¹⁵, p. 94), ele é, ao longo de toda a peça, associado ao Sol. Isso porque a origem de Don Álvaro ainda envolve um outro aspecto díspar: ele tem sangue inca, o que lhe confere a distinção de fidalguia, mas ao mesmo tempo o deprecia enquanto mestiço. Envolto em mistério, somente no final 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 Álvaro tanto é descendente do trono do Sol, como também pertencente a uma raça vencida; pelo paterno, seu berço inclui a mais alta distinção (realeza) à maior das vilanias (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, qual herói byroniano, mas pelos irmãos de Doña Leonor é chamado com ódio e desprezo de “índio” (Rivas, 1998, p. 158, 164, 195) e destrutado como “sem pai, sem sobrenome” (Rivas, 1998, p. 166) e “mestiço” Rivas, 1998, p. 208).

¹⁵ RIVAS, Duque de. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid: Espasa, 1998. (Colección Centenario).

A peça não recua diante de temas tabu. Se Dumas Pai, em *Antony* (1831), e Victor Hugo, em *Le Roi s'amuse* (1832), haviam mostrado cenas de sedução chegando ao estupro, Rivas leva seu protagonista ao suicídio final, não sem que este, antes do gesto fatal, proclamar-se “um enviado do inferno” e um “demônio exterminador” – expressões que trazem à memória as terríveis “pinturas negras” e os “Caprichos” de Goya.

Filho do Sol e, ao mesmo tempo, genitor das trevas, Don Álvaro alcança os extremos da ambigüidade 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.