

Gabriel Augusto Coelho Magalhães

GARRETT E RIVAS

O ROMANTISMO EM ESPANHA E PORTUGAL

II



temas portugueses

Gabriel Augusto Coelho Magalhães

GARRETT E RIVAS

O ROMANTISMO EM ESPANHA E PORTUGAL

Vol. II

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

LISBOA

2009

III PARTE

NOVAS CONSTRUÇÕES

No limiar da realidade (1842-1865)

CAPÍTULO I

«EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO»

O testamento e a errata da criação literária do duque de Rivas

Ao entrarmos nesta terceira parte da nossa tese — que se ocupa dos textos produzidos pelos nossos autores a partir de 1842 —, passamos, de uma maneira geral, a estar perante obras que apresentam um grau de *cumplicidade*, um grau de *familiaridade* bastante intenso com a nossa contemporaneidade. Com efeito, nesta terceira parte, deparam-se-nos, por exemplo, textos como *Frei Luís de Sousa* (1843), *Viagens na Minha Terra* (1846) ou *Folhas Caídas* (1853) — as obras que constituem, na actualidade, o núcleo central do cânone garrettiano. Quanto a Rivas, também ele escreve, nestes anos, alguns livros capitais como *Sublevación de Nápoles* (1847) ou *El Desengaño en un Sueño* (1842): contudo, no caso do duque, a importância destas criações finais tem sido, frequentemente, mal entendida, esquecida. Na verdade, ao iniciarmos esta parte da nossa tese com *El Desengaño en un Sueño*, pretendemos, precisamente, desafiar este estado de coisas — e, de facto, provar que este «drama fantástico en cuatro actos» (III, 61), de 1842, se reveste de *uma importância capital*, não só para bem entender a obra de Ángel de Saavedra, mas também para perceber, adequadamente, as raízes da

literatura moderna. Com efeito, *El Desengaño en un Sueño* constitui uma espécie de prefácio a muitas obras e correntes literárias que marcaram, profundamente, os séculos XIX e XX. Na realidade, trata-se de um texto que é, *quase, uma profecia*. Finalmente, além desta dimensão profética que o torna interessante, *El Desengaño en un Sueño* reveste-se, para nós, do máximo significado porque o duque atribuiu, a este seu trabalho teatral, duas funções: por um lado, é uma *errata* da sua obra, na medida em que, neste «drama fantástico», *se altera, se corrige* o sentido de alguns textos anteriores de Rivas; por outro lado, é um testamento, porque, nesta obra, se veiculam as respostas finais que Ángel de Saavedra encontrou para as grandes interrogações que o foram acompanhando ao longo da vida. Vejamos tudo isto, tomando, primeiramente, por base, o texto em si — mas, também, analisando a fortuna crítica desta obra de Rivas e o curioso folhetim que acompanhou a escrita do texto, a sua divulgação e, finalmente, a sua efectiva representação.

Com efeito, seguir a gestação de *El Desengaño en un Sueño* e toda a rocambolesca história que conduzirá — muitos anos depois do seu aparecimento — à sua primeira representação ajuda-nos, decisivamente, a compreender o lugar que esta obra ocupa no conjunto da produção literária do duque. Contemos, pois, essa gestação e essa história. Como é sabido, a caprichosa roleta da vida política espanhola do século XIX obrigou Ángel de Saavedra a fugir de Madrid, em Agosto de 1836, rumo a Portugal; do nosso país, onde se deteve pouco tempo, passou a Gibraltar e, depois, quando as coisas já estavam mais calmas, dirigiu-se, finalmente, a Sevilla. Nessa cidade andaluza, residirá de 1837 a 1843: são anos tranquilos dedicados, sobretudo, à vida de família e à literatura. Na verdade, durante esse fecundo período da sua existência, o duque edita os seus *Romances Históricos* e escreve obras dramáticas como *Solaces de un Prisionero*, *La Morisca de Alajuar* e *El Crisol de la Lealtad*. Contudo, dentre todas as produções desta época, destaca-se *El Desengaño en un Sueño*, escrito em 1842: deve, na realidade, referir-se que foi o próprio duque de Rivas o primeiro a *sublinhar* a importância deste texto, conferindo-lhe *um estatuto especial* dentro da sua

obra. Com efeito, Jorge Campos descreve-nos todos os empenhados passos que Ángel de Saavedra dá para promover este seu trabalho teatral: lê-o, em Madrid, perante uma alargada reunião de amigos, conseguindo, assim, também, que a imprensa se refira a essa pública leitura — que constituiu uma espécie de *apresentação em sociedade* desta sua obra teatral. Posteriormente, Ángel de Saavedra faz todo o tipo de diligências — escreve cartas, usa as suas influências... — para que o seu texto seja levado à cena, mas sem êxito. De facto, quem conheça *El Desengaño en un Sueño* não se surpreenderá com estas dificuldades: não se tratava de nenhuma perseguição relativamente à figura de Ángel de Saavedra — simplesmente, a obra era, por várias razões, de encenação quase impossível. A narrativa de Jorge Campos ¹ mostra-nos um duque de Rivas totalmente dedicado — diríamos: *quase devotado* — a conseguir que esta obra fosse representada em público. Ora, toda esta devoção e o facto de a obra ser dedicada ao seu filho mais velho, Enrique, faz-nos pensar que, para Ángel de Saavedra, este texto se revestia, certamente, de uma importância particular.

Assim, *El Desengaño en un Sueño*, texto por todos conhecido «de oídas» e já publicado, mas nunca, efectivamente, visto em palco, *reunia todas as condições para se tornar uma obra mítica*. E foi isso que aconteceu. Com efeito, tomado por uma espécie de *sebastianismo literário*, o «mundillo» literário espanhol aguardou, durante décadas, que este texto fosse, finalmente, levado à cena — como quem espera a chegada de um prodígio há muito anunciado, *há muito profetizado*. Em certo sentido, considerava-se que era a própria genialidade extrema da obra que dificultava a sua encenação: de facto, como poderia a *palavra elevadíssima* do duque de Rivas de *El Desengaño en un Sueño* descer à *baixíssima materialidade* de um palco? À sua maneira, este texto teatral de Ángel de Saavedra representava, no sé-

¹ Cf. Jorge Campos, «Vida y obra del Duque de Rivas», na edição que o próprio Jorge Campos preparou da obra de Ángel de Saavedra: *Obras Completas del Duque de Rivas*, Madrid, Ediciones Atlas, 1957, vol. I, pp. LIX-LX.

culo XIX, o equivalente desses megalómanos projectos cinematográficos de Orson Welles, de Stanley Kubrick ou de Francis Ford Coppola: projectos estes que se tornam tanto mais conhecidos e mais prestigiosos quanto mais difícil e mais impossível é a sua realização. Na verdade, para que não se pense que tudo isto consiste em aéreas especulações nossas, citemos alguns críticos contemporâneos do duque de Rivas que se pronunciam sobre *El Desengaño en un Sueño*. Em primeiro lugar, Ferrer del Río: «Ni se ha representado este drama, ni es creíble que se represente, pues con dificultad ha de hallarse actor que ejecute el protagonista: verlo bien puesto en escena sería espectáculo sorprendente y rara vez repetido: leerlo a solas produce deleite y pasmo. Es *El Desengaño en un Sueño* un poema fantástico desenvuelto con toda la gala de una fantasía esplendorosa, y en el cual se halla compendiada la historia de las vicisitudes y venturas del hombre con sus deseos y esperanzas, sus ilusiones y desencantos y el triste contraste de la elevación de sus pensamientos y de su impotente flaqueza. Es un grandioso cuadro de moral filosófica y de hechicera poesía.»² Ora, registre-se bem, nestas palavras publicadas em 1846, a *ressonância mítica*, o *efeito mitificador* que tem o facto de se afirmar — a propósito de *El Desengaño en un Sueño* — que «verlo bien puesto en escena sería espectáculo sorprendente y rara vez repetido: leerlo a solas produce deleite y pasmo». Enfim, a intelectualidade espanhola da época aguardava, ansiosamente, a encenação do texto teatral que Rivas escreveu em 1842 — um pouco como alguém que esperasse a passagem inesquecível de um maravilhoso cometa teatral pelos mais altos céus literários.

Ora, esta intensa expectativa *quase sebastianista* era alimentada, acrescentada pela exaltada visão que, de *El Desengaño en un Sueño*, iam difundindo críticos próximos a Ángel de Saavedra. Assim, Joaquín Francisco Pacheco considera este trabalho teatral do duque como «el primer drama fantástico de nuestra moderna literatura, comparable en profundidad con lo más

² Cf. A. Ferrer del Río, *Galería de la Literatura Española*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1846, p. 108.

profundo que haya salido de Alemania, a la par que revestido con toda la gala poética de Calderón»³. Nesta mesma linha, Manuel Cañete — que parece ser, um pouco, o *crítico oficial* do duque — contribui também, amplamente, para a, já referida, mitificação de *El Desengaño en un Sueño*: «Acaso en ninguna otra de las suyas atesora tan gran número de pensamientos sublimes, versos tan robustos y sonoros, tanta ni tan superior elocuencia. [...] No parece sino que este drama ha surgido de la mente del poeta como Minerva de la cabeza de Júpiter: tan lógico y fácil se precipita el asunto desde la poética exposición hasta el imponente desenlace; tan llena de interés dramático está la fábula desde la primera escena hasta la última. // La historia de Lisardo, personificación varonil del pensamiento del drama, es la historia de la humanidad: siempre codiciando, para menospreciar lo codiciado, no bien lo consigue, y codiciar en seguida cosa mayor. Nuevo Sísifo condenado a levantar incesantemente el peñasco del deseo, para verlo rodar, apenas logrado, al abismo del hastío. [...] Para hacerla más visible aún encerrando en muy breve espacio el cuadro completo de la vida, penetra el autor en las regiones de la conciencia y personifica los móviles de las acciones humanas. Esta intervención del mundo interior materializado, principal elemento de la acción en *El Desengaño en un Sueño*, no es nueva en nuestro teatro; pero jamás se la había hecho servir a tan altos fines ni sistematizado con tanta elevación y grandeza. El Duque de Rivas procura hermanar discretamente en tan bello poema el sombrío individualismo de Shakespeare con el lujo poético de Calderón, los tenebrosos pensamientos de *Macbeth* con los impensados arrebatos de *Segismundo*.»⁴ Se se tiver em conta que *comparar* pode ser uma das melhores estratégias para *mitificar*, repare-se nas *equivalências*

³ Cf. Joaquín Francisco Pacheco, «Advertencia», in Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Obras Completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, de la Real Academia Española, Corregidas por él Mismo*, t. IV, *Teatro*, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1855, p. VI.

⁴ Cf. Manuel Cañete, «El Duque de Rivas», in AA. VV., *Autores Dramáticos Contemporáneos*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881, pp. 20-21.

grandiosas que Cañete estabelece, entre esta obra de Rivas e textos de Shakespeare ou de Calderón de la Barca: no fundo, o que procura o crítico é integrar *El Desengaño en un Sueño* nessa estranha família que formam as obras-primas.

Assim, *El Desengaño en un Sueño* teve, no seu tempo, *algo de uma lenda*. Contudo, em 1865, o duque de Rivas morre, sem ver representado o seu, tão amado, texto. No entanto, as suas diligências não foram completamente em vão: de facto, o rei Alfonso XII foi atingido pela *aura mitificadora* que acompanhava *El Desengaño en un Sueño* e foi, precisamente, graças às diligências reais que, em 1875, dez anos após a morte de Ángel de Saavedra, sobe, enfim, à cena este, agora quase lendário, «drama fantástico». O papel principal — uma das grandes dificuldades da obra, visto que o protagonista quase nunca sai de cena e fala constantemente — foi desempenhado por Antonio Vico ⁵. Na terceira edição das obras completas do duque de Rivas, organizada pelo seu filho Enrique Ramírez de Saavedra, encontramos uma detalhada narração dos factos que acompanharam esta primeira representação de *El Desengaño en un Sueño* ⁶. Na verdade, o público sentiu uma certa desilusão — tão lendária se tinha tornado a obra que, de repente, pareceu pouca coisa aquilo que, efectivamente, se viu, em 1875, no palco do Teatro Apolo, de Madrid. Jorge Campos sintetiza, de forma feliz, o que, em essência, foi esta primeira representação da obra: «Sólo a título de póstumo homenaje se estrenaría la obra, cuando ya los aplausos, más dirigidos a testimoniar estimación a la figura desaparecida que nacidos del entusiasmo provocado por el drama no satisfarían los humanos anhelos de quien puso

⁵ Cf. Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo Español*, 4.^a ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 1990, p. 176.

⁶ Cf. Enrique Ramírez de Saavedra, «Reseña biográfica del Duque de Rivas desde 1842 hasta 1865», in *Obras Completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, Director que fue de la Real Academia Española, Presidente de la de Bellas Artes de San Fernando e individuo de número de la de la Historia coleccionadas de nuevo por su hijo D. Enrique R. de Saavedra, Duque de Rivas*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra», 1894, t. I, pp. 145-154.

tantas esperanzas en su composición.»⁷ Talvez este êxito mediano — ou, se se quiser, este mediano fracasso — se tenha devido ao facto de que, como incisivamente afirma Boussagol, *El Desengaño en un Sueño* «n'est presque plus du théâtre»⁸. Com efeito, trata-se de um texto que é bem mais lírico do que dramático: nele, há belas palavras — mas essas palavras não parecem ser pensadas para existir, para acontecer num palco. Contudo, apesar desta *morte para a cena* que sofre *El Desengaño en un Sueño*, a sua importância, enquanto texto literário, mantém-se como algo evidente — sobretudo se não esquecermos a enorme relevância que o próprio duque de Rivas lhe atribuía. Na verdade, como diz Jorge Campos, Ángel de Saavedra «puso gran empeño y esperanza» neste seu trabalho dramático de 1842. Independentemente da pouca «teatralidade» da obra, interessa-nos compreender o que motivou esse «empeño» e essa «esperanza» — isto é, saber por que razão Ángel de Saavedra deu, a *El Desengaño en un Sueño*, o valor de uma errata, em que se corrigem, se aperfeiçoam trabalhos anteriores, e, também, o valor de um testamento, de um epílogo, onde se condensa o essencial do que, de alguma forma, quis transmitir através de toda a sua obra literária. Será, precisamente, destes problemas que nos ocuparemos, seguidamente.

Dissemos que *El Desengaño en un Sueño* constitui, de facto, no contexto da criação de Ángel de Saavedra, um testamento e uma errata: principiaremos a nossa análise explicando que razões nos levam a ver, nesta obra, uma errata. No entanto, antes de entrarmos na nossa leitura de *El Desengaño en un Sueño*, devemos começar por contestar a interpretação dominante que se fez e se faz do teatro que o romantismo produziu em Espanha. De facto, deve sublinhar-se que o teatro romântico espanhol não é tão superficial como, normalmente, se pensa. Com efeito, muitos críticos tendem a ver a produção teatral

⁷ Cf. Jorge Campos, *op. cit.*, p. LX.

⁸ Cf. Gabriel Boussagol, *Ángel de Saavedra, duc de Rivas: Sa Vie, Son Oeuvre Poétique*, Toulouse, Édouard Privat, 1926, p. 450.

romântica como algo frívolo, improvisado, caprichoso — enfim, algo carente de profundidade. Um bom exemplo desta forma de ver — *melhor: desta forma de não ver* — o teatro do romantismo espanhol surge-nos no trabalho crítico de José Yxart, que nos desenha, desta época teatral, o seguinte panorama desolador: «A la gloria fugaz de una noche, suceden, como es tan común en el teatro, obras del mismo duque de Rivas, del mismo Hartzenbusch, en que en vano intentan mantenerse a la misma altura. Toda aquella dramática, parece hoy tarea improvisada, atropellada, irreflexiva. Es aquel tiempo de los *imaginativos puros*, no de los *imaginativos reflexivos* [itálicos do autor], según el lenguaje de ahora. [...] No hay que buscar en tales dramas, ni sensibilidad profunda, ni recios caracteres, ni situaciones sólidamente afirmadas: otro es el género: aquel [*sic*] es un teatro cantante, un intermedio entre el verdadero drama y la ópera, una visión poética que brotó de la acalorada imaginación de unos cuantos jóvenes en aquella atmósfera tormentosa, y que les obliga a poner en boca de sus personajes, interminables estrofas de irrestañable lirismo. Pero ¿qué nos queda de él, pasadas aquellas circunstancias? Apenas, algunos dramas enteros como el *Don Álvaro* o la primera parte del *Juan Tenorio* [*sic*]; algunos fragmentos magistrales de pasión sentida, de un lenguaje veraz y enérgico como el incomparable duo de *Los Amantes de Teruel*.»⁹ Ora, se acreditamos nesta ideia de que a criação teatral do romantismo espanhol é «tarea improvisada, atropellada, irreflexiva», nunca chegaremos a compreender *El Desengaño en un Sueño*. É que, de facto, este texto de Rivas se define como uma rescrita de uma obra anterior, uma revisão de um trabalho passado. *E qualquer rescrita, qualquer revisão se configura, precisamente, como o contrário do improvisado, do «atropello», da irreflexão*. Assim, acima de tudo, *El Desengaño en un Sueño* representa, dentro da obra do duque, uma manifestação estética que se reveste de um cuidado, de uma meditação, de uma

⁹ Cf. José Yxart, *El Arte Escénico en España*, vol. I, Barcelona, Imprenta de «La Vanguardia», 1894, p. 24.

ponderação que, normalmente, não se consideram próprios da literatura romântica.

Desta forma, para bem compreender este trabalho dramático que Rivas escreve em 1842, é preciso começar por esquecer os lugares-comuns que infestam a visão que temos do romantismo. Com efeito, o poeta romântico não é um *improvisador interminável* incapaz de meditar, de voltar atrás, de se autocriticar: na verdade, como prova de que o autor romântico não constitui um mero *parlapatão literário*, temos *El Desengaño en un Sueño*. De facto, este texto define-se, precisamente, como uma enorme autocrítica que Rivas faz ao seu passado literário. Se se quiser, pode dizer-se que se trata de uma correcção que Ángel de Saavedra opera no corpo da sua obra anterior. É por isso que, ao falarmos de *El Desengaño en un Sueño*, nos referimos a ele como uma errata. Na verdade, trata-se de um texto que, como dissemos, *altera e corrige* trabalhos passados. Qual é o texto alterado e corrigido? Sem dúvida nenhuma, *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*. Com efeito, tem toda a razão César de la Peña Izquierdo, quando afirma: «En cierta manera, sumando todas las semejanzas que hay entre ellas se podría titular a *El desengaño*, algo así como *La vuelta de don Álvaro* o *Don Álvaro, redimido* o *Don Álvaro o la Fuerza del Sino (2.ª parte)*.»¹⁰ Na verdade, em *El Desengaño en un Sueño*, é disso mesmo que se trata — de um regresso e de uma redenção de don Álvaro. De facto, desde a primeira apresentação num círculo de amigos, *Don Álvaro o la Fuerza del Sino* tornou-se uma obra suspeita — *uma espécie de pecado literário*. Conta E. Allison Peers que, quando Saavedra acabou de ler o seu célebre drama aos seus amigos, «Gallego [Juan Nicasio Gallego] rose to his feet and said: ‘Gentlemen, this drama is the work of a great poet, but of a poet who is crazy.’»¹¹ De seguida, Peers acrescenta que «Perhaps Rivas

¹⁰ Cf. César de la Peña Izquierdo, «El sueño en el *Desengaño*: catarsis», in AA. VV., *Homenaje al Duque de Rivas en el Bicentenario de su Nacimiento: 1791-1991*, Córdoba, Instituto de Bachillerato «Ángel de Saavedra», 1991, p. 18.

¹¹ Cf. E. Allison Peers, *Rivas and Romanticism in Spain*, London, The University Press of Liverpool, 1923, pp. 45-46.

agreed»¹². Na verdade, Rivas era bem capaz de concordar. Com efeito, depois de 1835, sente-se que a obra de Ángel de Saavedra vive, de algum modo, atravessada *pelo remorso de ter escrito Don Álvaro*. É verdade que o grupo dos seus críticos incondicionais, capitaneados por Manuel Cañete, procurou adoçar a dureza — *o pecado* — da obra estreada em 1835, afirmando coisas como esta: «Mírese como se mire, *Don Álvaro* es un drama que nada tiene que ver con el fatalismo griego, y cuya importancia es grande como símbolo cristiano. De mí sé decir que no le encuentro superior en nuestro teatro, bajo este ni bajo otros puntos de vista, y que lo considero a la altura de las más notables creaciones extrañas de todos los tiempos. ¿Cabe, por ventura, mayor grandeza que la del pensamiento moral que abraza? ¿Acaso no es la demostración viva del fin que tienen los errores de la humanidad, de las angustias a que nuestras faltas nos condenan, de que para salvarnos de la perdición a que nos arrastran las propias culpas queda siempre a la divinidad el gran poder de la misericordia?»¹³ Contudo, o duque sabia bem — sabe isto, também, qualquer leitor minimamente honesto da obra — que *Don Álvaro o la Fuerza del Sino* não representava, de modo algum, um «símbolo cristiano» e que o seu «pensamiento moral» se revelava terrivelmente céptico e bastante malévolos. Às vezes, não se chega a compreender bem por que razão Luis Buñuel não se deixou tentar pela adaptação desta obra.

Assim, *El Desengaño en un Sueño* configura, em essência, o lugar literário em que Ángel de Saavedra ajusta contas consigo mesmo e se confronta com as suas «asignaturas pendientes». Por conseguinte, esta obra de 1842 tem algo de um balanço final, de um exame de consciência. Ora, neste contexto, a primeira e mais importante dessas «asignaturas pendientes» era, pre-

¹² Cf. E. Allison Peers, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Cf. Manuel Cañete, «Prólogo», in Ángel de Saavedra, duque de Rivas, *Obras Completas de D. Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, de la Real Academia Española, Corregidas por él Mismo*, t. I, Madrid, Imprenta de la Biblioteca Nueva, 1854, p. xxxv.

cisamente, o *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*: no seu exame de consciência, este texto passado constituía, de facto, o principal problema que Ángel de Saavedra teria de resolver. Desta forma, *El Desengaño en un Sueño perfila-se, basicamente, como a errata que corrige Don Álvaro o la Fuerza del Sino*. Em que consiste essa correção? Em primeiro lugar, como diz Juan Luis Alborg, «la rebeldía satánica se sustituye por la reflexiva aceptación filosófica»¹⁴, o que equivale a dizer que o sujeito já não se deixa invadir pelo mal. De facto, um dos grandes problemas do *Don Álvaro* consistia na omnipresença do mal — ou, se se quiser, na intensa intervenção em cena de uma realidade sem qualquer sentido: aquilo a que Cánovas del Castillo chama «ciegas acciones de la naturaleza indiferente, sin valor moral, como no le tiene la muerte trágica que el rayo o el cólera morbo ocasionan»¹⁵. Contudo, para nós, torna-se evidente que esta natureza indiferente, este raio, esta doença *representam formas outras de falar do mal e do seu poder*. Seja como for, em *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*, nada, na obra, escapava ao poder devastador do mal ou do acaso — que configura, no fundo, um mal inominado, não identificado. Assim, o protagonista e a sua amada Leonor procuravam, constantemente, o bem e a virtude e só encontravam o mal e o pecado: de facto, existe um qualquer subterrâneo parentesco entre o drama do indiano e o célebre filme intitulado *Viridiana*, de Luis Buñuel. Ora, em *El Desengaño en un Sueño*, as coisas já não se passam assim: o mal existe, materializado tanto na «voz del genio del mal» como, sobretudo, na espectacular aparição em cena do demónio (III, 109-111). Mas, agora, o espectro de acção do mal e do demónio revela-se muito mais limitado: com efeito, perante a presença demoníaca, aparece um anjo. Eis o que o anjo diz a Lisardo e ao maligno (III, 110): «Confúndete miserable. / Tente, mortal infeliz: / tu furia

¹⁴ Cf. Juan Luis Alborg, *Historia de la Literatura Española*, t. IV, *El Romanticismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1992, p. 511.

¹⁵ Cf. Antonio Cánovas del Castillo, «Prólogo general», in AA. VV., *Autores Dramáticos Contemporáneos*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1881, p. LI.

y la del infierno / pasar no pueden de aqui.» *Define-se, desta forma, no texto, um limite, uma fronteira entre o mal e o bem — fronteira essa completamente inexistente em Don Álvaro o la Fuerza del Sino.* Deste modo, perante este anjo, o próprio diabo, «cobarde y despechado», vê-se obrigado a confessar, ao protagonista Lisardo, a sua impotência (III, 111):

*No puedo
contigo adelante ir,
que es la voluntad divina
el muro que ves ahí,
y traspasarlo no pueden
ni mi audacia, ni mi ardid,
ni todo el infierno junto
derribarlo... ¡Pese a mí!*

Ora, como sabem todos os leitores de *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*, as coisas não se passam assim, neste texto de 1835, de Ángel de Saavedra: não há muro que a desgraça, que o mal não abale. Com efeito, de nada servem as paredes de um convento e de uma santa vida a don Álvaro — tal como de nada serve a existência de eremita que adopta doña Leonor: o mal, ou o mal sem nome que é o acaso, não respeita lugares sagrados e tudo, absolutamente tudo, destrói e devasta.

Por conseguinte, a *primeira grande correcção* que *El Desengaño en un Sueño* impõe a *Don Álvaro o la Fuerza del Sino* é que, agora, o mal existe, somente, numa espécie de *reserva natural* que, para ele, o texto cria. No célebre drama de 1835, encontrávamo-nos perante uma densa espessura textual totalmente dominada pela selvajaria do mal: os personagens surgiam-nos como seres sem salvação possível, para sempre perdidos nessa selva maligna. Agora, no texto de 1842, a animalidade cega do mal foi relegada para a tal *reserva natural*, de que há pouco falávamos e que o próprio texto fabrica. *E, assim, o ser humano é livre de, nela, entrar: ora, se o mal já não se representa como algo omnipotente e omnipresente, isso significa que o ser humano recuperou a sua liberdade.* De facto, esta constitui a *segunda grande correcção* que o texto de 1842 impõe ao texto de 1835: em *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*, o ser humano não era livre — a realidade rodeava-o com

o seu absurdo de tal maneira, e com tal ferocidade, que a única escapatória consistia no suicídio. Nem num convento, como dissemos, se obtinha a paz desejada. Pelo contrário, em *El Desengaño en un Sueño*, o ser humano é livre — existe uma ilha, «un islote desierto del Mediterráneo» (III, 61), onde se pode ser feliz; existe, também, uma gruta com livros, onde se pode encontrar a paz. É, precisamente, nessa *gruta de paz*, sempre presente em cena, que permanecerá, tranquilamente, o mago Marcolán ao longo de toda a obra — desenhando um violento contraste com as desventuras por que passa seu filho, *nessa mesma cena e ao longo dessa mesma obra*. Desta forma, ao lado da desgraça de Lisardo — *por ele mesmo querida* —, contemplamos a tranquila felicidade de Marcolán: quando o seu filho inicia as suas sonhadas aventuras, o mago «entra en su gruta, se sienta, coloca a sus pies un reloj de arena y prosigue leyendo en la mayor abstracción, permaneciendo así hasta el fin del drama» (III, 66). Em resumo, são estas as duas grandes *alterações*, as duas grandes *correções* que *El Desengaño en un Sueño* impõe a *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*: em primeiro lugar, comprova-se que o mal existe, intensamente, no mundo, mas não é onnipotente nem omnipresente; em segundo lugar, se a acção do mal é limitada, verifica-se que o ser humano se perfila como uma entidade suficientemente livre para poder construir a sua felicidade. De uma forma global, podemos afirmar que o «drama fantástico» se reveste das mesmas tonalidades pessimistas da célebre obra de 1835. Mas — e esta é uma diferença absolutamente essencial — o texto de 1842 abre uma frincha, uma nesga de luz que pode conduzir o ser humano à felicidade e a Deus: é esta abertura que *Don Álvaro* não apresentava e que *El Desengaño en un Sueño*, de facto, apresenta. Por conseguinte, como temos dito, *El Desengaño en un Sueño* constitui uma errata de *Don Álvaro o la Fuerza del Sino*: no «drama fantástico», corrigem-se os excessos — *os pecados* — que continha o «drama original». Com efeito, o texto de 1842 define-se como uma *corrigen-da* e uma *adenda* ao texto de 1835: o facto de Rivas ter lutado tanto para que *El Desengaño en un Sueño* fosse levado à cena diz-nos que, em certo sentido, a sua nova obra representava uma retractação — um discreto arrependimento. Deste modo se resolviam, em 1842, questões de consciência nascidas em 1835.

ÍNDICE

III PARTE

NOVAS CONSTRUÇÕES

No limiar da modernidade (1842-1865)

CAPÍTULO I

- «EL DESENGAÑO EN UN SUEÑO» — *O testamento e a errata da criação literária do duque de Rivas* 9

CAPÍTULO II

- «FREI LUÍS DE SOUSA» — *A realidade como esfinge* 35

CAPÍTULO III

- O APOGEU DA PROSA — «*Sublevación de Nápoles*», «*O Arco de Sant'Ana*» e outros textos em prosa 63

CAPÍTULO IV

- «VIAGENS NA MINHA TERRA» — *O «aleph» garrettiano* 97

CAPÍTULO V

- A LÍRICA ÚLTIMA — «*Folhas Caídas*» e a poesia de Nápoles 125

CONCLUSÃO

- O FIM E O PRINCÍPIO — *A última fase artística de Rivas e Garrett como embrião da modernidade literária* 155

IV PARTE
O ROMANTISMO PENINSULAR

CAPÍTULO I	
COINCIDÊNCIAS, CONTACTOS, CONVERGÊNCIAS.....	181
CAPÍTULO II	
BIOGRAFIA E CULTURA	213
CAPÍTULO III	
O PÊNDULO IBÉRICO	255

V PARTE
CLASSICISMO, ROMANTISMO, MODERNIDADE

CAPÍTULO I	
O SISTEMA CLÁSSICO	295
CAPÍTULO II	
O ROMANTISMO COMO <i>INTERMEZZO</i>	315
CAPÍTULO III	
O POLITEÍSMO DA MODERNIDADE.....	335
CONCLUSÕES.....	355

*

<i>Bibliografia</i>	377
---------------------------	-----

VOL. I

Nota de abertura	7
INTRODUÇÃO	9

I PARTE

O ÚLTIMO TEMPLO
Os anos neoclássicos (1805-1825)

CAPÍTULO I

A TRAGÉDIA — <i>O espectáculo da alma</i>	51
---	----

CAPÍTULO II

A ÉPICA — <i>O espectáculo do corpo</i>	79
---	----

CAPÍTULO III

A LÍRICA — <i>Entre a elevação e o regresso</i>	105
---	-----

CONCLUSÃO

NEOCLASSICISMO E NEOCLASSICISMOS	141
--	-----

II PARTE
ENTRE RUÍNAS
Os anos românticos (1825-1842)

CAPÍTULO I

A DESAGREGAÇÃO DO PARADIGMA ÉPICO I — <i>De «Camões» ao «Romanceiro»</i>	169
--	-----

CAPÍTULO II

A DESAGREGAÇÃO DO PARADIGMA ÉPICO II — <i>«Florinda», «El Moro Expósito», «Romances Históricos»</i>	209
---	-----

CAPÍTULO III

«DON ÁLVARO O LA FUERZA DEL SINO» — <i>O combate titânico entre o verso e a prosa</i>	273
---	-----

CAPÍTULO IV

O TEATRO DE VOLTA — <i>Um longo caminho de regresso</i>	301
---	-----

CAPÍTULO V

A LÍRICA TRÉMULA — <i>A poesia em estado de agonia</i>	337
--	-----

CONCLUSÃO

UM TEMPO ENTRE — <i>O romantismo como terra de ninguém....</i>	357
--	-----